

Inspiraciones y correspondencias

Por Mordecai S. RUBIN

Algunos críticos modernos se deleitan en buscar similitudes de pensamiento, de expresión, de estilo, entre los autores para luego apuntar con su índice acusador y pegar sus gritos de "influencia directa" si ya no de "plagio". Esa rebusca incansable de "fuentes" y "modelos" corre el peligro de perder de vista la belleza de una obra. No ha sido siempre así. La pasión por hacer algo que no se haya hecho del todo antes, será un producto de la rivalidad industrial que ha venido caracterizando muchas culturas actuales. Pero sería una lástima que llegara a substituirse lo inaudito por lo bello como criterio fundamental del arte.

Podría decirse que José Gorostiza es (en términos netos para los catalogadores) un "T. S. Eliot español", o un "Valéry español".¹ Sí, no cabe duda; y es un discípulo moderno de Góngora, y recuerda algo a Sor Juana; y todo eso sin *dejar de ser un poeta* original y genial. Si es de valor sacar a la luz paralelismos y analogías entre esos poetas y Gorostiza, lo será para cristalizar nuestra comprensión de éste y para señalar hasta dónde pueden ser afines los espíritus artísticos de una misma época tanto como las preocupaciones del hombre literario de todos los tiempos.

GOROSTIZA Y LA PREOCUPACIÓN DE PAUL VALÉRY

Las obras y las teorías poéticas de Paul Valéry han afectado mucho la formación de la poesía moderna. En los años de la creación de *Muerte sin fin*, Valéry influía mucho en México así como en la poesía de T. S. Eliot y en la de gran parte de los poetas jóvenes del mundo occidental. Entre el gran poeta francés y José Gorostiza hay correspondencias de pensamiento, de técnica, y hasta de vida particular, que nos pueden conducir a una apreciación más profunda de la poesía de Gorostiza.

Como Gorostiza, Valéry no escribió muchos versos, ni se quería considerar un poeta profesional. Entre sus primeras obras y su época posterior se intercala un silencio de veinticinco años, altamente comparable al silencio de Gorostiza desde las *Canciones para cantar en las barcas*, de 1928, hasta *Muerte sin fin*, de 1939. Las ideas de Valéry sobre el arte, la poesía y la conciencia del hombre no sufrieron mucho cambio desde su *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, de 1895, hasta *Propos sur la poésie*, de 1930.² Del mismo modo, en Gorostiza, las imágenes de agua, de tiempo, de reflejos y de la palabra, representativas de las preocupaciones de *Muerte sin fin*, ya pueblan las *Canciones*, su primer trabajo.

Toda la producción literaria de Valéry proclama una sola preocupación: la conciencia del hombre. El poeta se resume en "Narcisse": "... je ne suis curieux / que de ma seule essence." Parangonemos esa declaración con la "conciencia derramada" y las discusiones sobre la inteligencia de *Muerte sin fin*. Como a Gorostiza, se consideraba a Valéry un poeta oscuro, y en efecto, el pleno significado de los poemas de los dos no salta a la vista en una lectura rápida inicial. Pero en sus cartas y sus obras en prosa Valéry se explica, y sus palabras pueden aplicarse con provecho a Gorostiza: "Vous avez vu que la connaissance, ou plus exactement la conscience, a été mon souci constant jusqu'à la manie. Tout le reste s'éclaire par là."³

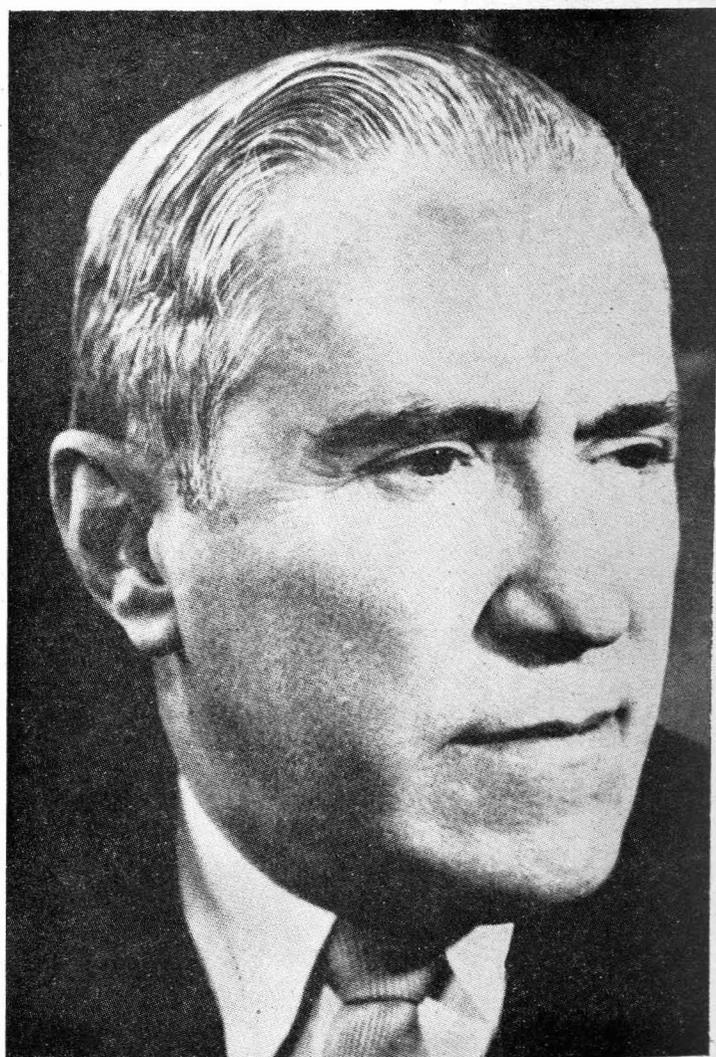
Valéry, como Gorostiza, no es tanto un poeta oscuro como un poeta difícil — la dificultad de su obra no proviene de su estilo sino más bien de las ideas mismas que quiere expresar. Esto lo hemos visto en Gorostiza al compararlo con T. S. Eliot. Del estilo de Valéry ha dicho Dámaso Alonso que tiene "precisión gramatical y desenvolvimiento lógico que excluye toda niebla."⁴ También en los dos poetas hay un cierto elemento, empero, de intenciones y pretensiones estéticas y técnicas que, a veces, complican la poesía. Los dos poetas han hablado de su hermeticidad como un resultado de la inadecuación del lenguaje para la expresión poética. Valéry, por ejemplo, atribuye la obscuridad de Mallarmé a un sistema, pero la suya a "l'impuissance de l'auteur."⁵ Por toda su *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, hace hincapié en la inutilidad del lenguaje, y en su *Propos sur la poésie* dice, "Le destin amer et paradoxal du poète lui impose d'utiliser une fabrication de l'usage courant et de la pratique à des

fins exceptionnelles et non pratiques."⁶ Compárese la opinión de Gorostiza: "Pero en el caso especial de la poesía sucede que su vehículo, el lenguaje, es también el instrumento corriente de comunicación entre los hombres."⁷ Y el problema se complica aún más cuando es cosa de poesía filosófica, en que se trata de unir materia alejada de toda forma poética a formas poéticas alejadas de la abstracción; hacer emocional lo abstracto, sin que pierda nada de su austeridad, conseguir la plasticidad sin perder la profundidad. La dificultad, dice Noulet, estriba en que "la poésie ne concède rien; elle veut rester indéfinie et suggestive; elle veut rester rythme, image, et chant."⁸

Ninguno de los dos poetas se inquietan por la inaccesibilidad de sus poemas al público. Gorostiza afirma que la poesía siempre ha sido "objeto de los afanes de una minoría que la crea, o que, simplemente, posee preparación para disfrutar de sus placeres."⁹ Valéry hasta llega a afirmar que "tout ce qui compte est bien voilà."¹⁰

Hemos señalado que la preocupación de Gorostiza con la conciencia es semejante a la de Valéry. En ambos casos, no son los logros de la inteligencia sino la inteligencia misma; no las ideas tanto como el drama intelectual. Y en otras preocupaciones coinciden los dos poetas. Hemos visto el valor que le da Gorostiza al silencio, siguiendo la idea oriental y como consecuencia lógica de la idea de lo inadecuado del lenguaje humano. Para Valéry el silencio es un fin logrado. Como dice en boca de Isócrates en *Eupalinos*: "Au moyen de ces degrés successifs de mon silence, je m'avance dans ma propre édification."¹¹ Y en *Le Cimetière Marin*: "O mon silence!... Edifiée dans l'âme..."

Si Gorostiza insiste en los elementos musicales de la poesía, no obstante su contenido filosófico, también señala Valéry la mezcla indispensable de "son et sens" en la poesía.¹² Es la misma idea de Gorostiza de que "la forma en sí misma no se cumple", aplicada a la poesía. Mientras que Gorostiza



José Gorostiza—"cristalizar nuestra comprensión"

ve en la muerte la realización de la existencia del hombre y su lucha por la permanencia, Valéry, por su parte, reconoce la muerte como meta de la conciencia del hombre y cree que "dès que nôtre pensée monte vers sa lucidité, elle se rapproche de la mort."¹³ Los dos poetas, entonces, buscan, por medio de una inteligencia que se quiere conocer, una comprensión de lo absoluto, del infinito, algo que combatiera la inexorabilidad del flujo del tiempo. Y los dos se dan cuenta que es inútil. Dice Valéry: "Nous ne pouvons pas aller à l'infini."¹⁴

Además de las semejanzas generales de tono, inevitables entre dos poetas preocupados por la conciencia y por el conocimiento absoluto, encontramos detalles paralelos en los textos. Para captar el ambiente y la técnica de Paul Valéry basta examinar tres de sus poemas más célebres: "La Jeune Parque" (1917), "Fragments du Narcisse" y "Le Cimetière Marin", siendo los últimos dos partes de la colección llamada "Charmes (c'est-à-dire: Poèmes)" (1922).

Observemos, por ejemplo, el empleo repetido de la rosa, frecuentemente como un símbolo de belleza o placer pasados y pasajeros. En "La Jeune Parque" se usa "rosa" cinco veces.¹⁵ En "Fragments du Narcisse" y su versión de años anteriores, "Narcisse parle", ocurre ocho veces más.¹⁶ Y en este último, hasta se formula la expresión "la rose ancienne", de la cual es traducción exacta "la antigua rosa" (verso 145) de *Muerte sin fin*.

Gorostiza canta la inteligencia abstracta, del hombre, del universo. Para Valéry también la inteligencia personificada ocupa un lugar supremo. En "Poésie" (de la serie "Charmes"), la declara madre del alma, fuente general, con carácter que tiende a lo divino (indicado por las mayúsculas):

O ma mère Intelligence,
de qui la douceur coulait...

Mais la Source suspendue
lui répond sans dureté...

Y así como Gorostiza, poeta de la soledad, encuentra que la inteligencia pura es "soledad en llamas", Valéry, alma correspondiente, ha expresado lo mismo en boca de la joven parca que, por un momento, alcanza el estado de la pura conciencia:

Tout-puissants étrangers, inévitables astres,...

Je suis seul avec vous, tremblante,...

En cierto grado, "La Jeune Parque" parece haber servido de modelo para la construcción de *Muerte sin fin*. Es una obra larga que Valéry escribió después de muchos años de silencio, y desde el principio tiene un plan de construcción musical en escala grande, con subdivisiones emparentadas. La explicación que nos proporciona Valéry en el prefacio a sus cartas a Pierre Louys es apta para *Muerte sin fin*: "oeuvre difficile, conçu par analogie à l'image d'une composition musicale à plusieurs parties."

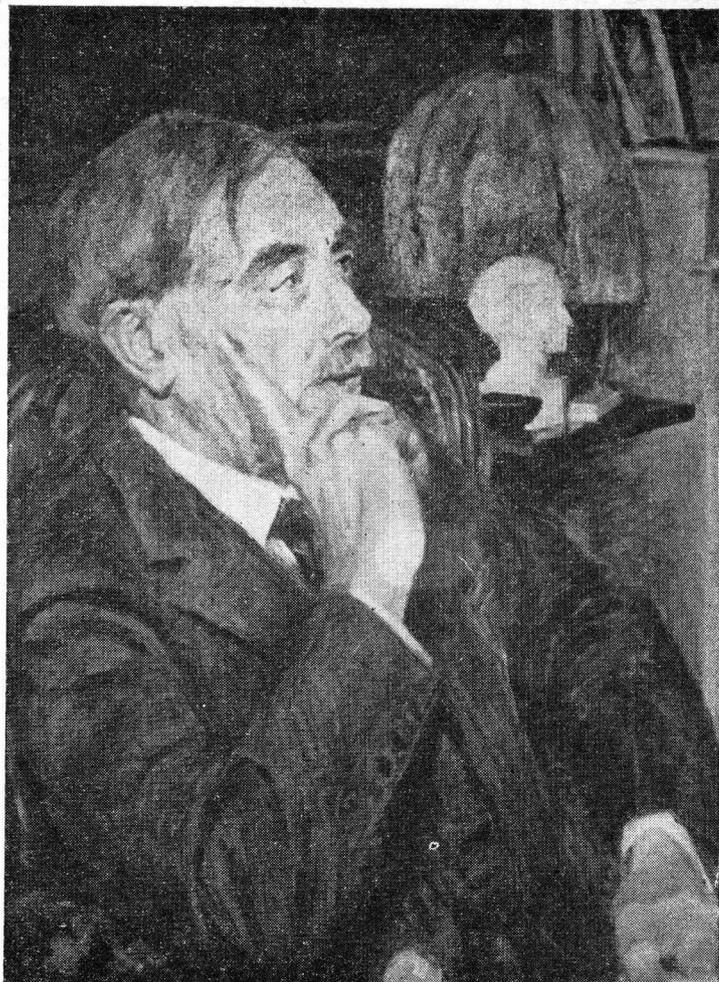
Pero más allá de esa intención inicial en común, las técnicas se parecen poco. Los versos de Gorostiza son flexibles, variados, modernamente agudos; los de Valéry tienden a una música más uniformemente clásica, alternándose el decasílabo antiguo francés con el alejandrino clásico, con una insistencia regular en la rima consonántica y hasta en la extrema "rime riche" de los simbolistas. En Gorostiza hay ecos de Góngora y del romance español; en Valéry (conocedor y admirador de Góngora) hay reminiscencias de Corneille y más fuertemente de Racine.

Toda la obra de Valéry es más personal que la de Gorostiza, con tendencias de psicoanálisis que apenas se asoman por la metafísica alegórica de *Muerte sin fin*. Y mientras que Gorostiza no encuadra sus peregrinaciones mentales en ningún decorado real, Valéry insiste en situarse. En "La Jeune Parque", en "Narcisse", en "Le Cimetière Marin", hay día y noche que pasan y hay un paisaje esencial.

Pero hay similitudes concretas. La "suite de substitutions psychologiques" de la "Jeune Parque" comienza con la curiosidad inquieta introspectiva:

Qui pleure là sinon le vent simple à cette heure
Seule avec diamants extrêmes? Mais qui pleure
Si proche de moi-même au moment de pleurer?

Es la misma idea —en tono menor y más tranquilo— con la cual se inicia *Muerte sin fin*. Y después de recorrer todas las etapas psicológicas de la lucha entre la comprensión total



Paul Valéry—"una sola preocupación: la conciencia del hombre"

—"l'extrême de l'être" dice el poema— y el aspecto sensual y limitado del hombre, la parca, como Gorostiza, abandona la investigación y vuelve a dedicarse a la vida corporal:

Alors, malgré moi-même, il le faut, ô Soleil,
Que j'adore mon coeur où tu te viens connaître,
Doux et puissant retour du délice de naître...

Pero Gorostiza deja el esfuerzo porque es inútil; su regreso al mundo sensual es un acto de la voluntad, del disgusto. Para la parca es la fatiga y el sueño lo que la obligan a volver, porque el mantenerse en la condición de inteligencia pura requiere más concentración, más fuerza de lo que el hombre pueda tener.

Al principio de *Muerte sin fin*, el poeta se siente "sitiado" por un "dios inasible" y dice que el hombre ha andado "a tientas". Casi idénticas palabras aparecen en los versos 112 y 113 de "La Jeune Parque":

Je priais à tâtons dans vos ténèbres d'or,
Poreuse, à l'éternel qui me semble encore,

Una de las ideas que ocupa a Gorostiza es la parálisis del tiempo, que se sugiere en varias partes de su poema pero que nos impresiona quizá más fuertemente al final, cuando todo regresa a sus orígenes, y las plantas, por ejemplo, llegan a tener "tallos paralíticos" en los "jardines de piedra", y "nada ni nadie, nunca, está muriendo". En "La Jeune Parque" también se manifiesta la parálisis del tiempo, como la primera comprensión de la conciencia pura, resumida brevemente:

Car l'oeil spirituel sur ses plages de soie
Avait deja vu luire et pâlir trop de jours.

En Gorostiza la muerte es la forma a que se dirige la substancia de la vida, pero como "la forma en sí misma no se cumple", la muerte busca vida para cumplirse. Es una versión más abstracta de la idea que expresa la parca:

La mort veut respirer cette rose sans prix
Dont la douceur importe à sa fin ténébreuse.¹⁷

Otra obsesión de Gorostiza es el espejismo, el mirarse y proyectar la inteligencia fuera de sí para mirarse en el acto de mirarse. Es lo que pasa con la parca al separarse, por un instante, el aspecto conciencia del aspecto sensual:

Et dans mes doux liens, à mon sang suspendue,
Je me voyais me voir . . .

Pero para ver plenamente desplegados los temas del narcisismo y del agua, omnipresentes en la obra de Gorostiza, hay que pasar a "Fragments du Narcisse". Si quisiéramos dejar volar la imaginación y vestir de decorado concreto la génesis de las meditaciones de *Muerte sin fin* según las indicaciones de sus primeros versos, podríamos ver al poeta de pie, bajo las estrellas y al borde del mar, precisamente como la parca. Esta, al contemplar los astros, se inspira en lo eterno, se pone a reflexionar. Pero a Gorostiza se le ocurre que la "radiante atmósfera" puede ser una mentira, y entonces quita la vista de ella y mira el mar. Allí sí comienza a inspirarse, y ¡aquí pasamos a la situación del poema "Narcisse"!

Por casi todo *Muerte sin fin* Gorostiza mantiene su relación amorosa con el agua. En formas diversas agua en un vaso, catarata, mar, espuma, charca, lago, estanque, agua en la cuenca de la mano. En "Narcisse" no hay más que un arroyo concreto, pero se refiere a él como "source", "fontaine", "eau", "onde", y con palabras como "miroir", "cristal", y "glacé" que recuerdan los intercambios que Gorostiza realiza entre agua, espejo, cristal, y hielo.

Al ver su imagen por primera vez en el agua, Gorostiza nos habla de la "imagen atónita del agua". La misma situación y la mismísima expresión en Valéry:

. . . Fontaine environnée
Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur
Les yeux mêmes et noirs de leur âme étonnée.

En *Muerte sin fin* el hombre quiere que su reflejo le mire como él al reflejo. Y dice Narcisse mirándose en el agua:

Ne cessez de me voir

El hombre quiere encontrar una deidad en su imagen reflejada. Lo mismo busca Narcisse:

L'âme, jusqu'à périr, s'y penche pour un Dieu
Qu'elle demande à l'onde . . .

Gorostiza expresa la relación continua entre el hombre y su reflejo —o sea la persistencia del narcisismo— por el verbo "encadenar":

Este enlace diabólico
que encadena el amor a su pecado.

Valéry ha empleado el mismo verbo en la misma función:

Tout m'appelle et m'enchaîne à la chair lumineuse
Que m'oppose des eaux la paix vertigineuse.

En "Narcisse" también podemos encontrar algo de la idea de Gorostiza de que la forma pura anhela la substancia. Narcisse se dirige a su reflejo, llamándolo "songes qui me voyez" (¿no nos ha dicho Gorostiza que el sueño de la substancia es la forma pura?), y pregunta:

Votre corps vous fait-il envie?

Y sigue con la idea de que la forma, al salir de su condición de forma pura, se morirá:

Ce cristal est son vrai séjour,
Les efforts mêmes de l'amour
Ne le saurait de l'onde extraire qu'il n'expire . . .

En *Muerte sin fin* hemos aprendido que el esfuerzo vital del hombre por buscar su propia prolongación persigue en el fondo la muerte. Dice Narcisse:

Fontaine, ma fontaine, eau froidement présente,
Douce aux purs animaux, aux humains complaisante
Qui d'eux mêmes tentés suivent au fond la mort, . . .

"Le Cimetière Marin", el poema más personal de Valéry, continúa la tendencia de la introspección en un ambiente más calmado, pero una vez más con un paisaje concreto que incluye el cielo y el agua. Mas en ese poema Valéry aplica las generalizaciones sobre el universo, el tiempo, y la forma a la creación poética, lo mismo que hace Gorostiza en *Muerte sin fin*. El poema comienza con la contemplación del mar y del cementerio, a mediodía, al pleno sol. El poeta ve la creación

—con la muerte siempre presente— como manifestación de Dios que describe (nótese las mayúsculas) como:

. . . une éternelle cause,
Le Temps scintille et le Songe est savoir

Los versos nos sugieren, casi al par de *Muerte sin fin*, la idea de un Dios relacionado con la inteligencia y con el tiempo puro. Hemos visto en *Muerte sin fin* que se puede considerar a Dios como "un minuto. . . que se enardece hasta la incandescencia. . . hacia lo eterno mínimo. . ." En "Le Cimetière Marin" también se da el concepto del tiempo sin dimensión:

Temple du Temps, qu'un seul soupire résume, . . .

Ese tiempo contraído —o extendido hasta hacerse eternidad— se concibe como el momento clave. En *Muerte sin fin*: "...abren hueco por fin a aquel minuto"; "el momento justo"; "el mínimo perpetuo instante"; "el minuto incandescente de su maduración"; "el vaso de agua es el momento justo". Ese momento, entonces, es el instante de la fusión perfecta de forma y substancia que, según la lógica de *Muerte sin fin*, podría ser lo universal o, en términos de la creación poética, el momento en que nace la poesía ideal. A ese momento se refiere Valéry con los versos:

Auprès d'un coeur aux sources du poème
Entre le vide et le événement pure . . .

Valéry no se ocupa tan directamente como Gorostiza con la religión, pero en "Le Cimetière Marin" hay unos cuantos pasajes que caben en la teosofía de Gorostiza. En *Muerte sin fin* se insiste en que todo al morir entra de nuevo en la "infantil mecánica" reiterativa y circular del universo. Y al enumerar las formas que mueren, Gorostiza señala parte del cuerpo:

cuando los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero

. . . consumidos por su muerte
—¡ay, ojos, dedos, labios . . .

Valéry combina las mismas nociones en estos versos:

Les yeux, les dents, les paupières mouillées—
Tout va sous terre et rentre dans le jeu.

Gorostiza encuentra que el cristianismo tradicional tiene contradicciones. Le parece irónico aceptar a un Dios que es responsable por los defectos numerosos del hombre. Y entre los defectos pone en lista los sufrimientos emocionales "odios purulentos", "rencores zánganos", "angustias secas". Dice Valéry abiertamente al cielo:

Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes
Sont le défaut de ton grand diamant.

Gorostiza nos dice que el concepto de una vida más allá de ésta no es más que "temor de la materia", "grito de júbilo sobre la muerte". La proposición que el morir es volver a Dios es "hallazgo de ironía". Compárese este juicio de Valéry:

Maigre immortalité noire et dorée,
Consolatrice affreusement, laurée,
Qui de la mort fais un sein maternel,
Le beau mensonge et la pieuse ruse!

Al fin del "Cimetière Marin", Valéry, como Gorostiza (y como él mismo, antes), vuelve final y violentamente al mundo cotidiano:

Non, non! . . . Debout! Dans l'ère successive
Brisez, mon corps, cette forme pensive!

y aún más claramente:

Le vent se lève, il faut tenter de vivre!

En los tres poemas que hemos discutido, la investigación psicológica-metafísica de Valéry acaba por fracasar y regresar, ni más ni menos de lo que le pasa a José Gorostiza en *Muerte sin fin*. Con los dos poetas no es el resultado lo que importa sino las energías creadoras intelectuales y el arte librados por la inteligencia a lo largo del proceso. En *Eupalinos* Paul Valéry

habla de la transformación de la inteligencia en instinto, mezcla de espontaneidad y de reflexión: "on dirait que la connaissance a trouvé son acte et que l'intelligence tout à coup consent aux grâces spontanées". ¿Cómo comentar mejor las imágenes sueltas, los impulsos poéticos musicales que coexisten con la meditación intelectual en *Muerte sin fin*?

GOROSTIZA Y LOS TEMAS DE T. S. ELIOT

Son pocos los poetas que han gozado tanto de la corona de laurel durante su vida como T. S. Eliot. Como crítico, como poeta, como comentarista de nuestra civilización, Eliot se destaca como un sabio literario del siglo veinte. Sus primeras obras definitivas aparecieron, en inglés, más de diez años antes de *Muerte sin fin*.¹⁸ En la década de 1930, influía Eliot en el mundo literario de los poetas mexicanos aún más que hoy día. Estaban muy de moda los ensayos críticos sobre sus obras y las traducciones de ellas. Los jóvenes que se reunían en torno de la revista *Contemporáneos*, y entre ellos Gorostiza, encontraron en Eliot una nueva intensidad, un cosmopolitismo refrescante, tal como ellos mismos lo buscaban. Al mismo tiempo que se hace en España una traducción al castellano de "Waste Land",¹⁹ *Contemporáneos* publica otra con un comentario por E. Munguía, Jr., en que dice, "Nos sorprende Eliot con un tema nuevo, de nuevo característico, muy suyo —¿o muy nuestro?— el del agotamiento efectivo, el de la desolación allá en los círculos más espesos y oscuros de la conciencia del hombre cultivado de nuestra época".²⁰ Desde luego, vemos un paralelismo de actitud general en Gorostiza, otro poeta de la soledad intelectual.

En sus primeros poemas, "Prufrock" y "The Waste Land", Eliot concentra su desdén y su crítica en lo banal de la vida cotidiana de nuestra sociedad, que produce en él un aislamiento algo baudelairiano, es decir, un *ennui* profundo: "I have measured out my life with coffee spoons."²¹ Pero para Gorostiza, no es el tedio lo que caracteriza la soledad. Al contrario, para éste, el aislamiento es agobiador, fruto de la imposibilidad de la comunicación y del fracaso del hombre en encontrar su significado universal.

Eliot y Gorostiza sienten la "sed de siglos" de penetrar el secreto de la creación, la esencia misma del universo, la eternidad. Y los dos proceden por el método de los antiguos neo-

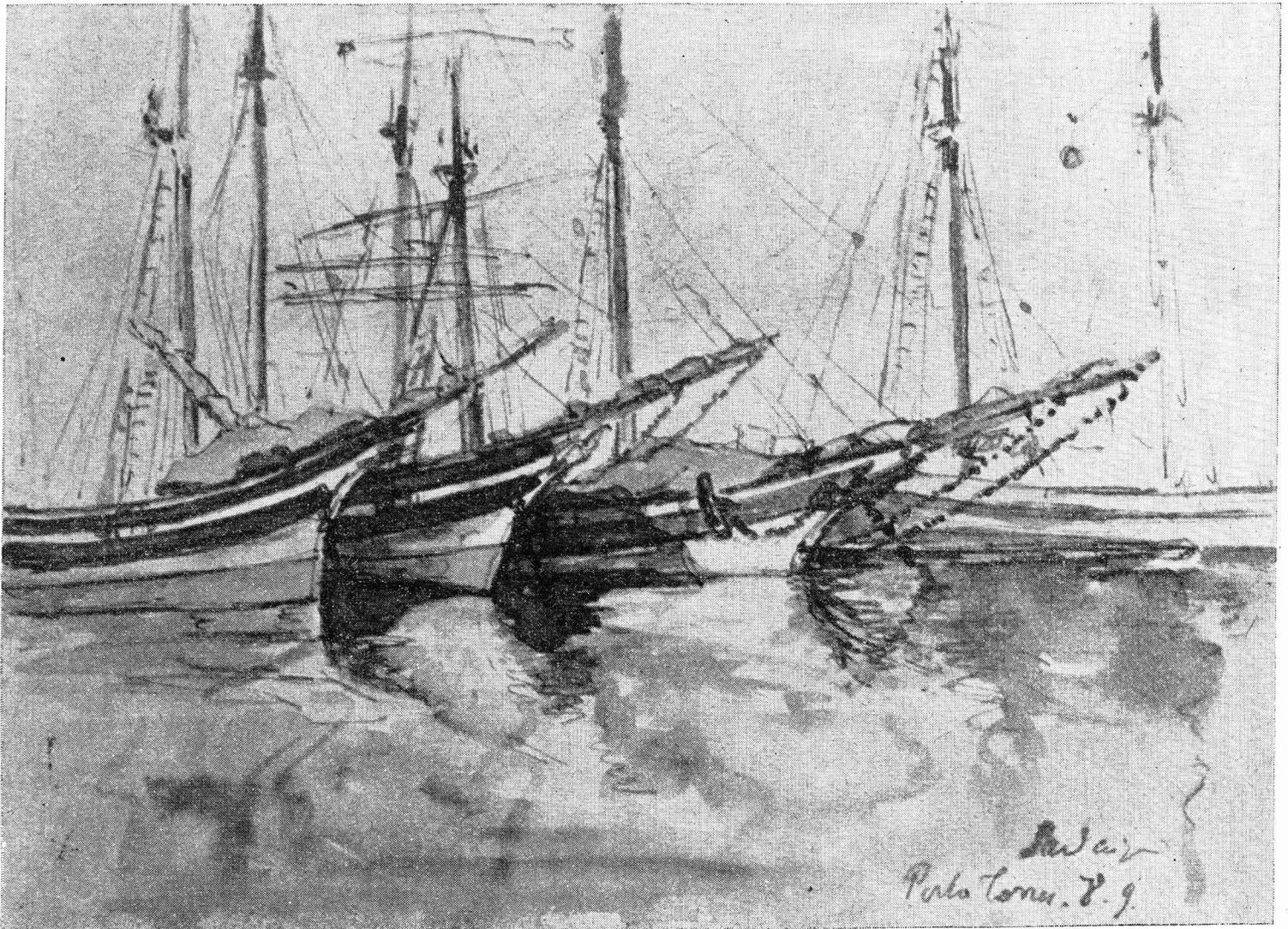
platonistas que perseguían la verdad por la negación sucesiva de lo falso. *Muerte sin fin* se desarrolla por el examen sucesivo de varias posturas religiosas cuyas doctrinas le resultan insuficientes al poeta para explicar al hombre y el universo. Eliot, especialmente en los *Four Quartets*,²² tiende a lo mismo. Dice un crítico: "Es como que no puede decir más de cómo es la eternidad sino por decir cómo no es, por rechazar sucesivamente las ideas que limitan el 'fin único'."²³

Eliot, como Gorostiza, procede por una técnica "oscura" de sugestión más bien que declaración, obligando al lector a que tome una parte activa en la poesía si quiere entenderla. La "oscuridad" es la manifestación del esfuerzo por una comunicación directa que trascienda los significados convenidos del lenguaje normal. Siguiendo las ideas de Mallarmé, de Valéry, y del filósofo Henri Bergson, Eliot y Gorostiza entran en lo que Eliot llama "...the intolerable wrestle / With words and meanings",²⁴ y concuerdan con Valéry y Paul Eluard en la idea de que lo que ha sido comprendido no existe luego más o sea que lo que *se dice* (en vez de sugerir poéticamente) con palabras directas se muere en el acto de la expresión verbal.²⁵ Dice Gorostiza: "Porque la poesía... ha de morir también. La matan los instrumentos mismos que le dieron forma: la palabra, el estilo, el gusto, la escuela."²⁶ Y cada uno de los "cuartetos" de Eliot termina con una discusión de la palabra, su imprecisión, su carácter efímero.

Gorostiza y Eliot coinciden también en el uso de comparaciones y paradojas inesperadas que proporcionan intensidad al lenguaje poético. Esa yuxtaposición de contrastes nunca es accidental, pero su expresividad necesita más bien sentirse que explicarse en simbolismo exacto. Eliot: "frigid purgatorial fires",²⁷ Gorostiza: "Los brazos glaciales de la fiebre." Lo frío, en ambos casos, sugiere el aspecto físico de la muerte.

Los dos poetas alternan lo bello con lo escuálido, lo trascendental con lo trivial. Eliot dice: "The worlds revolve like ancient women / Gathering fuel in vacant lots";²⁸ Gorostiza dice (hablando de la ocurrencia de Dios): "Y en cualquier escenario irrelevante, / en el bar entre dos amargas copas". Eliot (hablando del regreso a los orígenes): "Old fires to ashes, and ashes to the earth / Which is already flesh, fur and faeces";²⁹ Gorostiza (hablando de lo mismo): "Siente que su materia se derrama / En un prurito de ácidas hormigas".

Por las imágenes y los escenarios desencajados que sirven



"'la radiante atmósfera' puede ser mentira"

de símiles, la poesía de Eliot tanto como la de Gorostiza se elabora en varios niveles simultáneos, específicos y generales, momentáneos y eternos. Y los dos poetas tienen una tendencia de progresar del pensamiento abstracto al ejemplo concreto.

Teniendo la idéntica preocupación por la renovación del lenguaje poético,³⁰ el afán de crear una forma grande y permanente, la misma obsesión por el problema del hombre y el universo (o Dios), los dos poetas, a veces, coinciden sorprendentemente en sus versos. Por ejemplo, en la repetición insistente, que llega a ser casi un juego verbal. Eliot: "Distracted from distraction by distraction",³¹ o "The word within a word, unable to speak a word";³² Gorostiza: "Siente que su fatiga se fatiga, / se erige a descansar de su descanso. Y jugando con reflejos recíprocos, dice Eliot: "... a face to meet the faces that you meet";³³ Gorostiza: "un ojo para mirar el ojo que la mira". Para Eliot, la humanidad es "... crowds of people, walking round in a ring",³⁴ como, para Gorostiza, la vida es "la sola marcha en círculo sin ojos". En los dos poetas se ve el movimiento como la fuerza fundamental del universo. Eliot: "The detail of the pattern is movement",³⁵ Gorostiza: "Pero el ritmo es su norma." Eliot siente la presencia del tercer elemento desconocido, las otras formas, lo eterno omnipresente (para él, Cristo): "Who is the third who walks always beside you?"³⁶ Hemos visto lo mismo en *Muerte sin fin*: "de mí y de él, de nosotros tres".

Eliot utiliza referencias al tiempo como clave a lo universal y a lo divino: "... the intense moment",³⁷ "The moment of the rose and the moment of the yew tree",³⁸ y "When time stops and time is never ending".³⁹ Gorostiza tiene la misma tendencia: "el instante del quebranto", "un minuto, quizá, que se enardece", y "... un tiempo parálítico".⁴⁰ Del mismo modo, la ubicua "rose" mística de Eliot⁴¹ se encuentra en los versos 145, 271, 442, 449, 539, 569, 657 y 736 de *Muerte sin fin*, y el "rose-garden" de los *Quartets* representa el paraíso terrestre como la "antigua rosa ausente" de Gorostiza.⁴² Y el tema del morir continuo de la vida, que nos da el título de *Muerte sin fin* y los versos como: "Este morir a gotas", está en Eliot también: "We who were living are now dying / With a little patience",⁴³ o "The time of death is every moment".⁴⁴

En general, la poesía más importante de Eliot y la de Gorostiza se corresponden al presentar la universalización de la búsqueda personal por un significado. Los dos comienzan con el problema para ir en busca de una solución, una salvación. En "The Waste Land", tanto como en *Muerte sin fin*, el poeta acentúa el acercamiento al final del poema con una intensificación y una aceleración de los ritmos que producen un *crescendo*. Y Eliot, cristiano, acaba con la exclamación de las Upanishades, "Shantih, shantih"; Gorostiza, panteísta budista, entona, "¡Aleluya, Aleluya!".

En el examen de los paralelismos entre T. S. Eliot y José Gorostiza, hay que advertir también varias diferencias. Muchas correspondencias de tono y de símbolos filosóficos se explican por el interés común en el budismo. Por ejemplo, el regreso a los orígenes o el símbolo del consumirse por el fuego. Pero en esto mismo se diferencian un poco los dos poetas. En "The Waste Land", aparte de lo budista, influyen algunas antiguas culturas occidentales que no se asoman por todos los versos de *Muerte sin fin*. Y Eliot encuentra las ideas del circularismo, de la importancia filosófica-religiosa del agua, y de un dios que también tiene que morir, en el dios sumerio-babilónico, Tamuz, en el dios fenicio-griego, Adonis, en el frigio, Atis, y en el egipcio, Osiris.⁴⁵ Las doctrinas similares de Gorostiza provienen del budismo de India, de China, y de Japón.

Los dos poetas creen que la búsqueda del por qué es esencial a la naturaleza del hombre, pero al fin de las peregrinaciones poéticas, Gorostiza queda frustrado y se abandona a la vida diaria: "Vámonos al diablo." Eliot termina con cierta tranquilidad que no insiste en una solución: "For us, there is only the trying. The rest is not our business."⁴⁶ "The Waste Land" y, especialmente, los *Quartets* prescinden de todo argumento como *Muerte sin fin*, pero los poemas de Eliot no llegan a la abstracción intelectual de Gorostiza. "The Waste Land", es temporal por su crítica de la sociedad en que Eliot se encuentra, e incluye escenas gráficas —hasta con diálogos— por más que fragmentarias. Y en toda la poesía de Eliot, tropezamos con el "yo" del poeta a cada paso: "I do not know much about gods; but I think that the river",⁴⁷ o "Shall I at least set my lands in order?"⁴⁸ Gorostiza enfoca realmente en el plano personal únicamente al principio y al fin, equilibradamente.

Hasta la riqueza de vocablos —admirable en los dos poetas— no es lo mismo en Eliot que en Gorostiza. Eliot usa palabras arcaicas, regionales, que no tienen paralelo en el estilo de Gorostiza, cuyo vocabulario es opulento más bien por lo muy moderno, por las expresiones especializadas, exactas en sus



"incluye escenas gráficas"

menudencias. Y la construcción musical, una preocupación de Eliot como de Gorostiza, se realiza diferentemente en los dos poetas. Aunque los dos emplean "ecos" musicales, no se encuentra en todo Eliot la regularidad, el equilibrio musical, y un pulimento tan sostenido y extendido de la forma musical como el que caracteriza a *Muerte sin fin*. Aun la intensidad poética de los versos individuales se sostiene con más consistencia en Gorostiza. Es el fruto de la paciencia y el anhelo de la perfección clásica de Gorostiza. Desde el punto de vista de la perfección, al lado de *Muerte sin fin*, "The Waste Land" y los *Four Quartets* parecen haberse escrito casi de prisa.

Es de muchísimo interés notar que una comparación esmerada entre *Muerte sin fin* y los *Four Quartets* saca a la luz correspondencias más específicas y más sorprendentes que las que pueden establecerse entre el poema español y "The Waste Land". Los *Quartets* de Eliot fueron publicados en 1943. Todos sus versos reminiscentes de *Muerte sin fin*, la cita de Heráclito análoga a las citas bíblicas de *Muerte sin fin*, la preocupación con la forma musical y con la palabra, son posteriores al poema de Gorostiza. Por otra parte, "Burnt Norton" apareció solo, en 1934, en *Collected Poems*. Sin embargo, lo más probable es que si los *Quartets* manifiestan un parentesco con *Muerte sin fin*, es porque continúan el pensamiento y el estilo que ya venían realizándose en "The Waste Land", y en los cuales Gorostiza pudo inspirarse.

Aparte de los textos, Eliot y Gorostiza se asemejan también en sus situaciones históricas y en sus opiniones sobre la poesía y el mundo moderno. Eliot escribió sus poemas más célebres después de la primera guerra mundial, en un mundo desorganizado y desorientado. Gorostiza escribió *Muerte sin fin* en el mundo caótico de la post-revolución mexicana. Los dos se sienten aislados en el mundo contemporáneo, pero los dos se niegan a aceptar la opinión del público, que los llama los intérpretes de la desilusión de sus respectivas generaciones.⁴⁹

En el final de la primera parte del "Waste Land", Eliot ve la vida moderna de la ciudad como el aislamiento de los individuos. Gorostiza habla de esa misma impresión. Para él, hombre "prisionero de un cuarto, ahito de silencio y hambriento de comunicación, se ha convertido —hombre isla— en una soledad rodeada de gente por todas partes".⁵⁰ Contra esa soledad lucha el hombre y más el poeta. Dice Eliot que la misión del

poeta es "to transmute his personal and private agonies into something rich and strange, something universal and personal".⁵¹ Dice Gorostiza del hombre: "Inmóvil, crucificado a su profundo aislamiento, puede amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación. Uno de estos caminos es la poesía."⁵² Y esta poesía es algo que existe fuera del hombre; el poeta la recoge y nos la muestra. Así lo expresa Gorostiza: "Me gusta pensar en la poesía... como en algo que tuviese una existencia propia en el mundo exterior... Para el poeta la poesía existe por su sola virtud y está ahí, en todas partes."⁵³ Eliot está de acuerdo, diciendo que el poeta es un catalizador que influye en la reacción, pero no participa en ella.⁵⁴

De allí que los dos poetas insisten en que el poeta no es filósofo aunque "all great poetry gives the illusion of a view of life".⁵⁵ Dice Eliot, hablando de Shakespeare, "The poet who 'thinks' is merely the poet who can express the emotional equivalent of thought".⁵⁶ Gorostiza ha de estar de acuerdo con Eliot cuando éste dice: "Genuine poetry can communicate before it is understood."⁵⁷ Parecen convenir los dos también en la distinción de Valéry entre un estilo oscuro y una idea difícil. Hablando de Dante, opina Eliot: "The style of Dante has a peculiar lucidity. The thought may be obscure, but the word is lucid."⁵⁸ Otro tanto ha sugerido Octavio Paz de la poesía de José Gorostiza, en la introducción a la ya mencionada edición de *Muerte sin fin* de la Universidad Nacional Autónoma de México, en 1949.

GOROSTIZA, Y EL LENGUAJE DE LUIS DE GÓNGORA

Desde el siglo XVII en el cual dominaba en la poesía castellana el estilo de Luis de Góngora y Argote, el gran poeta cordobés, la influencia del cultismo y del estilo reconcentrado, difícil pero noble, de Góngora se ha manifestado, de vez en cuando, en la poesía de lengua española. Al abordar el examen de las reminiscencias gongorinas en la muy moderna poesía de José Gorostiza, señalemos primero una semejanza coincidental e interesantísima entre la obra total de Góngora y la que hasta ahora conocemos de Gorostiza. La crítica tradicional desde los mil seiscientos hasta los mil novecientos treinta hacía hincapié en las dos épocas contrastantes de la poesía de Góngora. Hablaban del primer periodo como el sencillo, el popular, el periodo de los sonetos y de los romances. La segunda, la llamada segunda época, era la del estilo más complejo y compacto que ganó para el poeta cordobés la fama de poeta oscuro. De esa época son las poesías más conocidas y extensas, sobre todo *Las Soledades*.⁵⁹

En 1927, salió la magna obra analítica y crítica de Dámaso Alonso sobre la *Lengua poética de Góngora*⁶⁰ en la cual este gran erudito comprobó definitivamente que no hay dos épocas distintas en la poesía de Góngora. Las primeras poesías, las "fáciles", tienen los mismos elementos difíciles, si ya en menor número, que las obras posteriores; y en cambio, las más difíciles poesías del cordobés tienen muchos versos líricos y populares. Lo que dio más la apariencia de cambio estilístico, de la obra temprana a la posterior, fue la extensión más larga de las últimas poesías, como *Las Soledades*. En un poema largo es más aparente la repetición de recursos estilísticos; de cultismos y de metáforas complicadas.⁶¹

En Gorostiza sucede lo mismo. Su primera obra de importancia es *Canciones para cantar en las barcas* (1928), obra de gran talento lírico y notable sensibilidad poética. La mayoría de los críticos han querido ver en esos versos la inspiración de las canciones y de los romances de la gran época popular en España, los siglos XV y XVI. No puede negarse que la lectura superficial de *Canciones* justifica tal impresión. Pero es ingenuo pasar por alto las insinuaciones filosóficas y el sutil contenido intelectual de esos poemas. La preocupación por el agua, el tiempo, y el lenguaje se manifiesta desde muy temprano.

No cabe duda que Gorostiza se inspira en Góngora. El poeta mismo habla con entusiasmo de su admiración por la opulencia, la nobleza, y la emoción del lenguaje gongorino.⁶² Y la acumulación de epítetos y de imágenes; la complicación de la metáfora por la intervención de un recuerdo personal; la antítesis; y la predilección por el endecasílabo musical, todo es característico de ambos poetas. Pero si Gorostiza ha querido alcanzar o recrear la intensa atmósfera culta y pura de Góngora, ha buscado métodos más aceptables al oído y al genio españoles. Su léxico es enorme, pero no inventa mucho, por contraste con los cultismos etimológicos y sintácticos de Góngora. Sus imágenes son abundantes y osadas, pero se basan en la abstracción y en la experiencia general más bien que en la cultura clásica de Góngora. Apenas surgen un "Ulises salmón" y un "delfín apolíneo".

Dámaso Alonso enumera cinco dificultades principales típicas de la obra de Góngora: 1), el periodo largo; 2), la pro-

lificación de palabras por aposiciones, predicados, etcétera, los complementos y relativos haciendo difícil estar seguro de los antecedentes gramaticales; 3), la interposición de aposiciones y frases absolutas rompiendo la continuidad del discurso; 4), el hipérbaton; 5), la anfibología, que es una verdadera falla del sistema sintáctico gongorino.⁶³ Vamos a comparar, punto por punto.

1) El periodo es, tal vez, el gongorismo más sobresaliente de *Muerte sin fin*, aunque jamás alcanza la exageración de un periodo de veintisiete versos, como en la dedicatoria a la primera *Soledad*. Y aun el periodo de quince o veinte versos que sí encontramos en *Muerte sin fin* no es tan difícil ni tan confuso, sintácticamente, como los periodos de Góngora. Por ejemplo, al comenzar el poema de Gorostiza, no se ve un punto final hasta el verso diecinueve. Pero si hay oscuridades en esta primera porción del poema, no provienen de la extensión de la frase, puesto que el verso ocho repite el calificativo inicial de la frase, "lleno de mí", y la repetición orienta al lector, fuera de toda posibilidad de perderse en la frase. Cuánto más enredado sería el periodo, si a la palabra "lodo" siguiese inmediatamente "me descubro". Y hasta en tal forma, no llegaría a la intrincación del estilo gongorino.

En cuanto a 2) la proliferación de palabras, sí desempeña un papel en el estilo de Gorostiza, aunque disciplinada, y por tanto un poco aclarada, por otro recurso de Góngora que, en Gorostiza, resulta iluminador en vez de complicador: la repetición. Por ejemplo, en los versos 266, 267, 268 de *Muerte sin fin*, hay tres aposiciones para la palabra "El", que representa un concepto de Dios. Son "reticencia indecible", "amoroso temor de la materia", "angélico egoísmo". Pero como el antecedente es obvio y las aposiciones no ofrecen ninguna variedad formal, no complican la sintaxis. En seguida viene una serie de aposiciones aún más larga: la inteligencia es "páramo de espejos", "helada emanación", "pulso sellado", "hermético sistema", y "abstinencia angustiosa". Pero notemos la exactitud de la repetición estilística, después del primer verso: un sustantivo modificado por un adjetivo para fijar la posición; luego, pueden venir más calificativos desarrollando los detalles de la combinación sustantivo-adjetivo. Es relativamente fácil seguir la sintaxis (si no las ideas) del poeta.

3) La interposición de aposiciones u oraciones absolutas rompiendo la continuidad del discurso es un gongorismo más que es típico del estilo de Gorostiza. Pero en Góngora, las interrupciones suelen ser de varios versos y hasta pueden encerrar otras expresiones calificativas que distraen, mientras



T. S. Eliot—"la renovación del lenguaje poético"

que las de Gorostiza se limitan siempre a una expresión breve parentética como: "peces del aire altísimo", "nunca aprehendida / siempre nuestras", o la más extendida, "¡miradlo en la lenteja del reloj, / neto, puntual, exacto / correrse un eslabón cada minuto!"

4) El hipérbaton es la extravagancia de sintaxis que más se ha criticado en Góngora, y es el gongorismo notablemente ausente de la obra de Gorostiza. La distorsión sintáctica del hipérbaton combinada con la hipérbole, el sínecdoque y la proliferación de los sustantivos hace de este pasaje de la célebre dedicatoria al Duque de Béjar, por ejemplo, un crucigrama artístico:

¡Oh tú que, de venablos impedido
—muros de abeto, almenas de diamante—
bates los montes, que, de nieve armados,
gigantes de cristal los teme el cielo;
donde el cuerno, del eco repetido,
fieras te expone, que —al teñido suelo,
muertos, pidiendo términos disformes—
espumoso coral le dan al Tormes!

En ningún pasaje de *Muerte sin fin* puede encontrarse tales torturas sintácticas o semejantes imprecisiones de antecedentes gramaticales. Tal vez la sección que, a primera lectura, pudiera parecer nublada en cuestión de antecedentes es la de los versos 69 a 80, en que el antecedente de "su" pasa a ser el sujeto de "se redondea" en forma no muy clara. Pero aquí también, Gorostiza facilita la comprensión por la repetición de una fórmula y por la puntuación estricta: "¡En dónde" . . . ; "en dónde!" . . .

5) La anfibología que, según Dámaso Alonso, es una falla del sistema en Góngora, se cultiva diestramente en Gorostiza. La multiplicidad de significados de una expresión es, para Gorostiza, un recurso intencional que aumenta el poder comunicativo del lenguaje. En la explicación del poema, hemos advertido muchas anfibologías, desde los primeros versos, "... me descubro / en la imagen atónita del agua", hasta el último verso, "vámonos al diablo".

Pero si *Muerte sin fin* es más claro, sintácticamente, que las últimas obras de Luis de Góngora, las excede en la complicación de ideas. *Las Soledades*, por ejemplo, carecen casi totalmente de argumento desarrollado; la sintaxis y las imágenes (o sea el lenguaje) constituyen todo el problema. En cambio, Gorostiza, que no utiliza ninguna trama dramática, está expresando una serie de experiencias filosóficas, aparte de toda consideración de lenguaje poético complejo. Mientras que Góngora, una vez descifrado, comunica un ambiente rico y bello de emoción poética, Gorostiza corre el peligro de dejar una impresión demasiado intelectual, a pesar de los exclamativos con que salpica su poema y el esfuerzo consciente de acumular imágenes impresionantes.

EL DESVELO DE GOROSTIZA Y EL "SUEÑO" DE LA "DÉCIMA MUSA" ⁶⁴

Aunque la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, la "Décima Musa", ha gozado siempre de la admiración y del estudio de los literatos de habla española, se lee más, naturalmente, en su patria. Y los estudios modernos sorjuanistas comenzaron a salir en los mismos años de la creación de *Muerte sin fin*, iniciándose con la reedición del "Primer sueño" preparada por Abreu Gómez y publicada, en 1928, por la misma revista *Contemporáneos*. Sorprendería si no llegara a compararse con Sor Juana cualquier poeta mexicano de estilo reconcentrado, a lo Góngora, y de preocupaciones por la inteligencia del hombre frente al universo.

Y, en efecto, son comparables el "Primer sueño" de Sor Juana y *Muerte sin fin*, aunque tienen más diferencias que similitudes. Los dos poemas son filosóficos y extendidos. Estilísticamente, reflejan cierta concisión clásica y la influencia de Góngora, la riqueza de las metáforas, las expresiones parentéticas. Pero Sor Juana, imitando declaradamente a su ilustre contemporáneo, reproduce las exageraciones sintácticas eruditas ⁶⁵ y las alusiones clásicas amontonadas que no aparecen en la obra de Gorostiza. Sor Juana echa mano de la mitología; Gorostiza se inspira en los símbolos cotidianos: vaso, agua.

Se ha hablado mucho del tono menor, la línea gris que diferencia la poesía de Sor Juana de la de Góngora. En este caso, es Gorostiza el que se asemeja más a Góngora. En *Muerte sin fin*, no hay tranquilidad, sino una serie de exclamativos y de imágenes violentas como, "esquirlas de aire", "astillas" de Dios, "el tiro prodigioso de la carne". Si la Musa está soñando, Gorostiza es el hombre moderno, insomne, fre-

nético. Como otro ejemplo, advertimos que la enumeración de elementos naturales tiene cierta calma en Sor Juana: "El viento sosegado, el can dormido", ⁶⁶ "y los dormidos, siempre mudos, peces". ⁶⁷ Pero esa naturaleza, que duerme en el "Primer sueño", se agita en *Muerte sin fin*, transformada por sugerencias metafóricas, como en las "ásperas raíces", la "aguda alondra", la "angustia espantosa de la ceiba".

La forma del "Primer sueño" es la silva latina que empleó Góngora para las "Soledades". Es apropiadamente flexible para el contenido místico-intelectual, pero no es cosa rara; en cambio, *Muerte sin fin* por más que se base en la silva italiana renacentista, tiene una forma musical no solamente apropiada sino modernísima y muy original, detalladamente realizada desde el momento de la concepción poética.

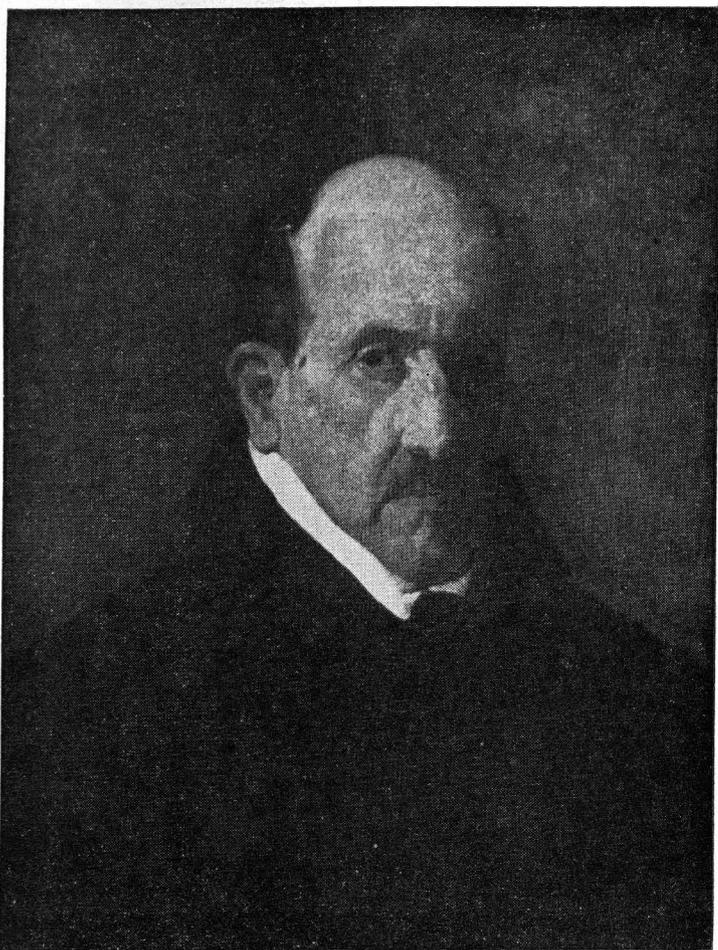
Por los temas de su poesía, Sor Juana corresponde más a Gorostiza que a Góngora. No le interesa el argumento dramático, se preocupa por cuestiones filosóficas de la investigación de las esencias, como Gorostiza. Sin embargo, no llega a la abstracción absoluta de éste, porque el "Sueño" prosigue temporalmente por una raciocinación progresiva y las acciones de acostarse, soñar y levantarse. El "yo" del autor está siempre presente, describiendo indirectamente lo que le dice la razón y lo que siente. Gorostiza suelta el torrente de ideas directamente al lector sin intervenir apenas el narrador; está fuera del tiempo.

En general, las preocupaciones de Gorostiza son las mismas que las de Sor Juana: Dios, el hombre, la muerte. Si la introspección del "Primer sueño" se encuadra en el molde de su siglo, el de la religión católica, *Muerte sin fin* también refleja su época, por la misma ausencia de la fe religiosa tradicional como consuelo final. Por más que mantenga una actitud racionalista en cuanto al conocimiento de Dios, Sor Juana es una monja cristiana; Gorostiza rechaza sucesivamente las teorías tradicionales para quedarse con un panteísmo oriental algo escéptico.

En cuanto al hombre, Sor Juana y Gorostiza lo conciben como un ser introvertido con una curiosidad insaciable. La "sed de siglos" de Gorostiza se describe en el "Sueño": "... la humana mente / ... a la Causa Primera siempre aspira". ⁶⁸ Pero para los dos poetas, es imposible que llegue el hombre a una comprensión del universo. Dice Sor Juana, por ejemplo: "Pues si a un objeto solo ... / ... huye el conocimiento / ... ¿Cómo en tan espantosa / máquina inmensa discurrir pudiera, / ... investigar a la Naturaleza?" ⁶⁹ Pero la poetisa concluye que el hombre debe acercarse a Dios por medio del estudio de las categorías de la creación, desde la más baja hasta la divina misma. Gorostiza, al entrever el fracaso de la investigación, se abandona a la vida diaria.



Sor Juana — "Dios, el hombre, la muerte"



Góngora—"estilo reconcentrado, difícil, pero noble"

La preocupación ansiosa por la muerte del hombre caracteriza en gran parte a la poesía de Sor Juana, pero no es lo mismo que en *Muerte sin fin*. Gorostiza pasa de la muerte del hombre a la muerte de todo, pensando en ella como en una fase del movimiento circular del universo. Es la meta de la vida del hombre, la terminación del flujo constante de su existencia. Para Sor Juana, la muerte es menos abstracta, más personal. Su obsesión es por una muerte física que arrebatara a un amado, como en las "Liras",⁷⁰ o que, en otro sentido, se relaciona con la inhibición. En las palabras de Abreu Gómez, para ella la muerte es el "coronamiento de su actividad erótica".⁷¹

A modo de conclusión, volvamos a pasar los ojos, ligeramente, sobre los versos del "Primer sueño" para apuntar algunos más que evocan versos o ideas de *Muerte sin fin*. Veamos, por ejemplo, el verso 164:

en el fiel infiel con que gobierna.

El oxímeron, la forma más compacta de la omnipresente antítesis gongorina, se encuentra también en Gorostiza: "senil, recién nacida", o "muerte viva".

Al hablar de la acción de los pulmones, dice Sor Juana, comenzando con el verso 220:

y él venga su expulsión haciendo activo
pequeños robos al calor nativo,
algún tiempo llorados,
nunca recuperados.

Se trata de la expulsión continua del calor vital, la cual nos sugiere el "morir a gotas" de Gorostiza, también paulatina e incesante, aunque más bien por acercarse cronológicamente a la muerte que por la acción de un órgano.

Sor Juana habla de un desligamiento del alma del cuerpo, en la sección que incluye los versos del 297 al 299:

y juzgándose casi dividida
de aquella que impedida
siempre la tiene, corporal cadena.

Esa imaginada separación del alma y el cuerpo, mientras sueña la poetisa, es recordativo del sueño de la forma en *Muerte sin fin*, en que también su "alma" se separa: "siente que su materia se derrama... que, ya sin peso, flota", y "a fin de que —a su vez— la forma misma... se pueda sus- traer al vaso de agua".

Hablando de la contemplación del universo total por la inteligencia, dicen los versos 450-453:

...entorpecida
con la sombra de objetos, y excedida
de la grandeza de ellos su potencia—
retrocedió cobarde.

El alma, mediante la inteligencia, quiere contemplar toda la creación de una vez, pero no puede aguantarlo, y se retira. Gorostiza expresa la misma idea por el símil entre la inteligencia que quiere "consumir" todo y la "semilla enamorada / que pudiera soñarse germinando".

Al hablar de la ambición del hombre, Sor Juana recuerda, como en la Biblia, su vuelta a la tierra y, pensando en el truncamiento del lenguaje en la muerte, dice, en los versos 677-679:

fábrica portentosa
que, cuanto más altiva al Cielo toca,
sella el polvo la boca.

En *Muerte sin fin*, el hombre, también ambicioso como hemos visto, se jacta de su lenguaje. Al regresar a su origen (el polvo), "... en un sabor de tierra amarga...", su hermoso lenguaje se le agosta".

Al punto de despertarse de su sueño, la poetisa describe sus miembros en el verso 854:

del descanso cansados.

Por más breve la frase, trae a la mente el verso de Gorostiza: "se erige a descansar de su descanso". Pero con el verbo y la repetición termina toda similitud, ya que en el "Primer sueño" se trata de una realidad física, y en *Muerte sin fin* se habla metafóricamente de las actitudes del hombre que dieron origen a las teorías de la existencia después de la muerte.

En los versos 873-886, Sor Juana habla de la permanencia formal que parecen adquirir las sombras hechas por una linterna mágica:

La sombra fugitiva,
que en el mismo esplendor se desvanece,
cuerpo finge formado,
de todas dimensiones adornado.

Todo el pasaje es reminiscente, en parte, de los versos de *Muerte sin fin* en que "el camino, la barda, los castaños", se reflejan en el agua para creerse, en la imagen reflejada, formas permanentes.

Pero todos estos ejemplos sirven aún más para comprobar que las correspondencias entre la obra de Sor Juana y la de Gorostiza son algo superficiales, fuera del paralelismo obvio de tratar el tema del hombre y el universo mediante el ejercicio de la razón y con un estilo poético de tono gongorino.

¹ O tal vez el "Valéry mexicano" para no rivalizar con la designación de "Valéry español" aplicada en 1927 a Jorge Guillén por Dámaso Alonso, en "Góngora y la literatura contemporánea", *Estudios y ensayos gongorinos* (Madrid, Editorial Gredos, 1955), p. 571.

² *Introducción* (Paris Librairie de la Nouvelle Revue); *Propos* (Paris: Au Pigeonnier).

³ E. Noulet, *Paul Valéry* (Bruselas: Renaissance du Livre, 1951), p. 11.

⁴ Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 571.

⁵ Carta a E. Noulet, 1917. Citada por éste, *op. cit.*, p. 12.

⁶ *Propos*, p. 24.

⁷ "Notas sobre poesía".

⁸ Noulet, *op. cit.*, p. 45.

⁹ "Notas sobre poesía".

¹⁰ Citado por Noulet, *op. cit.*, p. 17.

¹¹ *Euphémios ou l'Architecte*, precedido por *L'Ame et la danse* (Paris: Gallimard, 1923).

¹² *Propos*, pp. 50-51.

¹³ Noulet, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴ *L'Ame et la danse*.

¹⁵ "Entre la rose et moi" (v. 145), "une longue rose de honte" (v. 189), "cette rose sans prix" (v. 216), "Et roses" (v. 249), "Divinités par la rose" (v. 348).

¹⁶ "Fragments du Narcisse" — "rose d'amour" (I, v. 49) "Astres, roses, saisons" (II, v. 11), "la rose même" (II, v. 60), "ta froide rose" (III, v. 9), "lueur de rose" (III, v. 17); "Narcisse parle" — "la rose ancienne" (v. 13), "la funérale rose" (v. 33), "la rose effeuillante" (v. 34).

¹⁷ Nos hace recordar la alegoría final de *Bodas de Sangre* de García Lorca, en que la muerte quiere calentarse con consumir las vidas de los amantes.

- 18 "The Love Song of J. Alfred Prufrock", *Poetry* (Chicago), junio, 1915; "The Waste Land", *The Criterion* (New York), octubre, 1922.
- 19 *Tierra Baldía*, trad. Ángel Flores (Madrid: Editorial Cervantes, 1930).
- 20 "El Páramo", *Contemporáneos*, No. 26-27 (Julio-agosto, 1930).
- 21 "The Love Song of J. Alfred Prufrock", *Collected Poems 1909-1935* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1934).
- 22 *Four Quartets* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1943).
- 23 Raymond Preston, *Four Quartets Rehearsed* (New York: Sheed & Ward, 1947), p. 17.
- 24 "East Coker", II, *Quartets*.
- 25 Lo mismo sostenía Unamuno en cuanto a su lucha constante con la palabra.
- 26 "Notas sobre poesía".
- 27 "East Coker", IV.
- 28 "Preludes", IV, *Collected Poems 1909-1935*.
- 29 "East Coker", I.
- 30 O, como dice Eliot en "Little Gidding", II, *Quartets*, "To purify the dialect of the tribe".
- 31 "Burnt Norton", III, *Quartets*.
- 32 "Gerontion" *Collected Poems 1909-1935*.
- 33 "Prufrock".
- 34 "The Waste Land", I.
- 35 "Burnt Norton", V.
- 36 "The Waste Land", V.
- 37 "East Coker", V.
- 38 "Little Gidding", V.
- 39 "The Dry Salvages", I, *Quartets*.
- 40 Cf. Valéry en el capítulo precedente.
- 41 Unos ejemplos: "Into the rose-garden" ("Burnt Norton", II); "...moment in the rose-garden" ("Burnt Norton", V); "Lake roses filled with early snow" ("East Coker", II); "...the flame is rose" ("East Coker", IV); "...the future is... a Royal Rose" ("The Dry Salvages", III); "The salt is on the briar rose" ("Dry Salvages", I).
- 42 Cf. Valéry en el capítulo anterior.
- 43 "The Waste Land", V.
- 44 "The Dry Salvages", III.
- 45 Elizabeth Drew, *T. S. Eliot, the Design of his Poetry* (New York: Charles Scribner's Sons, 1949), p. 61.
- 46 "East Coker", V.
- 47 "The Dry Salvages", I.
- 48 "The Waste Land", V.
- 49 "Thoughts After Lambeth", *Selected Essays 1917-1932* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1942).
- 50 "Notas sobre poesía."
- 51 "Shakespeare", *Selected Essays*, p. 117.
- 52 "Notas sobre poesía."
- 53 *Ibid.*
- 54 "Tradition and the Individual Talent", *Collected Essays*, p. 7.
- 55 "Shakespeare", p. 115.
- 56 *Ibid.*
- 57 "Dante", *Selected Essays*, p. 200.
- 58 *Ibid.*, p. 201.
- 59 Tercera edición por Dámaso Alonso (Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956).
- 60 Madrid: Revista de Filología Española, Anejo xx, 1950.
- 61 *Ibid.*, p. 16.
- 62 Conversaciones con el autor, julio de 1956.
- 63 *Op. cit.*, p. 133.
- 64 Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: Imprenta Universitaria, 1951).
- 65 Como el hipérbaton, la hipérbole, el acusativo griego y el ablativo absoluto, por ejemplo.
- 66 Verso 80.
- 67 Verso 89.
- 68 Versos 406-408.
- 69 Versos 757-780.
- 70 *Poesías*, ed. Ermilo Abreu Gómez. (México: Ediciones Botas, 1940).
- 71 "Prólogo" a *Poesías*, p. 94.



"no son los logros de la inteligencia, sino la inteligencia misma"