

## SCOTT A. SANBORN

tiene un MFA en escultura en Indiana University y ha presentado trabajos en EUA, el Caribe y Europa. En la actualidad tiene un PhD en progreso en Español y otro en Literatura Comparada con concentración minoritaria en estudios africanos. Próximamente participará en la 2da Conferencia Anual sobre Literatura Caribeña en Bermuda.



## Elementos del barroco español en *Muerte sin fin* de José Gorostiza

PEDRO SALINAS propone que la cosa fundamental para empezar una discusión de un poeta es la de entender “the relation[ship] between his poetic world and the real world, the contact between external reality and his own inner, spiritual reality” (3). El deseo de entender el mundo del poeta como un vaivén de un mundo externo y real y un mundo interior y ficticio encaja este estudio que aquí destaco. Una pregunta muy simple conmueve este trabajo, en las palabras de Dámaso Alonso, “¿Qué motivos llevan a los escritores del año 1900 a volver sus ojos hacia Góngora” (536)? O sea que, en el caso de José Gorostiza, ¿por qué busca en el periodo barroco fuentes estilísticas, temáticas y filosóficas?

En la obra *Muerte sin fin* (1934) de José Gorostiza hay un eco fuerte del Siglo de Oro. Será el propósito de este trabajo identificar los rasgos intertextuales venidos de obras barrocas, subrayar algunos de los recursos literarios barrocos que aparecen en *Muerte sin fin* (*Msf*), aclarar los fines filosóficos en común entre *Msf* y algunas obras barrocas, y finalmente sugerir un final apócrifo de la obra de Gorostiza. Haré este estudio de la siguiente manera: primero introduzco la obra de Gorostiza con algunos comentarios acerca de su generación y la temporada en la cual escribe *Msf*, segundo hablo de *Msf* como ente poético, tercero destaco algunos de los usos de temas y lenguaje derivados del estilo barroco, y, al final, hago explícitas tres referencias--o estilísticas o temáticas--de obras conocidas del barroco. Al final de este estudio sugiero una nueva manera de acercarse al estudio de *Muerte sin fin* para posibilitar una respuesta al pesimismo latente en la crítica de este poema. Como los críticos y el autor mismo han señalado la influencia de Lope de Vega y el periodo barroco en Gorostiza, será interesante investigar algunas semejanzas entre los recursos estilísticos empleados y los temas en *Muerte sin fin* y los temas y estilos de algunos autores del Siglo de Oro (Debicki 113-114, Gorostiza 14).

En la introducción a la edición de *Muerte sin fin* de 1964, Gorostiza se sitúa a sí mismo como heredero de una larga tradición del mundo viejo y un ciudadano del mundo nuevo cuando dice que “el modo en que se trasegó la poesía española al vaso indígena, en pleno siglo XVI, parece haber imprimido para siempre en nuestra literatura el sello inconfundible de la herencia clásica” (14). Esta cita nos expone algo importante: el estilo “clásico” del Siglo de Oro como referencia para los poetas del nuevo mundo que vienen después. Si pensamos en el periodo barroco español con todas sus preocupaciones concomitantes, sobresalen un estilo métrico estricto (el soneto y otras formas de versos cultos o los cambios en la versificación de una comedia, que indican un cambio de situación o actitud), el libre albedrío (posición del ser humano frente a Dios o la justicia poética), el honor (como individuo, miembro de una sociedad, o en el *qué dirán*), Dios (personificado en el rey o la pelea contrarreformista), los fuertes cambios del medio ambiente y la actitud física (manifestaciones exteriores de una lucha interior), los recursos metateatrales (apartes, ritos, danzas, canciones, entre otros), la filosofía neoplatónica (búsqueda de un amor puro), las oposiciones binarias (claroscuro, oximorones, contrastes) y otros tantos. Esos temas o recursos aparecen en *Msf* en varias ocasiones y serán estudiados en este trabajo.

Hay tantas definiciones del barroco como hay obras barrocas. En este estudio empleo algunas observaciones de Frank J. Warnke sobre el barroco. Él dice que no hay una definición del barroco pero que será más útil pensar en ello como un período, y que: “A literary period is, rather, a time span in which underlying shared spiritual preoccupations find expression in a variety of stylistic and thematic emphases” (9). Entonces me valdré de los rasgos susodichos arriba para definir lo que hace una obra barroca. En cuanto al período barroco como etapa histórica, Warnke dice que:

The seventeenth century was conspicuously an age of controversy, warfare, and disorder; it was, above all, an age in which a new scientific and rationalistic world-view progressively ousted the old religious and symbolic world view which had conditioned European thought and art since the Middle Ages. (16)

El período en el cual Gorostiza escribe es bastante similar al barroco: la revolución en Rusia, la Primera y la Segunda Guerra Mundial, la revolución en España, una crisis en la religión manifestada en el crecimiento del existencialismo, cambios radicales en la tecnología y un desorden ocasionado por las rupturas políticas en su propio país. Hay un eco fuerte entre las situaciones del período barroco señalado por Warnke y el mundo actual de Gorostiza cuando escribió *Muerte sin fin*. En parte esto consta una respuesta a la pregunta de Alonso: la actitud del hombre frente a un mundo en transición causa sentidos semejantes que son representados por una especie de intertextualidad o nexos históricos. La realidad de los vanguardistas en Latinoamérica es expresada a través de referencias a un período histórico en el cual una realidad semejante existía.

Andrew P. Debicki en su trabajo *Antología de la poesía mexicana moderna* dice que la obra de Gorostiza se destaca por “la preocupación con el tiempo y la muerte, así como el deseo de sobreponerseles” (21). Al propósito de los vanguardistas, dice Debicki que en cuanto al desarrollo cronológico de este grupo, podremos notar ciertos cambios que ocurren en sus obras a partir de 1930 . . . aumenta el enfoque en la realidad moderna (y no en paisajes intemporales); los asuntos filosóficos se hacen más aparentes, a menudo en relación con actitudes pesimistas . . . al mismo tiempo aumenta el uso de imágenes irracionales y de metáforas continuadas, aparecen más poemas largos, . . . se notan menos efectos verbales chocantes. Todo esto sugiere una doble profundización, temática e imaginativa; también indica un énfasis menor en la creación de nuevas formas . . . (21)

Gorostiza usa la metáfora de un juego de ajedrez para decir que las formas poéticas con sus reglas estrictas, como las formas empleadas por Lope y Góngora, no restringen sino que le dan la oportunidad al poeta de luchar *con/contra* la palabra -- el enemigo/dios del poeta. También esta metáfora muy barroca nos refiere a la ideología contrarreformista dentro de la cual todo el mundo tenía un lugar predeterminado en la vida, como las piezas en un juego de ajedrez. Al final del juego de ajedrez todas las piezas van en el mismo saco como al final de la vida la muerte iguala a todos (Debicki 108). Es decir, todos los reyes, emperadores u otros potentados son juzgados al final como el hombre común; sin importar lo que éramos en la vida, después de la muerte (o el juego de ajedrez) cuando regresamos a fundirnos en Dios, seremos todos iguales.

La forma de *Msf* es verso libre con diez secciones. Hay dos partes que sobresalen por sus formas clásicas (en redondillas, cuartetos o cantaras): las partes cinco y diez. Beatriz Garza Cuarón esquematiza la obra en dos partes grandes con referencia al Génesis y el Apocalipsis (1131). Desarrolla los dos partes de esta manera:

La primera, que es donde se explica que la unión de la forma y la sustancia constituye el dilema de la existencia, se construye, . . . “a través de un discurso progresivo que alude a la creación del mundo, y por lo tanto, al *Génesis*. La segunda parte, que expresa la destrucción y el fracaso de la unión forma-sustancia, se construye por medio de un discurso regresivo que, . . . hacer recordar el *Apocalipsis*” (1131).

Ella dice que en Gorostiza las “alegorías, en vez de pintar para volver más claro el objeto, se proponen casi lo contrario: presentar el término de la alegoría, lo pintado, como misterioso e inmaterial” (1131). Como comenta, por ejemplo, C. Colin Smith sobre el *Polifemo* de Luis de Góngora, “it does no good to pretend . . . that [Góngora] has become . . . an easy or a straightforward poet who ought to be accessible to any educated reader” (217). La obra de Gorostiza, como la de Góngora, es rica en imágenes y difícil de entender pero como el propósito aquí es el de vincularla con una tradición de las obras influidas por el barroco, no entraré en un discurso más a fondo del poema. Es suficiente decir, como señaló Salinas en cuanto a todo poeta, lo que Manuel Mejía Valera ve como el propósito de Gorostiza: “Sus intenciones últimas, además, a despecho de una apariencia estrictamente estética y quizá a pesar suyo, apuntan a la elaboración teórica, a maneras de ver y formular el Universo y la existencia” (103).

En la trayectoria del poema una relación entre el hombre y Dios, o sea la materia y la forma, está encajada en la imagen de un vaso de agua. El hombre se siente “ahogado” por “un dios inasible” y se queda

sufriendo hasta que encuentre su propia imagen reflejada en el agua (2). El hombre está en desacuerdo con su ser hasta que se ve reflejado en un espejo—o sea Dios, su otro ser. Como en el estilo neoplatónico de *La dama boba* de Lope de Vega, éste es el momento culminante en el cual al encontrar ‘el otro’ en un espejo el hombre se salva de una vida perdida o errónea. En la comedia de Lope, Finea es boba de nacer pero al momento en que ve a su amante en el espejo, en vez de verse a sí misma, se vuelve en otra: “estoy mirando en agua la imagen de él./ ¿No has visto de qué manera/ muestra el espejo a quien mira/ su rostro, que una mentira /le hace forma verdadera?/ Pues lo mismo en vidrio miro/ que el cristal me representa” (1556-1562). “El otro” es siempre un amor puro que sirve de maestro, compañero—la otra mitad aristotélica perdida o añorada. Esta interpretación queda apoyada por tres recursos sumamente barrocos que aparecen en *Msf* inmediatamente después: primero, los mitos griegos—especialmente el de Ícaro, que quería acercarse al sol para liberarse de esta tierra (6), segundo, la paradoja—el elemento que requiere que el hombre elija o busque información para entenderse (20) y tercero, el uso de cuatro elementos para describir el mundo corporal con referencia a un poder sobrenatural—nube, mar, cúmulo, y espuma (16-19). En medio de todo este barroquismo viene la imagen que resultará ser la más fuerte de la obra: “constreñida/ por el rigor del vaso que la aclara,/ el agua toma forma” (29).

Después de emplear estas imágenes, el autor usa cuatro verbos para describir la actitud del agua en el vaso: se asienta, ahonda, edifica, y cumple. A lo largo de la obra, el uso de verbos que representan la posición del hombre en relación con Dios facilita un sentimiento de construcción, de fabricación y de cumplimiento. Vemos aquí una imagen de Dios construida y completada por el hombre. El vaso representa al hombre como un vasallo imperfecto que no puede contener al agua, o sea a Dios. El agua en todo el poema tiene la libertad de irse y de realizarse en diferentes entes. El hombre, o sea el vaso, no tiene esta libertad. La libertad, como el libre albedrío en el Siglo de Oro, era ilusoria porque la justicia poética venía al final para juzgar las acciones del hombre (Parker 35). Como prototipo del barroco Don Juan, quien aparece en la línea 474 de *Msf*, una persona puede creer que hay tiempo y espacio para arrepentirse de las acciones malvadas en la vida pero no siempre es la verdad. Al final el destino—de ser vaso o no, de tener tiempo de arrepentirse—no queda en las manos del hombre. Como dice Gorostiza es un “agua tan agua” (35); es decir, no se puede definir ni capturar a Dios; es lo que es. La idea de cumplir, de dar forma a Dios, es muy importante aquí. El hombre es el que le da forma a Dios con la teología, los ritos,

los mitos y, más importante, la inteligencia agitada (Paz 29).

Interesante también es la yuxtaposición de una descripción del paraíso, el lugar del nexo original entre Dios y el hombre pero también el momento de separación (*manzana*), con la reintegración del hombre con Dios (*el momento justo*) (463-467). Al acercarnos más vemos que hay una comparación más amplia en los versos donde aparece el arquetipo barroco Don Juan. El poeta sitúa el verbo “engendrar” entre dos imágenes: la *manzana* como referencia al pecado original o acto sexual original y Don Juan, que aparece como tema de la fecundidad del hombre desenfrenado—la disonancia social y la ausencia de un sistema moral en el hombre moderno. La manzana de la caída en el paraíso es comparada con las inclinaciones de Don Juan, hombre caído—el pecado original queda contrastado con el pecado contemporáneo, ambos pecados del egoísmo (Debicki 108). El momento justo sólo se puede engendrar de la falta de egoísmo por parte del hombre y de Dios—uno le da forma al otro en cambio de propósito filosófico—como el reflejo del hombre en el agua al principio de la obra, sólo puede haber un intercambio entre el hombre y Dios o el egoísmo del uno o el otro resultará en la nada para ambos. Es una relación simbiótica.

En otra muestra del temario barroco en *Msf*, Mordecai S. Rubín elabora un sistema de simetrías entre los recursos poéticos de Luis de Góngora y Gorostiza, sobre todo en “Las soledades” de Góngora (198-204). Yo veo más posible varias correspondencias temáticas entre *Msf* y *La fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora. Sin entrar en una discusión de todos los temas centrales en el *Polifemo*, hay una imagen culminante en ambas obras—la sangre/el agua que está trasmutado. Smith nos dice que en el *Polifemo* la sangre “becomes water, . . . [Acis’s] whole substance becomes a stream, which nourishes the roots of trees that stand in it, touches the flowers as it passes and silvers the sand over which it finally flows into the sea . . .” (226). Esta misma relación surge en la quinta parte de *Msf* pero aquí hay un sentido de tortura—Dios, el agua, no puede sentir o realmente ser parte de los entes que toca.

En la quinta parte del poema *Msf* hay un cambio de tono cuando el autor emplea estribillos y otras formas de cantares. Hay tres grupos de tres estribillos seguidos por un tipo de refrán de dos versos. Al final hay un “baile” de cuatro versos heptasilábicos. Se establece en cada grupo de tres estribillos una relación entre, por un lado la naturaleza y los sentidos corporales, y por otro lado el agua. En cada relación el agua no tiene el poder de hacer o sentir lo que hace o siente la parte de la naturaleza alabada. Las tres partes de la naturaleza son: las flores con su olor, el

árbol con su “tez de tierra” y “frutos de ámbar” (317-318) y la tierra donde caen las frutas y que por eso “sabe [de] la muerte” (338). Estas tres cosas corresponden con el *Polifemo* en cuanto a cuando Polifemo mata a Acis, su sangre pasa por “los pies de los árboles . . . [las] flores y . . . [las] arenas” (63). Mas la sangre corre por las venas del árbol, lame las flores y pinta las arenas de argento. Reacciona en cada caso con las cosas de la naturaleza formando una unión sensual o praxis como el vaso y el agua de *Msf*. Acis, quien muere por amor y es transubstanciado en el agua en el *Polimefo*, es personificado en *Msf* por el amor (la palabra) que muere ahogado en el agua. Los dos acciones no son pesimistas sino creativas. Como en el poema “Épodo” de Gorostiza donde dice “traza en muros de cristal amores de agua,” hay una mezcla de lo líquido con lo sólido, lo intangible con lo tangible, lo inefable con lo concreto, la poesía con la teología, Dios con el hombre—y es en esta yuxtaposición, de vez en cuando, que la muerte admite una renovación.

Es un acto de ir metafóricamente hacia un mar, no como Manrique hacia un final bordador, sino como Ovidio hacia una vida eterna que “abound[s] with life . . .” donde será “received back into . . . [the sea] as into the pitying arms of a mother . . . insistently triumphant” (Smith 226). Como en la novena parte de *Msf* en la cual figura una especie de de-evolución, hay un paso hacia un final que puede ser interpretado como un nuevo empezar. La larga trayectoria de Manrique hacia el mar puede también ser un retorno, un empezar de nuevo donde el sacrificio no es uno que conlleva consigo una derrota sino, como dice Smith, “a massive assurance of continuity . . . [for] from it springs life and into it flows death, and both are vast and unknowable concepts” (226).

Rubín nos dice que “la simetría de construcción de *Muerte sin fin* es impresionante” (159). Divide la obra en diez partes pero en realidad sólo la divide en cuatro; “dos partes principales correspondientes, con un *intermezzo* lírico entre las dos y un *vivace* con percusión como coda” (159). Hay dos partes largas que son interrumpidas por dos poemas relativamente cortos con estructuras más tradicionales y por eso chocantes. Estas dos partes, las de las versos 302-347 y 728-775, sirven una función al estilo de un entremés y de un baile barroco. Los temas de las dos partes no nos interesan aquí tanto como la función estructural en la obra. A lo largo de la obra varias referencias al estilo barroco han surgido y no sólo a la poesía del Siglo de Oro sino a la comedia también. Como Diego Marín explica, la comedia no era la única parte de la función teatral . . . constituía un espectáculo continuo que incluía la loa, monólogo en verso a manera de preámbulo, un entremés después del primer acto y un baile después del segundo rematándose todo con la

mojiganga como fin de fiesta en forma de baile en que participaban todos los actores, todavía con los trajes de la comedia pero ya sin representar sus papeles (27).

En el teatro del Siglo de Oro siempre hay tres partes de una obra y es en la tercera en que vemos el desenlace y la resolución de la trama. Aquí no tenemos la tercera parte. Lo que tenemos son dos actos entre tres con un entremés y un baile. Falta la resolución de la trama porque Gorostiza no la sabía. En el acto de crear una de-evolución, Gorostiza ha separado a Dios del hombre. La filosofía existencialista dice que el hombre está atrapado en este mundo sin salida y que Dios ya no presta atención. Al final de la obra nos deja Gorostiza en esta relación con Dios; con el sentido de que el hombre está atrapado en la forma de un vaso sin el momento justo o la resolución que es el agua o Dios. La falta de la praxis llevada a cabo en las partes anteriores causa la disolución de la relación entre el hombre y Dios.

En resumen, es obvio que los artistas son muy diversos —Lope, Góngora, Gorostiza— pero el deseo de comentar sobre la filosofía de sus épocas y de mezclar algo de la visión de adentro con la percepción del mundo de afuera es semejante. El estilo barroco, con las emociones en plena vista y los fuertes cambios del lenguaje, es muy apropiado para una temporada tan confusa como la de Gorostiza. Al ver la relación entre las formas y el temario del período barroco y el uso de ello como recurso intertextual en *Muerte sin fin*, cabe admitir la posibilidad de una reconcepción de la obra entera. Como en el *Polifemo*, una praxis espera al hombre al final de la obra si lleva a cabo su reunión con Dios. Pero, al vincular la obra de Gorostiza en el sistema filosófico del siglo veinte, vemos que la falta de una praxis puede ser atribuida a la pérdida de comunicación o el silencio creado por la cacofonía sin sentido del hombre moderno.

Wittgenstein dijo que la comunicación es un tipo de juego que sólo podía entender el que vive en este sistema. Es un juego en el cual las palabras suenan familiares pero sus sentidos son opacos o distorsionados. Gorostiza dice que “la poesía no es diferente, en esencia, a un juego de “a escondidas” en que el poeta la descubre y la denuncia. . .” (7-8) El poeta trata de aclarar, de poner en evidencia, una filosofía “sin ceder su puesto al filósofo,” y sin perder la idea que “la poesía existe por su sola virtud.” (7-8). Como la filosofía de Wittgenstein, quien no creía que fuese filósofo, hay un momento en lo cual Gorostiza decide que,

“al penetrar en la palabra; la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de la significación. Bajo el conjuro poético la palabra se transparenta y deja entrever, más

allá de sus paredes así adelgazadas, ya no lo que dice, sino lo que calla.” (10)

Wittgenstein, al final de su obra *Tractatus Logico-Philosophicus* publicado quince años antes de la obra de Gorostiza, sugiere que “what we cannot speak about we must pass over in silence” (74) y en una carta a un amigo añade: “My work consists of two Parts: the one presented here plus all that I have not written. And it is precisely this second part that is the important one...” (Tarbox 94). Como Gorostiza

cuando Wittgenstein tiene que tratar de decir lo indecible— lo inefable, él tiene que callarse por no saber qué decir. Al final de *Msf*, Gorostiza no sabe qué decir. En el sentido de un juego en el cual no sabemos las reglas, este tercer actor —que no tenemos— o período existencialista de una separación de Dios en la obra tiene que callar por no saber decir lo que no se puede decir: cómo reinstalar la praxis añorada

---

### Obras citadas

Alonso, Dámaso. Estudios y ensayos gongorinos. Madrid: Gredos, 1970.

Debicki, Andrew P. La Poesía de José Gorostiza. México: Andrea, 1962.

---. Antología de la poesía Mexicana moderna. London: Tamesis, 1977.

Garza Cuarón, Beatriz. “Claridad y complejidad en *Muerte sin fin* de José Gorostiza.” Pittsburgh: Revista Iberoamericana 55:148-149 (July-Dec. 1989): 1129-49.

Gorostiza, José. *Muerte sin fin* y otros poemas. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

Mejía Valera, Manuel. “Acerca de la elaboración teórica de la poesía (*Muerte sin fin*).” Mexico: Cuadernos Americanos 243:4 (1982): 103-111.

Parker, Alexander A. “El teatro español del siglo de oro: Método de análisis e interpretación.” Lope de Vega; El teatro, Vol 1. Ed. Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Taurus, 1989.

Paz, Octavio. “*Muerte sin fin*.” José Gorostiza. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

Rubín, Mordecai S. Una poética moderna: *Muerte sin fin* de José Gorostiza. México: U.N. Autónoma de México, 1966,

Salinas, Pedro. Reality and the Poet in Spanish Poetry. Baltimore: Johns Hopkins, 1966.

Smith, C. Colin. “An Approach to Góngora’s *Polifemo*.” Bulletin of Hispanic Studies 42 (1965): 217-38.

Tarbox, Everett J. “Wittgenstein and James: A Bridge to Radical Empiricism.” American Journal of Theology & Philosophy, Chicago: 13-2 (1992 May) 89-103.

Vega, Lope de. La dama boba. Ed. Diego Marín, Madrid: Cátedra, 1997.

Warnke, Frank J. Versions of Baroque: European Literature in the Seventeenth Century. New Haven: Yale UP, 1972.

Wittgenstein, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus. London & New York: Routledge, 1995.

