

UNA LECTURA DE «MUERTE SIN FIN» DE JOSÉ GOROSTIZA

Concepción REVERTE BERNAL
Universidad de Cádiz
(noviembre de 1987)

Hay una sola manera de leer sus poesías. Repasándolas y pesándolas.

Desentrañando y reconociendo el valor, el tono, la temperatura que ha vertido en cada palabra, en cada verso. Es la única manera de abordarlas. Es también la única manera de amarlas.

Pocas veces en América se une un temperamento poético bien dotado a una cabeza reflexiva, lógica, severa. Confórmanse los poetas con el instinto vago y difuso en el que creen ver un don bastante por sí solo para desarrollar una obra.

Así se expresaba Xavier Villaurrutia⁽¹⁾ acerca de la poesía de José Gorostiza, miembro como él del grupo de la revista *Contemporáneos* (México, 1928-1931). *Muerte sin fin* es la obra maestra de José Gorostiza. Al interpretar este poema la crítica insiste en su claridad, es un poema muy meditado –dicen– donde no hay palabras superfluas; no obstante, paradójicamente, *Muerte sin fin* ha tenido múltiples interpretaciones, lo cual se puede justificar diciendo que se trata de un poema sugerente.

Cada interpretación de *Muerte sin fin* parte de un supuesto distinto: la multiplicidad de niveles semánticos en el poema y el mexicanismo mental (Frank Dauster), la filosofía idealista de Hegel (Emma Godoy), la cultura hebrea (Carlos Montemayor), otras filosofías orientales, diversos influjos literarios: Góngora, Valéry, T.S. Eliot, Sor Juana Inés de la Cruz, etc. En este trabajo pretendo hacer una lectura de *Muerte sin fin*

(1) En «Seis personajes», recogido en *Obras de Villaurrutia*, México, F.C.E., 1974, p. 681.

a partir de la teoría hilemórfica aristotélico-tomista que subyace en él⁽²⁾ y los ecos y correspondencias señalados por Mordecai S. Rubín.⁽³⁾

La teoría hilemórfica sostiene la alegoría agua/vaso que se presenta en todo el poema, con la analogía agua↔materia, vaso↔forma. El agua no aparece como lo material corpóreo, pues Gorostiza la define a principio del poema como «conciencia derramada», sino con el sentido que tenía la materia prima para Aristóteles: la absoluta indeterminación, lo indiferenciado que cobra identidad y límites al unirse con la forma. Es por esto que en el poema no se encuentra la correspondencia materia=cuerpo, forma=alma del hombre, aunque en su segunda mitad el agua aparezca más estrechamente ligada a la vida sensitiva en oposición a la vida intelectual. Por otra parte, Gorostiza niega la trascendencia del hombre y su muerte aparece como una pérdida de la forma con la consiguiente vuelta de la materia a un todo indeterminado, en una visión panteísta del universo. En el poema Dios es visto como forma pura, de aquí que el poeta compare la forma de la criatura con el Creador. Paralelamente al desarrollo metafísico, Gorostiza cuestiona la validez del lenguaje poético sujeto a la forma artística.

Rubín ha destacado la construcción sinfónica del poema de Gorostiza mediante una serie de correlatos y repeticiones que actúan a modo de ecos. Yo he procurado atender a estas mismas repeticiones para desentrañar el sentido del texto, porque la observación del uso de una misma expresión en distintos contextos sirve para precisar su significado. El análisis de frecuencias en el poema lleva a calificarlo de poema barroco, por el empleo de figuras retóricas por oposición (las dualidades antitéticas agua/vaso, materia/forma, luz/oscuridad, fuego/hielo, criatura/Creador, vida/muerte, caducidad/eternidad, paradoja, oxímoron, quiasmo); el juego de palabras (en especial dilogía o doble sentido); la sinestesia, vinculada al sensualismo y al tópico del engaño de los sentidos; el tópico de «memento mori» expuesto en una danza macabra; e incluso la existencia de los cuatro elementos: agua, fuego, aire, tierra, los últimos de los cuales enlazan con el tema bíblico del ángel caído.⁽⁴⁾

Muerte sin fin va precedido de tres citas del libro de los Proverbios que son claves en su interpretación: en la primera Dios se identifica con la inteligencia, en la segunda se alude a la creación del universo y en la tercera se dice literalmente: «Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte», lo cual

(2) Probablemente la misma evidencia del influjo del hilemorfismo haya provocado que la crítica lo descuide a la hora de analizar el poema, centrándose, en cambio, en fuentes más escondidas.

(3) En *Una poética moderna. «Muerte sin fin» de José Gorostiza. Análisis y comentario*, México, UNAM, MCMLXVI. Véase también Beatriz Garza Cuarón: «Simetrías y correspondencias en *Muerte sin fin* de José Gorostiza», en *Deslindes literarios*, México, El Colegio de México, 1977, ps. 83-94.

(4) Octavio Paz en «*Muerte sin fin*», *Las peras del olmo*, Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1982, p. 89, dice del poema de Gorostiza: «no es sino una de las versiones modernas de la caída. La caída en sí misma de la conciencia y su Dios».

explica la entrega gozosa del poeta a la muerte al final del poema. El poema está dividido en 19 partes separadas por espacios⁽⁵⁾ y en el conjunto se pueden distinguir dos núcleos cuyos finales están marcados por el cambio de tono, estilo y versificación. A continuación expondré mi lectura interpretativa de la obra, destacando los aspectos estilísticos que me han parecido más relevantes.

El primer núcleo de *Muerte sin fin* va de la percepción existencial de los propios límites de la conciencia a la elucubración intelectual a través de la alegoría agua/vaso. En la pesquisa intelectual se postula la visión del Creador como un niño cruel, pues crea el agua que es por sí sola nada, abocada a la muerte. El hombre se percibe a sí mismo como un ser para la muerte (Existencialismo) y el primer núcleo termina con su queja ante esta realidad. Tanto en el primer núcleo del poema como en el siguiente el desarrollo temático es retroactivo, pues cada parte se inicia repitiendo ideas de la parte anterior con repetición literal de palabras a modo de enlace.

I

La conciencia del hombre, que se percibe a sí misma constreñida a unos límites que la definen, se descubre en la imagen del agua encerrada en un vaso de cristal.

En esta parte el vaso aparece como «dios inasible», en una visión como de demiurgo platónico, «red de cristal», «flor de transparencia». Es también «ojo proyectil que cobra alturas» con la utilización del ojo, símbolo del conocimiento tan del gusto surrealista, que se repetirá varias veces a lo largo del poema. La percepción de los límites que impone a la conciencia la forma (vaso) origina una sensación de asfixia subrayada en el léxico: «sitiado en mi epidermis», «me ahoga», «ahíto», «acosada espuma», «constreñida por el rigor del vaso», «la red de cristal que la estrangula», «atada», «esa libertad enardecida que se agobia de cándidas prisiones». Otra reacción que provoca en la conciencia la percepción de los límites es el asombro: «me descubro en la imagen atónita del agua». La informidad del agua se resalta por la variedad del léxico que denomina sus distintas formas: «tumbo», «nube», «mar», «cúmulo», «espuma», «agua de un espejo» (sentido metafórico), «gota con gota», «hielo». El poeta expone la paradoja de que a pesar de la sensación de asfixia que el vaso origina, el agua necesita de él y a la inversa, en una mutua dependencia; esta idea se presenta del modo más rotundo

(5) Cito *Muerte sin fin* por José Gorostiza: *Poesía*, México, F.C.E., 1982. Dado que no repercute en el propósito de mi trabajo, he eliminado las pausas versales para simplificar las citas. Mantengo la división tipográfica del poema en el análisis, tal como hace también, por ej., Emma Godoy en «Muerte sin fin» de Gorostiza, *Abside*, México, XXIII-2, 1959, ps. 125-180; otros críticos prefieren la división de Rubín que resume las 19 partes en 10. La correspondencia entre la división de Rubín y la tipográfica es: 1 (I), 2 (II), 3 (III, IV, V), 4 (VI), 5 (VII), 6 (VIII), 7 (IX), 8 (X, XI), 9 (XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII), 10 (XIX).

en la imagen del agua que se contempla en un espejo. Ya aquí se apunta a una idea que se desarrollará posteriormente: el vaso impone unos límites temporales al agua («cumple una edad» y «un reposo»), que conllevan la caducidad (imagen del agonizante «en los funestos cánticos del mar», «muerte niña»); no obstante, también aquí se menciona el ansia de eternidad del hombre («sed de hielo»). Otro tema que se repetirá a lo largo del poema es la caída del hombre: «alas rotas en esquirlas de aire», «torpe andar a tientas por el lodo», el agua es «un desplome de ángeles caídos a la delicia intacta de su peso». En el aspecto estilístico se pueden destacar la construcción basada en paralelismo y repetición ej. «Lleno de mí, sitiado»..., «lleno de mí –ahito–»..., las imágenes naturales aplicadas a la elucubración metafísica: el agua como hombre agonizante, el vaso «estrella en grano», «seno habitado por la dicha»; la paradoja ej. «muerte niña, sonriente, que desflora»; el sensualismo, con impresiones ópticas en las que destaca la luz y el color blanco vinculados a la forma: «radiante atmósfera de luces»/«andar a tientas por el lodo», «cara en blanco» (con dilogía), «albor de cúmulo», «la aclara» (con dilogía), «orbe tornasol», «gritos luminosos» (sinestesia), táctiles: «epidermis», «andar a tientas», «delicia intacta», acústicas: «risa agónica», «funestos cánticos», «marchito el tropo de espuma en la garganta», «cantando», gustativas: «resabio de sal», «edad amarga», «sed de hielo».

II

Enlace: se repite el verso «¡Mas qué vaso –también– más providente!». El poeta se plantea que quizás el vaso sea el tiempo (realidad que impone la caducidad) con la presencia de Dios detrás infundiéndolo.

La diferencia entre el vaso («dios inasible» = demiurgo) y Dios se marca por el uso de minúscula en el primer caso y mayúscula en el segundo. La presencia de un Dios ordenador del universo estaba sugerida en la parte anterior por «vaso providente», «heroica promisión». Gorostiza apunta aquí a un Dios infantil que juega en su dominio sobre el universo: «clara inocencia», Dios que juega al escondite con «el tintero, la silla, el calendario» a efectos de «su infantil mecánica»; en la parte anterior se había referido a «muerte niña», «cándidas prisiones». Siguen el ojo como símbolo de conocimiento, la expresión de la ductilidad del agua a través de sus distintas formas y el tema de la caída: «Un cóncavo minuto del espíritu que una noche impensada, [...] ocurre, nada más, madura, cae», «Es el tiempo de Dios que aflora un día, que cae», «Es un vaso de tiempo que nos iza». Dios se describe asimismo mediante el simbolismo del color azul: «tiñe la noción de El, de azul», «ha de gastar la tez azul», «¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul!», «Un coagulado azul de lontananza», «nos iza en sus azules botareles de aire», «todo a voces azules». Frente a la sensación de plenitud que presta la conciencia y se mostraba en la parte anterior («Lleno de mí», «ahito», «cumple una edad»), en esta parte

se señala la oquedad del vaso, que se relaciona con el atisbo de un lenguaje vacío de contenidos y por tanto incapaz de servir de vehículo de comunicación o conocimiento: «Tal vez esta oquedad que nos estrecha en islas de monólogos sin eco», «es más hondo el tiempo que lo colma», «Un cóncavo minuto del espíritu», «como el de esas eléctricas palabras [...] que eluden el amor de la memoria, pero que a cada instante nos sonríen desde sus claros huecos en nuestras propias frases despobladas». Aquí aparece el léxico relacionado con el fuego, símbolo de la caducidad: «entre fiebres y llagas», «Un minuto quizá que se enardece hasta la incandescencia, que alarga el arrebato de su brasa», «¿no es un vaso el minuto incandescente de su maduración?», «esta febril diafanidad tirante». Como la parte anterior, esta parte está construida a base de paralelismo y repetición, con abundancia de impresiones sensitivas entre las que destacan el mencionado color azul y la luz. La correspondencia entre el agua y el vaso se figura por la imagen plástica del vaso como máscara del agua. Me parece interesante resaltar la ambigüedad de complemento objetivo/subjectivo en «un circundante amor de la criatura», por lo que repercute en la interpretación de la providencia de Dios sobre el hombre.

III

Enlace: se repiten los versos «Pero en las zonas ínfimas del ojo, no ocurre nada, no, sólo esta luz». El poeta sigue preguntándose acerca de la realidad. Dios aparece como un niño que juega con la creación.

Dios se goza en su dominio sobre la creación: «no ocurre nada, no, sólo esta luz –ay, hermano Francisco, esta alegría, única, riente claridad del alma. Un disfrutar en corro de presencias, de todos los pronombres –antes turbios por la gruesa efusión de su egoísmo– y de mí y de El y de nosotros tres ¡siempre tres! mientras nos recreamos hondamente en este buen candor que todo ignora, en esta aguda ingenuidad del ánimo que se pone a soñar a pleno sol», «Mirad con qué pueril austeridad graciosa distribuye los mundos en el caos, los echa a andar acordes como autómatas; al impulso didáctico del índice oscuramente *¡hop!* los apostrofa y saca de ellos cintas de sorpresas que en un juego sinfónico articula, mezclando en la insistencia de los ritmos», «su tierna brisa, sus follajes tiernos». El apóstrofe a San Francisco de Asís parece venir dado por su semejanza con la ingenuidad de Dios o por una posible actitud del hombre que debe gozarse en la creación sin inquirir porqués, simplemente fiándose de la providencia de Dios. La trilogía de pronombres encierra la dualidad vaso-agua y Dios.⁽⁶⁾ Dios sueña la

(6) Rubín da otra interpretación: Dios, el hombre y el resto de la creación (cfr. op. cit., ps. 55-56). Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*, obra que va encabezada por una cita de este pasaje de *Muerte sin fin*, hace una paráfrasis del texto que se acerca a mi interpretación: «YO no sé... no sé... si él soy yo... si tú fue él... si yo soy los tres... Tú... te traigo dentro de mí y vas a morir conmigo... Dios... El... lo traje adentro y va a morir conmigo... los tres... que hablaron... Yo... lo traeré adentro y morirá conmigo...

creación como mirándose en un espejo, figura ésta de una concepción idealista y panteísta del universo (Hegel), según la cual todo queda reducido en definitiva a la eternidad de Dios: «se pone a soñar a pleno sol y sueña los pretéritos de moho, la antigua rosa ausente y el prometido fruto de mañana, como un espejo del revés, opaco, que al consultar la hondura de la imagen le arrancara otro espejo por respuesta». Este nuevo uso de la imagen del espejo permite establecer la analogía de que el vaso es al agua (véase parte I) lo que Dios es a la creación. En esta parte continúan el símbolo del ojo, la construcción a partir de paralelismo y repetición y el sensualismo, donde destaca la imagen auditiva del Creador «que en un juego sinfónico articula, mezclando en la insistencia de los ritmos ¡planta-semilla- planta! [...] mil y un encantadores gorgoritos». Al final de esta parte, como culminación de la creación siguiendo el Génesis, Gorostiza se refiere a la caída del hombre que evoca asimismo el mito de Icaro; en estos últimos versos sobresale la aliteración: «que aún a la alta *nube menoscaba* con el vuelo del *pájaro, estalla* en él como un *coquete herido* y en sonoras *estrellas precipita* su desbandada *pólvora de plumas*».

IV

Enlace: empieza también con una adversativa y a continuación (repetición literal y de ideas) «no ocurre nada, no; sólo un cándido sueño que recorre». Dios es un niño cruel con la criatura, pues se goza al generar el dolor.

Términos que expresan el dolor humano (es de notar el naturalismo de algunas imágenes): «infiernos», «tumefactas», «cruel», «fuego», «torturas», «en el prisma del llanto las deshace», «las ciega», «las satura de odios purulentos», «rencores zánganos como una mala costra, angustias secas como la sed del yeso», «mácula», «perfecta crueldad», «perfora», «con rudos alfileres», «piensa el tumor, la úlcera y el chancro que habrán de festonar la tez pulida», «la enjuta, la hincha o la demacra, como a un copo de cera sudorosa», «brazos glaciales de la fiebre». Continúan la visión de la creación como sueño de Dios y la identificación de la caducidad con el fuego, destacada en la paradoja con que acaba el canto: «infiernos», «fuego», «angustias secas como la sed del yeso», «como a un copo de cera sudorosa», «en un ilustre hallazgo de ironía la estrecha enternecido con los brazos glaciales de la fiebre». Otras paradojas de Dios son, que aúne perfección y crueldad: «nada es tan cruel como este puro goce», «perfecta crueldad»; que, pese a su naturaleza inmaterial sea capaz de hacer sufrir a la materia: «toma en su mano etérea a la criatura y la enjuta, la hincha o la demacra»; que se sitúe «en su cielo impío» (por la dilogía). El movimiento que realiza Dios hacia la criatura es descen-

sólo... »; «ya no sabrás... te traje adentro y moriré contigo... los tres... moriremos... Tú... mueres... has muerto... moriré» (cito por México, F.C.E., 1973, ps. 315 y 316).

dente y su providencia afecta a la capacidad comunicativa del lenguaje humano: «en la raíz de la palabra esconde el frondoso discurso de ancha copa y el poema de diáfanas espigas». Al tratar de la crueldad de Dios el poeta se enardece y lo manifiesta en la repetición de «Pero aún más» y la construcción paralelística.

V

Enlace: repetición literal e ideológica «Mas nada ocurre, no, sólo este sueño desorbitado que se mira a sí mismo en plena marcha». Dios sueña la creación, su descanso es la muerte, pero una muerte eterna («muerte sin fin de una obstinada muerte», título del poema).⁽⁷⁾

Términos que se refieren al descanso y muerte de Dios: «presume, pues, su término inminente», «el plan de su fatiga, su justa vacación, su domingo de gracia allá en el campo», «de su cansancio, extrae», «en un constante perecer enérgico, en un morir absorto», «hijo de su misma muerte, gestado en la aridez de sus escombros», «su fatiga se fatiga, se erige a descansar de su descanso», «muerte sin fin de una obstinada muerte», «¡oh inteligencia, soledad en llamas! que lo consume todo hasta el silencio». Nótese la anfibología en «soledad en llamas», soledad opuesta a las llamas (eternidad frente a caducidad de los seres) o soledad que en sí misma posee las llamas (origen de la caducidad y muerte ella misma). La eternidad de Dios se presenta en la imagen de un Dios cíclico que se autocontempla, ave fénix que renace de sí mismo: «sueño desorbitado que se mira a sí mismo en plena marcha», «la sola marcha en círculo», «hijo de su misma muerte, gestado en la aridez de sus escombros», «sueña que su sueño se repite, irresponsable, eterno, muerte sin fin de una obstinada muerte», «como una semilla enamorada que pudiera soñarse germinando, [...] ay, sin hollar, semilla casta, sus propios impasibles tegumentos». Se vuelve a presentar la creación dotada de un ritmo y como espectáculo circense. Es interesante la paradoja que surge entre, por una parte, la identificación de Dios con la inteligencia y, por otra, su ceguera («la sola marcha en círculo, sin ojos») y audacia irresponsable como de un niño («irresponsable», «que cambia sí la imagen, mas no la doncellez de su osadía»). En el aspecto estilístico sobresalen el uso de paralelismo y repetición, de imágenes naturales para la explicación metafísica: la garza, la semilla, y los casos de políptoton: «su fatiga se fatiga, se erige a descansar de su descanso y sueña que su sueño se repite» y repetición con sintagma prepositivo: «cintas de cintas de sorpresas», «muerte sin fin de una obstinada muerte».

(7) Vuelvo a diferir de Rubín, para quien la fatiga y el descanso se refieren al hombre y no a Dios (cfr. op. cit., ps. 64-67).

VI

Enlace: repetición «¡Oh inteligencia, soledad en llamas, que todo lo concibe sin crearlo!», recuerda la «Llama de amor viva» de San Juan de la Cruz: «¡Oh llama de amor viva, que tiernamente hieres de mi alma en el más profundo centro!».⁽⁸⁾ La crueldad de Dios (inteligencia) tras su aparente amor a la criatura, estriba en que no crea seres inmortales. El análisis conceptual desemboca en la queja de la criatura por la actuación del Creador, que concluye irónicamente como un salmo con «¡ALELUYA, ALELUYA!».

La definición de la acción de Dios respecto al universo: «que todo lo concibe sin crearlo» es fruto del idealismo panteísta, según el cual no hay realidad que trascienda al sujeto pensante universal; de esta manera se aclara el «no ocurre nada, no» que encabezaba los cantos III-V, pues el verbo ocurrir aludía a una verdadera creación. En esta parte se insiste especialmente en la idea de un Dios único, solitario y eterno en contraste con la criatura múltiple y caduca. La frialdad, opuesta al fuego y calor de la criatura, tiene un nuevo simbolismo, pues en este caso significa además de la eternidad la indiferencia de Dios hacia la criatura a pesar de las apariencias: «Finge el calor del lodo», «angélico egoísmo», «páramo de espejos», «helada emanación de rosas pétreas». Dios se recrea y goza en sí mismo y resulta «rencor sañudo», unidad «agria» para la criatura. Es interesante la ambigüedad de complemento objetivo/subjetivo en «amoroso temor de la materia», teniendo en cuenta que Dios es forma pura. Aquí el poeta se refiere otra vez a la trilogía forma de la criatura-materia-Dios en «con El, conmigo, con nosotros tres» y a la correspondencia entre forma de la criatura-forma perfecta (Dios) en oposición a la materia, con la consideración de la forma de la criatura como demiurgo: «una, exquisita, con su dios estéril, sin alzar entre ambos la sorda pesadumbre de la carne». Dios se sitúa en las alturas al igual que la forma, mientras que la materia es la que ata a tierra y da peso a la criatura, ángel caído. La palabra se presenta unida a la criatura caduca frente al silencio de Dios, como si la exclusividad de Dios en su unidad eterna lo hiciera incapaz de comunicación: «que escucha ya en la estepa de sus tímpanos retumbar el gemido del lenguaje y no lo emite», «que reconcentra su silencio blanco en la orilla letal de la palabra y en la inminencia misma de la sangre». En la construcción del canto se puede destacar la serie de definiciones paralelas de Dios y, al igual que sucede en otros cantos, la abundancia de percepciones sensoriales. La emoción del poeta al dirigirse a Dios se traduce en exclamaciones.

(8) Cfr. San Juan de la Cruz: *Poesía*, Edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1983, «*Letras Hispánicas*» 178.

VII INTERLUDIO

Enlace: la unión con la parte precedente no se hace por repetición de palabras sino por la continuidad del tono emocional con las exclamaciones: «¡Oh, qué mercadería de olor alado!» respecto a «¡Oh, inteligencia, soledad en llamas!». No obstante, el primer verso de esta parte repite imágenes de cantos anteriores: canto I vaso = «flor de transparencia», canto II «¿También –mejor que un lecho– para el agua no es un vaso el minuto incandescente de su maduración? [...] Es un vaso de tiempo que nos iza en sus azules botareles de aire». En este canto el lenguaje emocional ha sustituido al racional y el crescendo emotivo culmina en el «baile» final que recuerda los bailes con que terminan las obras del teatro barroco. La explicación del canto es: el vaso (forma) incide en el agua (materia) y la determina dando origen a los distintos serés, pero el agua es caduca y en definitiva nada, de ahí el estribillo de las seguidillas y el baile final. El baile vuelve al tema del canto I con el agua constreñida por el vaso: «Pobrecilla del agua, ay, que no tiene nada, ay, amor, que se ahoga, ay, en un vaso de agua».

La ambientación del canto en un vergel donde sobresale «un árbol con frutos de ámbar» y una fruta: «la manzana», evoca el paraíso terrenal del que habría sido destruido el hombre, ángel caído. Por otra parte, el vergel evoca también el «Cántico espiritual» de San Juan de la Cruz, inspirado a su vez en el «Cantar de los cantares» bíblico. La riqueza de las percepciones sensoriales refleja la variedad del mundo y entre ellas sobresalen los colores, dotados algunos de valor simbólico: «frutos de ámbar», «anda de añil el sueño; la dicha, de oro», «Tiene el amor feroces galgos morados». El deleite de los sentidos en el vergel, símbolo de la creación, contrasta con la advertencia de que esa creación en definitiva no es nada, recordada por el estribillo. En consecuencia, la percepción de los sentidos se revela falsa (desengaño barroco), lo cual está ejemplificado en las sinestesias: «olor alado», «inflama los aires con su rubor», «Sabe a luz, a luz fría», «¡Qué amanecida fruta tan de mañana!», «¡Qué anochecido sabes, tú, sinsabor!». En esta parte Gorostiza apunta a la complacencia ante la muerte, que será motivo del segundo núcleo del poema: «Sabe la muerte a tierra, la angustia a hiel. Este morir a gotas me sabe a miel». De acuerdo con el estilo cancioneril en que está escrito este canto, se sustenta en paralelismo y repeticiones; el tono de queja produce las exclamaciones y la repetición de la interjección «ay».

El segundo núcleo sigue un proceso inverso al primero: va de la elucubración mental a una afirmación vital («carpe diem»). En él el agua (conciencia del hombre) manifiesta su deseo de eternidad y se dice que en ello estriba su pecado que la relaciona con el diablo. El poeta constata intelectualmente que el hombre está abocado a la muerte, al no poder existir forma y materia dissociadas, y describe cómo la muerte destruye la pluralidad de los seres de la creación. Finalmente, convencido del carácter inexorable de la muerte y de cómo ésta procede de Dios, decide que es mejor aprove-

char el momento presente entregándose a los sentidos, lo cual supone aceptar la negación de Dios por el diablo.

VIII

Enlace: con I, esta parte empieza: «En el rigor del vaso que la aclara, el agua toma forma -ciertamente»; en I: «No obstante -oh paradoja- constreñida por el rigor del vaso que la aclara, el agua toma forma». Se vuelve a tomar la cuestión planteada desde I tras el paréntesis emotivo de VI y VII. El agua desea ser más (eternidad) y conocer más, en esto estriba su pecado que la relaciona con el diablo. El agua (materia) halla su fisonomía en su unión con el vaso (forma), pero esta misma unión conlleva el tiempo que termina en la muerte.

El ansia de eternidad es la «sed de siglos», «sed fría» que consume al hombre; el propio Gorostiza se corrige: «Más amor que sed; más que amor, idolatría», jugando con el doble sentido de idolatría 'excesivo amor' y 'falso amor'. El motivo de la sed estaba también en el canto I: «está en su orbe tornasol soñando, cantando ya una sed de hielo justo». Otras expresiones que pertenecen al campo semántico del fuego, calor son: «como una sangre cáustica, incendiándolos, ay, abriendo en ellos desapacibles úlceras de insomnio», «no le basta el ser un puro salmo, un ardoroso incienso de sonido», «un encendido vaso de figuras», «instalan un infierno alucinante». Vuelven a tratarse otros temas anteriormente expuestos: la creación como sueño y espejo de Dios: «una sed fría, en punta, que ara cauces en el sueño moroso de la tierra»; «incendiándolos, ay, abriendo en ellos desapacibles úlceras de insomnio», «En el nítido rostro sin facciones el agua, poseída, siente cuajar la máscara de espejos que el dibujo del vaso le procura. Ha encontrado, por fin, en su correr sonámbulo, una bella, puntual fisonomía»; el hombre con intelecto absorto, conciencia derramada: «dispersión de criatura estupefacta», «En el nítido rostro sin facciones el agua, poseída»; el ojo como símbolo de conocimiento: «quiere, además, un tálamo de sombra, un ojo, para mirar el ojo que la mira»; la forma de la criatura como reflejo de la forma pura que es el Creador: «ante el fulgor que blande -germen del trueno olímpico- la forma»; la creación como jardín y la creación (abajo) frente a Dios (lo alto): «en medio del jardín, bajo las nubes, descarnada lección de poesía» (advíertase la dilogía en poesía 'creación' en sentido absoluto y 'creación poética'). En esta parte se ve cómo el problema del lenguaje se considera unido al del conocimiento metafísico: «Mas no le basta el ser un puro salmo, un ardoroso incienso de sonido; quiere, además, oirse. Ni le basta tener sólo reflejos -briznas de espuma para el ala de luz que en ella anida; quiere, además, un tálamo de sombra, un ojo, para mirar el ojo que la mira». En esta parte se sigue perfilando la imagen del hombre enamorado de su muerte: «para durar el tiempo de una muerte gratuita y prematura,

pero bella». Como en cantos anteriores llaman la atención el sensualismo y el uso de paralelismo y repeticiones.

IX

Enlace: se repite la palabra rigor referida al vaso con la que empezaba la parte anterior: «Pero el vaso en sí mismo no se cumple. Imagen de una deserción nefasta ¿qué esconde en su rigor inhabitado?». El vaso (forma) sin agua (materia) tampoco es nada. El poeta hace un juego entre la contemplación física de un vaso de cristal vacío y su paralelo intelectual.

El vaso tiene las mismas notas de su correspondiente eterno (Dios): «¿qué esconde en su rigor inhabitado, sino esta triste claridad a ciegas, sino esta tentaleante lucidez?», es «flor mineral que se abre para adentro hacia su propia luz, espejo ególatra que se absorbe a sí mismo contemplándose». Pero «Hay algo en él, no obstante, acaso un alma, el instinto augural de las arenas, una llaga tal vez que debe al fuego, en donde le atosiga su vacío. Desde este erial aspira a ser colmado»; lo cual aclara el primer verso del canto: «Pero el vaso en sí mismo no se cumple» (llena o realiza). La construcción del canto está hecha a partir de paralelismo y repetición, como se observa, por ej., en las definiciones del vaso. En las imágenes sensitivas predomina la percepción de la luz, que culmina en «ya, embozado en el giro de un reflejo, en un llanto de luces se liquida», donde, por la simbología de la luz en el resto del poema, se puede entender el anhelo de eternidad de la forma considerando sus semejanzas con Dios. Un recurso estilístico que sobresale es la aliteración en «Epigrama de espuma que se espiga ante un auditorio anestesiado».

X

Enlace: se repite casi igual el primer verso de la parte anterior, cambiando la adversativa y el sustantivo «forma» por «vaso». El poeta insiste en la idea de que la forma no subsiste sin la materia, ya que, pese a su posición egregia, el tiempo también acaba con ella.

El poeta insiste en la excelsitud de la forma y su parecido con Dios; la llama «deífica» y le atribuye «el encendido aroma con que arde a sus pies la poesía» (con dilogía 'creación poética' y 'creación'). La acumulación de palabras esdrújulas representa fonéticamente la pomposidad de la forma: «tronco faraónico», «magnánima», «deífica», «constelada de epítetos esdrújulos», «ónice». Hay un juego de palabras en «Está orgullosa de su orondo imperio», porque orondo significa 'lleno de presunción' y

'hueco'. Como en la literatura barroca, el poeta advierte que esta situación es: «¡Ilusión, nada más, gentil narcótico que puebla de fantasmas los sentidos!», y que se desvanece con las realidades del dolor y del paso del tiempo que acaban en la muerte. El engaño de los sentidos se expresa en sinestesias: «pituitarias de ónice», «encendido aroma», «estruendoso fanal», «rojo timbre de alarma en los cruceros». El dolor y el envejecimiento surgen nada más producirse la unión entre forma y materia, de aquí la paradoja: «La rosa edad que esmalta su epidermis –senil recién nacida– envejece por dentro a grandes siglos»; esta visión parece corresponder a la de las ideas eternas platónicas, acorde con la consideración de la forma como demiurgo. El poeta parece insistir también en que Dios es un niño caprichoso que rige la muerte (caída del hombre): «cuando al soplo infantil de un parpadeo, la egregia masa de ademán ilustre podrá caer de golpe hecha cenizas». En el canto hay paralelismo y repetición, percepciones de color e imágenes naturales para explicar la verdad metafísica. La aliteración resalta el sigiloso avance de la muerte hasta sorprender con el zarpazo final: «Los crudos garfios de su muerte suben, como musgo, por grietas inasibles, ay, la hostigan con tenues mordeduras y abren hueco por fin a aquel minuto –¡miradlo en la lenteja del reloj, neto, puntual, exacto!».

XI

Enlace: está menos patente; si la parte anterior acaba con la mención del momento de la muerte, ahora se dice en uno de los primeros versos «El vaso de agua es el momento justo». La unión vaso-agua implica la temporalidad y el vaso sueña con una vida independiente de la materia, lo que viene a ser, sin embargo, un anticipo de su propia muerte («Temprana madre de esa muerte niña»).

El sueño del vaso es evocación de una situación anterior como ángel caído, pues el sueño se define «árido paraíso sin manzana» y se llama a la materia «costilla» de la forma (Génesis). La forma desligada de la materia se sitúa en el aire, mientras que el peso que la ata a la tierra («lodo») se atribuye a la materia: «siente que su materia se derrama en un prurito de ácidas hormigas; que, ya sin peso, flota y en un claro silencio se deslíe. Por un aire de espejos inminentes ¡oh impalpables derrotas del delirio! cruza entonces, a velas desgarradas, la airosa (nótese la dilogía) teoría de una nube». La humillación que supone para la forma su dependencia de la materia se expresa con una metáfora plástica del dominio sexual del varón sobre la mujer: «La rapiña del tacto no se ceba –aquí, en el sueño inhóspito– sobre el templado nácar de su vientre, ni la flauta Don Juan que la requiebra musita su cachonda serenata» (dilogía). La crueldad del sueño como anticipación de la muerte se representa en una acumulación verbal: «punza, roe, quema, sangra, duele». En el canto no hay paralelismo y repetición nota-

bles, pero sí oxímoron: «En los sordos martillos que la afligen» y sinestesia: «claro silencio se deslíe».

XII

Enlace: con VIII (primera parte tras el interludio), VIII empieza: «En el rigor del vaso que la aclara, el agua toma forma», XII: «En la red de cristal que la estrangula, el agua toma forma». En el último caso la visión del vaso como opresor es más fuerte que en VIII y coincide con I donde se decía: «En la red de cristal que la estrangula, allí, como en el agua de un espejo, se reconoce». El agua necesita del vaso y viceversa para ser, la separación de ambos supone la muerte, que el poeta considera un viaje «hacia el sopor primero, a construir el escenario de la nada».

La dureza del vaso se opone a la informidad del agua («agua de agujada espuma»). En este canto hay que comentar sobre todo algunos recursos estilísticos: la paradoja que produce el lenguaje metafórico en «el agua toma forma, la bebe, sí, en el módulo del vaso»; el oxímoron al llamar a la muerte «perpetuo instante del quebranto» y la dilogía de «quebranto», teniendo en cuenta que la forma se ha definido como vaso de cristal; las imágenes que describen la muerte: «cuando la forma [...] se deja arrastrar, nubes arriba, por ese atormentado remolino en que los seres todos se repliegan hacia el sopor primero, a construir el escenario de la nada. Las estrellas entonces ennegrecen. Han vuelto el dardo insomne a la noche perfecta de su aljaba»; el paralelismo y la repetición.

XIII

Enlace: se repiten tres versos casi literales al inicio: «Porque en el lento instante del quebranto, cuando los seres todos se repliegan hacia el sopor primero». Desde XIII hasta XVIII las partes empiezan con el causal «Porque... » y describen los estragos que causa la muerte en las criaturas, en una especie de danza macabra que recuerda a los hombres su destino. Las criaturas se enumeran en un orden jerarquizado y la sucesión de cantos posee un tono elegíaco «in crescendo». Los cantos suelen estar estructurados de la siguiente manera: 1.º afirmación general sobre la realidad de la muerte, 2.º enumeración de seres aniquilados por ella, 3.º epifonema que enlaza con el principio. En el canto XIII se describe cómo la muerte destruye los seres bellos cantados por el hombre.

Como sucedía en cantos anteriores, la caducidad está simbolizada por el fuego: «Porque en el lento instante del quebranto, cuando los seres todos se repliegan hacia

el sopor primero y en la *pira* arrogante de la forma *se abrasan, consumidos por su muerte* —¡ay, ojos, dedos, labios, *etéreas llamas del atroz incendio!*», «la febril estrella, lis de calosfrío». La enumeración de órganos sensoriales destruidos concuerda con el sensualismo del poema y la sinestesia de muchas imágenes recuerda la confusión de los sentidos que precede a la muerte. Las imágenes de este canto son: vista: «negro sabor» (sinestesia), «malsano crepúsculo de herrumbe», «amapola del aire lacerado», «la febril estrella, [...] punto sobre las íes de las tinieblas», «el rojo cáliz del pezón macizo, sola flor de granado»; oído: «los himnos claros y los roncós trenos» (sinestesia y quiasmo), «cantaba la belleza, entre tambores de gangoso idioma y esbeltos címbalos que dan al aire sus golondrinas de latón agudo; ay, los trenos e himnos que loaban la rosa marinera» (sinestesia); «que se pincha en las púas de un gorjeo» (sinestesia); gusto: «negro sabor de tierra amarga»; olfato: «con sus velas henchidas de fragancia». Los seres bellos mencionados en este canto pertenecen a la tradición literaria: «la rosa marinera que consume el periplo del jardín» (la rosa es símbolo de belleza natural y artística, el jardín símbolo del mundo), «el malsano crepúsculo de herrumbe», «la febril estrella, lis de calosfrío», «el rojo cáliz del pezón macizo», «la mandrágora del sueño amigo», «el bello amor que la concierta toda»; siguiendo un recurso que utilizará en los cantos posteriores, la enumeración se realiza mediante paralelismo y anáfora. Las imágenes naturales que descuellan en esta parte son: la muerte, «pira» de fuego; la estrella, «punto sobre las íes de las tinieblas» y el bello amor que concierta toda la belleza «en un orbe de imanes arrobados». La emoción del poeta al describir el trance de la muerte queda patente en el orden de los adjetivos: «lento instante», «sopor primero», «etéreas llamas», «atroz incendio», «manos mismas», «negro sabor», «roncos trenos», «gangoso idioma», «esbeltos címbalos», «febril estrella», «rojo cáliz», «bello amor».

XIV

Enlace: «Porque... » + referencia a sonidos y repetición de palabras en los cuatro primeros versos: «Porque *el tambor* rotundo y las ricas bengalas que *los címbalos* tremolan en la altura de los cantos, se anegan, ay, en *un sabor de tierra amarga*». El autor describe cómo la muerte destruye el lenguaje que, por la escala jerárquica establecida, figura metonímicamente al ser humano.

El sonido estruendoso del canto humano contrasta con el silencio en que queda sumido el hombre tras su muerte. El paralelismo y la anáfora sirven a la enumeración de diversas facetas del lenguaje: «lenguaje de colores» (expresivo, que plasma la naturaleza), «que discurre en la ansiedad del labio» (lenguaje amoroso), «que cincela sus celos de paloma y modula sus látigos feroces» (antítesis, lenguaje de celos y odio), «que salta en sus caídas con un ruidoso síncope de espumas; que prolonga el insomnio de

su brasa en las mustias cenizas del oído» (canto, susurro), «que oscuramente reptaba e hinca enfurecido la palabra» (murmuración y ataque), «que labra el amor del sacrificio en columnas de ritmos espirales» (¿lenguaje de elevación espiritual, oración?). Al final de la enumeración se dice: «y de su gracia original no queda sino el horror de un pozo desecado que sostiene su mueca de agonía», imagen natural que alude al ángel caído. En el canto abundan las percepciones sensoriales, continúa el simbolismo del fuego y existen anteposiciones de adjetivos.

XV

Enlace: «Porque...» + repetición de dos versos de la parte anterior y uno de XII («perpetuo instante del quebranto»): «Porque el hombre descubre en sus silencios que su hermoso lenguaje se le agosta en el minuto mismo del quebranto». El hombre enmudece con la muerte, se describe la destrucción de los animales. Existe ambigüedad en la relación causa-efecto, porque, o bien el hombre enmudece por su propia muerte, o bien enmudece al ser incapaz de explicar el fenómeno de la muerte de los seres que lo rodean.

El momento de la muerte se define como «la noche enroscada del reptil», que evoca el poder del diablo sobre ella y establece una posible identificación Dios-diablo. Del silencio de Dios, del que se habló en otras partes del poema, se ha pasado al silencio de la nada con la muerte, del que tratan los últimos versos de este canto. Es interesante observar cómo Gorostiza apostilla que los animales son «¡flores de sangre, eternas, en el racimo inmemorial de las especies!», lo cual contrasta claramente con el hombre, totalmente caduco por la individualidad de su psique. En la enumeración de los animales que perecen se usan paralelismo y anáfora; es de notar cómo se escogen animales de honda raigambre cultural implícita o explícita: «ulises salmón», «delfín apolíneo», tigre, «bóreas de los ciervos», «cordero Luis XV», «león babilónico», alondra, búho, golondrina, gorrion, reptil, mariposa. El final del canto, donde se resume la muerte de los animales, presenta simbolismo fonético: «cuando todo –por fin– lo que *anda* o *repta* y todo lo que *vuela* o *nada*, todo se *encoge* en un *crujir* de mariposas, regresa a sus *orígenes* y al *origen fatal* de sus *orígenes*, hasta que su eco *nismo* se *reinstala* en el *primer silencio tenebroso*» (paronomasia, aliteración /x/, políptoton, aliteración s). Aquí sobresale también la imagen de la muerte como «crujir de mariposas» que hace recordar la imagen tradicional de la misma o del amor como una mariposa que se quema al acercarse al fuego.⁽⁹⁾ Otras imágenes plásticas son: «cuando los peces

(9) Véase Alan S. Trueblood: «La mariposa y la llama: motivo poético del siglo de oro», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Université de Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 1977, ps. 829-837.

todos que en cautelosas órbitas discurren como estrellas de escamas, diminutas, por la entumida noche submarina», «el ulises salmón de los regresos», «cuando el tigre que huella la castidad del musgo con secretas pisadas de resorte», «el solitario búho que medita con su antifaz de fósforo en la sombra». En las imágenes visuales predomina la antítesis luz/oscuridad. Las menciones a vegetales en esta parte anticipan el tema de la siguiente y señalan, como se ha indicado,⁽¹⁰⁾ una evolución darwiniana al revés: «deshacen su camino hacia las algas», «la castidad del musgo», «flores de sangre», «cuando todos inician el regreso a sus mudos letargos vegetales».

XVI

Enlace: «Porque... » + referencia a la muerte universal de las criaturas que enlaza con XIII-XV: «Porque los bellos seres que transitan por el sopor añoso de la tierra [...] todos se dan a un frenesí de muerte». Siguiendo la escala jerárquica iniciada en XIII, ahora se describe la muerte de la vegetación.

La enumeración de los vegetales se realiza con paralelismo y anáfora, que culmina con una exclamación que recoge los símbolos del jardín y la rosa: «¡oh cementerios de talladas rosas! en los duros jardines de la piedra». La muerte de la vegetación se figura por la caída de las hojas y una vuelta a la semilla a manera de crecimiento inverso hacia la inmovilidad (piedra). En esta parte se vuelve a mencionar la visión de la creación como un sueño, de ahí que los bellos seres que pueblan la tierra sean «trasgos de sangre, libres, en la pantalla de su sueño impuro». Las diversas especies arbóreas están personificadas atendiendo a sus características físicas: el sauce «acumula su llanto», «el álamo temblón de encanecida barba», «el eucalipto romoroso», «el cerezo y el durazno en su loca efusión de adolescentes», «la angustia espantosa de la ceiba», «el heroico roble», «la impúbera menta de boca helada». Otras figuras estilísticas son, diáfora: «las plantas de sumisas plantas» y superlativo hebreo: «raíz de sus raíces».

XVII

Enlace: «Porque... » + se repiten versos de la parte anterior: «Porque desde el anciano roble heroico hasta la impúbera menta de boca helada, ay, todo cuanto nace de raíces establece sus tallos paralíticos en los duros jardines de la piedra». Se describe la extinción de los minerales.

La enumeración de los minerales se hace utilizando paralelismo y anáfora y, como ocurre en el canto anterior con los vegetales, se personifican atendiendo a sus características físicas: «rubí de angélicos melindres», «diamante iracundo que fulmina a la luz

(10) Andrew P. Debicki: *La poesía de José Gorostiza*, México, De Andrea, 1962, p. 62.

con un reflejo», «ario zafir de ojos azules», «geórgica esmeralda que se anega en el abril de su robusta clorofila», «las piedras delirantes, con sus lindas hermanas cenicientas, turquesa, lapislázuli, alabastro», «oro prisionero», «plata de lengua fidedigna, ingenuo ruiñeñor de los metales». Adviértanse las referencias culturales y cómo se escogen exclusivamente metales nobles y piedras preciosas en un lujo gongorino. La vuelta a la nada se representa como el retorno de los minerales «a sus nidos subterráneos por las rutas candentes de la llama», metáfora plástica en la que se emplean la animación y el simbolismo del fuego. Esta imagen se vuelve a repetir a continuación con una posible referencia cultural al ave fénix, dilogía en «ojo» ('veta mineral' y 'vía de conocimiento') y oximoron: «ay, ciegos de su ojo, que el ojo mismo, como un siniestro pájaro de humo, en su aterida combustión se arranca».

XVIII

Este canto se corresponde con VI. Enlace: «Porque... » + afirmación general sobre la muerte del «raro metal o piedra rara» (con un sentido antiguo de raro 'exquisito'). El canto resume la destrucción de las criaturas entregadas a un frenesí de muerte, tras ella sólo queda Dios cuya palabra se califica de «sangrienta». Termina irónicamente como un salmo con «¡ALELUYA, ALELUYA!».

El poeta describe cómo los seres creados se entregan con gozo a su muerte, simbolizada en el fuego: «ay, todo se consume con un mohíno crepitar de gozo, cuando la forma en sí, la forma pura, se entrega a la delicia de su muerte y en su sed de agotarla a grandes luces apura en una llama el aceite ritual de los sentidos, que sin labios, sin dedos, sin retinas, sí, paso a paso, muerte a muerte, locos, se acogen a sus túmidas matrices». Aquí se realza la diferencia entre forma y materia, esta última vinculada a los sentidos. La destrucción de las criaturas es mutua y el viaje a la muerte se relata con palabras que hacen referencia al origen sexual de la vida: «y así la arena de arrugados pechos y el humus maternal de entraña tibia, ay, todo se consume»; «locos, se acogen a sus túmidas matrices, [...] hasta que todo este fecundo río de enamorado semen que conjuga, inaccesible al tedio, el suntuoso caudal de su apetito, no desemboca en sus entrañas mismas». La muerte se representa también con atributos mencionados en cantos anteriores y su visión finaliza con la imagen bíblica del principio de la creación: «en el acre silencio de sus fuentes, entra un fulgor de soles emboscados, en donde nada es ni nada está, donde el sueño no duele, donde nada ni nadie, nunca, está muriendo y solo ya, sobre las grandes aguas, flota el Espíritu de Dios». Por otra parte, si en el primer núcleo del poema Dios aparecía como un niño cruel que jugaba con sus criaturas, ahora se establece la paradoja del llanto de Dios por ellas, sin que esto le conduzca, no obstante, a detener su frenética marcha hacia la muerte; los versos recuerdan el «Cántico espiritual» de San Juan de la Cruz y su famoso superlativo «volé

tan alto tan alto que le di a la caza alcance». Dice Gorostiza: «flota el Espíritu de Dios que gime con un llanto más llanto aún que el llanto, como si herido –¡ay, El también!– por un cabello, por el ojo en almendra de esa muerte que emana de su boca, hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta». En el «Cántico espiritual»: «En solo aquel cabello que en mi cuello volar consideraste, mirástele en mi cuello y en él preso quedaste, y en uno de mis ojos te llagaste». Es curioso observar aquí que la metonimia de la «palabra sangrienta» de Dios con la muerte, contradice su silencio frente al lenguaje humano. En el canto destacan además el sensualismo, el paralelismo y las repeticiones.

XIX

No hay enlace evidente, lo que señala que se ha llegado al final del poema. La conclusión de la elucubración desarrollada en el mismo es: si hemos de morir por obra de Dios démonos al diablo, esto es, aprovechemos el momento presente mediante los sentidos. De la sumisión del hombre al Creador a lo largo del poema, se ha pasado a la rebelión de la criatura en este canto. El estilo impersonal con que el poeta trataba a Dios, se ha transformado en la imprecación directa a Dios en las estrofas 1.^a y 3.^a («¡oh Dios!»), que es sustituida por la imprecación a la muerte vinculada al diablo en el baile («¡Anda, putilla del rubor helado, anda, vámonos al diablo!»). Como se ha dicho en la introducción, el rechazo a Dios y entrega gozosa a la muerte concuerda con la tercera cita del libro de los Proverbios que encabeza el poema. Al igual que VII, esta parte está escrita en un lenguaje emotivo con estructura de canción, que culmina en el baile teatral; pero, a diferencia de VII, en esta ocasión el tono es festivo y el estilo más popular. El estribillo de la canción: «¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo» pertenece a la poesía popular hispánica.

En las tres estrofas se define gradualmente al Diablo (con mayúsculas) como antagonista de Dios, para acabar con la llamada a la muerte vinculada al diablo (ahora con minúscula, dilogía). En la primera estrofa se identifica al Diablo con el ansia de eternidad, frente a Dios que produce la muerte. El ansia de eternidad causa una sensación de ahogo semejante a la que provocaba el vaso sobre el agua y se describía al principio del poema; por otra parte, al comienzo del segundo núcleo se decía además que el pecado del hombre consistía en su ansia de eternidad. Dios mata al hombre «en sus hechuras estrictas» (por la disociación de forma y materia), «en las rosas y en las piedras, en las estrellas ariscas» (por la destrucción de la naturaleza) y «en la carne que se gasta como una hoguera encendida» (por el envejecimiento del cuerpo humano), lo cual sirve de anticipación a la estrofa siguiente. En la segunda estrofa se identifica al Diablo con el deseo de consumir la vida disfrutando del cuerpo y por ello el poeta se recrea en las percepciones sensoriales. De la angustia vital que producía la realidad de la muerte se ha pasado a una exaltación vital como escape a la misma. En la tercera

estrofa se identifica al Diablo con la muerte de Dios, Dios aparece como un ser lejano y en consecuencia ajeno a la criatura. La posibilidad de la muerte de Dios se expresa en una serie de signos de descomposición: «hormigas incansables, que pululan sobre tus astillas», «migajas, borra, cenizas»; esta idea se une a la de su lejanía en la comparación científica con una estrella muerta, cuya luz llega a la tierra siglos después de haberse extinguido. En el baile volvemos a encontrar el ojo como símbolo de percepción intelectual; el hecho de que sea un ojo «insomne» quizás se pueda atribuir a que la realidad de la muerte despierta al hombre del sueño de creerse eterno. La evidencia de la muerte incita al hombre a despreocuparse de temas trascendentes olvidándose de Dios, esto es, a irse al diablo. Entre los recursos estilísticos se pueden mencionar paralelismo y repetición, enumeración, oxímoron («muerte viva») y la imagen plástica del falso rubor de la prostituta, frío como el cuerpo de un cadáver.

A lo largo del análisis es posible que se hayan puesto de manifiesto algunas contradicciones, pero quiero subrayar que con *Muerte sin fin* Gorostiza no pretendía establecer una teoría filosófica, sino realizar un ejercicio de búsqueda mediante el poder sugerente de la poesía.