

**Discurso neobarroco en *Muerte sin fin***

“... así como Venus nace de la espuma, la poesía nace de la voz.”  
José Gorostiza

“¿... cuál es el gusto predominante de este tiempo nuestro, tan aparentemente confuso, fragmentado, indescifrable? Yo creo haberlo encontrado y propongo para él también un nombre: *neobarroco*.”  
Omar Calabrese

“Está la flor de la muerte  
brillando sobre la tierra,  
y con su esencia perfuma  
el aire todos los aires:  
los rincones de la vida  
donde se deshoja eterna.”  
Julio César Aguilar

Obra poética fundamental surgida en el México del siglo XX, bajo la autoría del escritor tabasqueño José Gorostiza (1901-1973), ha sido y continúa siendo aún *Muerte sin fin*, de la cual existen numerosos estudios críticos que se han venido sumando desde el momento de su publicación en 1939 hasta nuestras fechas, y de la que proponemos una relectura de la misma partiendo de los conceptos y teorías del neobarroco. La mayoría de las investigaciones a las que pudimos tener acceso —y que no son pocas— se centran en desentrañar el significado del texto, y en la que observan asimismo su parentesco con la obra de otros autores como Góngora, Sor Juana y Valéry, principalmente. Sin embargo, ninguno de los estudiosos hasta el momento actual ha relacionado el texto de Gorostiza con el término “neobarroco”, motivo por el cual nos hemos dado a la tarea de escudriñar la obra mediante una lectura cuidadosa, para aseverar que entre sus versos se encuentran

presentes elementos de la estética neobarroca. En otras palabras, podemos expresar que *Muerte sin fin* es un poema neobarroco tanto en su estructura como en su temática, por lo que tendremos que explicar en su momento las características principales del Neobarroco, pero comentemos primero algunos aspectos en términos generales sobre ese poema que ha dado tanto de qué hablar, no obstante “la modestia y el retraimiento ejemplares del autor, que no se desviv[ía] por publicidades necias... [y] la dificultad misma del poema que demanda una preparación muy singular del lector” (Godoy 11). Caso el de Gorostiza que recuerda y pudiera compararse, en ese sentido, al del otro mexicano —aunque narrador— Juan Rulfo. Igual que este último, Gorostiza sólo publicó dos obras de creación importantes: el poema al que hacemos referencia en la presente investigación, *Muerte sin fin*, y catorce años antes, en 1925, *Canciones para cantar en las barcas*, conjunto de poemas en su mayoría breves.

Precedido por tres epígrafes bíblicos tomados del libro de los Proverbios, el poema al que se alude consta de diecinueve segmentos de versos libres y blancos en su mayoría, aunque con predominio del endecasílabo y heptasílabo. Ramón Xirau opina que “[t]anto si nos atenemos a la estructura exterior de *Muerte sin fin* como si penetramos en su organización formal, la impresión que sacamos de la lectura es de que se trata de un poema-río, un poema que crece y progresa con el tiempo” (56). Efectivamente es un texto de largo aliento cuya suma de cantos conforma un pequeño libro de profundas significaciones filosóficas, “poema de la luz que arroja conocimientos sobre nuestro desamparo cósmico; sobre el escaso pero refulgente vivir” (Fernández 18), pues el tema central de dicho poema es, en última instancia, el del eterno proceso de la muerte que late constante en el espacio interminable del tiempo. Según Evodio Escalante

[e]l poema de Gorostiza quiere devorar el infinito —derrotar a la muerte. Es a la vez exaltación lírica de la luz y gemido agobiado de la criatura, monólogo de la inteligencia y epopeya de la imaginación, escenificación de la condición “caída” del hombre y supremo intento de reconciliarlo con la esfera suprasensible. (15)

Los primeros versos de la parte inicial del poema nos remiten a un hablante lírico, en primera persona, que expone un conflicto de índole existencial en manos de un ente externo, y que dará pie a una serie de eventos en los que la imagen del agua y el vaso serán recurrentes, a manera de leitmotiv:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis  
 por un dios inasible que me ahoga,  
 mentido acaso  
 por su radiante atmósfera de luces  
 que oculta mi conciencia derramada,  
 [...]  
 No obstante —oh paradoja— constreñida  
 por el rigor del vaso que la aclara,  
 el agua toma forma. (Gorostiza 107)

Como puede observarse en los versos anteriores, Gorostiza parte de un Yo que pretende englobar a la humanidad, de un Yo impreciso y en cierto modo ficticio, ya que nada personal —de él, del hombre llamado José Gorostiza— se deja ver en el poema; nada como no sea, claro, el participar en la desolación del ser. Al igual que Góngora, el individuo se evade para dejar en estado de

pureza dramática al verso, puesto en libertad de confrontarse a sí mismo con el universo del cual es imagen soñada. (Fernández 18-19)

En la opinión, deslumbrante casi siempre, de Octavio Paz, Gorostiza pertenece a la clase de poetas que saben contenerse —pues recuérdese su escasa producción literaria— y que sólo escriben cuando sienten que la idea del texto está lista o ha madurado lo suficiente como para vertirse en su escritura (85). Más adelante, el mismo Paz ofrece su interpretación del poema:

En las primeras estrofas del poema el poeta “se descubre en el agua”, esto es, en la substancia derramada, informe por naturaleza y que no es sino tiempo: mero transcurrir. Pero ese ser disperso —agua, tiempo— madura en una forma: la del vaso, la de la conciencia. La coincidencia entre forma y substancia se da como una maduración del tiempo. (87)

Pero volviendo al planteamiento inicial de este ensayo, en el que propugnamos por la lectura neobarroca de *Muerte sin fin*, resulta pertinente entonces hablar ahora de los principales atributos de esa estética o por lo menos definir a grandes rasgos sus cualidades intrínsecas. De acuerdo a Omar Calabrese, estudioso del tema en su libro *La era neobarroca*,

[e]n qué consiste el “neobarroco”, se dice rápidamente. Consiste en la búsqueda de formas —y en su valorización— en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad.

(12)

Búsqueda la que menciona Calabrese que bien pudiera insertarse dentro de los componentes del fenómeno postmoderno en términos de su historicidad. En el terreno literario, por otra parte, “*neobaroque* is a term that has been largely credited to Severo Sarduy, and it refers to a style marked by its complexity, its lack of external referentiality, or its focus on the textual surface and on the metalinguistic aspects (Kuhnheim 116). A *Muerte sin fin*, como se expuso ya anteriormente, se le ha comparado por su estructura y complejidad barrocas a las *Soledades*, en la medida en que “[e]n Gorostiza hay ecos de Góngora y del romance español” (Rubín 180). Sin embargo, dadas las diferencias obvias de épocas entre uno y otro autor, ¿no sería mejor, y a la vez más acertado, estudiar o al menos referirse al texto del mexicano como un poema neobarroco? Pero no es solamente el lapso de tiempo lo que distingue a ambas estéticas, sino que, además de eso, explica Roberto Echavarren en el último párrafo del prólogo a *Medusario*:

La poesía barroca y la neobarroca no comparten necesariamente los mismos procedimientos, aunque ciertos rasgos pueden ser considerados, por sus efectos, equivalentes. Lo que comparten es una tendencia al concepto singular, no general, la admisión de la duda y de una necesidad de ir más allá de las adecuaciones preconcebidas entre el lenguaje del poema y las expectativas supuestas del lector, el despliegue de las experiencias más allá de cualquier límite. (17)

Bajo esta premisa nos acercamos nuevamente al texto de Gorostiza, en cuyos versos transita la inteligencia, desde la sensibilidad poética de su autor, por los recovecos de los vocablos e imágenes que insisten en el juego de la abstracción:

¡Oh inteligencia, soledad en llamas,

que todo lo concibe sin crearlo!  
 Finge el calor del lodo,  
 su emoción de substancia adolorida,  
 el iracundo amor que lo embellece... (119)

Partiendo de un análisis estructural del texto, el lector se enfrenta ante una obra metafóricamente arquitectónica que remite a las fortalezas de las catedrales europeas del Siglo de Oro español, en cuyos relieves la saturación de formas se expande en busca de múltiples significados. Jill S. Kuhnheim sostiene que en el aspecto literario

[the] complicated neobaroque style of writing is frequently so elaborate or condensed that it exemplifies the poetic use of other structural elements (such as space, line break, or sonority) to create an alternative “language” that brings the issue of representation to the forefront. This is one of the links between the baroque and the postmodern: both styles constantly remind us that we cannot have unmediated access to reality. (11)

Varios autores, estudiosos de la materia, utilizan a veces indiscriminadamente casi como sinónimos los términos barroco y neobarroco. Sin embargo creemos que resulta más apropiado considerar una obra moderna con elementos barrocos como neobarroca, ya que de esa manera contribuiremos a despejar las confusiones que la terminología pueda generar.

El ensayista y catedrático de la Universidad Pedagógica Nacional de México, Samuel Arriarán, se dedica a explorar en la segunda parte de su libro *Barroco y neobarroco en América Latina*, la obra de algunos escritores latinoamericanos que considera neobarrocos. Allí menciona, entre otros, a García Márquez, Carlos Fuentes,

Borges, y al poeta Xavier Villaurrutia, quien fuera también miembro del grupo Contemporáneos al que pertenecía de igual manera José Gorostiza. Resulta curioso observar que Arriarán repare en los elementos neobarrocos de algunas obras de esos autores, y no obstante la cercanía generacional y geográfica en el caso de Villaurrutia, omita la poesía de Gorostiza. ¿Será que cada investigador busca y encuentra, al final de su labor, lo que en última instancia quiere ver? Sin lugar a dudas, por otra parte, Arriarán tiene razón cuando expresa que frente a la realidad innegable de la globalización “el concepto de neobarroco es más pertinente y eficaz en la situación posmoderna en que vivimos” (22), en el caso particular de Latinoamérica, pues es en esta parte del continente donde surge por primera vez la nueva tendencia de la poesía neobarroca, dadas las condiciones socioeconómicas imperantes de las naciones que lo conforman. Ante esa realidad histórica, tal vez los escritores neobarrocos “write against the mass-market models of consumption and advocate a slower, more attentive and measured reading that highlights the particularity of poetry and extends the limits of language” (Kuhnheim 11).

Algunos de los rasgos distintivos que identifica Kuhnheim en la obra neobarroca de los escritores hispanoamericanos es la apariencia “decorative, fascinated with excess, and filled with figures such as anamorphosis, and they evidence a desire to exploit multiple possibilities in every word” (117).

De acuerdo a Calabrese, el neobarroco se caracteriza por ciertos principios que él mismo menciona desde el punto de vista filosófico en grupos binarios, tales como el ritmo y la repetición, el límite y el exceso, el detalle y el fragmento, la inestabilidad y la metamorfosis, el desorden y el caos, el nodo y el laberinto, la complejidad y la disipación, la distorsión y la perversión, y lo infinito y lo indefinido o lo que Calabrese

también denomina el poco más o menos y el no sé qué (92-100). Echavarren, por su parte, considera que

[l]a poesía neobarroca es una reacción tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido. a) Comparte con la vanguardia una tendencia a la experimentación con el lenguaje, pero evita el didactismo ocasional de ésta... la poesía neobarroca promueve la conexión gramatical a través de una sintaxis a veces complicada. b) Aunque pueda resultar en ocasiones directa y anecdótica, la poesía neobarroca rechaza la noción, defendida expresa o implícitamente por los coloquialistas, de que hay una “vía media” de la comunicación poética. (13-14)

Lenguaje concentrado en sí mismo y a la vez multiplicándose entre las figuras retóricas es el de *Muerte sin fin*, poema en cuyo discurrir y a decir de Mordecai Rubín, quien compara y contrasta la obra de Gorostiza y Góngora,

“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 (200).

Gorostiza parece encontrar cierta fascinación por la palabra de acentuación esdrújula, que le imprime evidentemente un ritmo al verso por su sonoridad, como si se



tratara de una sinfonía verbal. Entre dichos vocablos, pueden mencionarse, entre muchos otros, los siguientes: atmósfera, atónita, ángeles, agónica, cánticos, cúmulo, pájaros, cándidas, monólogos, tímidas, altísimo, mínimo, cóncavo, espíritu, catástrofe. La cadencia presente en las estrofas del texto, nos remite a la predilección de Gorostiza por la música, y a la vez confirma y refuerza sus propias ideas que escribió en las “Notas sobre poesía”, al mencionar que

[s]i la poesía no fuese un arte *sui generis* y hubiese necesidad de establecer su parentesco respecto de otras disciplinas, yo me atrevería a decir aún (en estos tiempos) que la poesía es música y, de un modo más preciso, canto... La historia muestra a la poesía hermanada en su cuna al arte del cantor; y más tarde, cuando ya puede andar por su propio pie, sin el sostén directo de la música, esto se debe a que el poeta, a fuerza de trabajar el idioma, lo ha adaptado ya a la condición musical de la poesía, sometiéndolo a medida, acentuación, periodicidad, correspondencias. (13-14)

Visto, o mejor dicho juzgado —y con mucha razón, desde luego— por la crítica y sus lectores como un texto filosófico, metafísico, hermético, místico, ambiguo, intelectual, irónico, nihilista, esotérico, cabalístico, mítico, enigmático, la supuesta dificultad del poema de Gorostiza, según Paz, se sustenta en su claridad. Para el Premio Nóbel, paradójicamente, esa circunstancia obstaculiza el entendimiento cabal del poema, aunque por otro lado sin esa dificultad el texto no existiría (85-86).

En entrevista realizada allá en la década de los sesentas con Gorostiza, el crítico literario Emmanuel Carballo le cuestiona sobre el significado de ése su poema-libro.

“¿Qué es y qué quiere decir *Muerte sin fin*?” (256), interroga Carballo; a lo que el poeta acierta a responder:

No sé ni qué es ni qué quiere decir *Muerte sin fin*, lo ignoro. Las especulaciones de estudiosos que han querido desentrañar este punto (haciendo favor inmerecido a la obra) cuentan en mí con su primer lector estupefacto. A mí sencillamente se me ocurrió (y no era ninguna novedad) que la vida y la muerte constituyen un solo proceso unitario y que cada una de ellas, muerte y vida, podía ser admirada en toda la esplendidez de su desarrollo desde la orilla opuesta. (256)

Hemos dicho desde el principio que al poema de Gorostiza se le ha equiparado con las *Soledades* de Góngora. Veamos un fragmento de la Soledad primera:

Era del año la estación florida  
 en que el mentido robador de Europa  
 (media luna las armas de su frente,  
 y el Sol todos los rayos de su pelo),  
 luciente honor del cielo,  
 en campos de zafiro pace estrellas,  
 cuando el que ministrar podía la copa  
 a Júpiter mejor que el garzón de Ida,  
 náufrago y desdeñado, sobre ausente,  
 lagrimosas de amor dulces querellas  
 da al mar, que condolido,  
 fue a las ondas, fue al viento  
 el mísero gemido,  
 segundo de Arión dulce instrumento.

En la opinión de Raúl Romero, “[n]o es la exuberancia lo que necesariamente caracteriza al barroco, sino la extremosidad, la ansiedad de la abundancia y de la dificultad”. En ese sentido, los versos de Góngora son un claro ejemplo. Por su parte, Ramón Xirau encuentra en *Muerte sin fin* los atributos que logran su perdurabilidad a

través del tiempo, los gustos, los estilos y las costumbres, y en ese aspecto lo compara con las obras de Góngora y de Sor Juana (55). Hay innegablemente, en la obra de Gorostiza, cierta influencia del poeta culteranista español. En uno de sus cantos, el autor de los Contemporáneos expresa:

En la red de cristal que la estrangula,  
el agua toma forma,  
la bebe, sí, en el módulo del vaso,  
para que este también se transfigure  
con el temblor del agua estrangulada  
que sigue allí, sin voz, marcando el pulso  
glacial de la corriente.  
Pero el vaso  
—a su vez—  
cede a la informe condición del agua  
a fin de que —a su vez— la forma misma,  
la forma en sí, que está en el duro vaso  
sosteniendo el rencor de su dureza  
y está en el agua de agujada espuma  
como presagio cierto de reposo,  
se pueda sustraer al vaso de agua... (Gorostiza 132)

De entre algunas de las similitudes que comparten ambos textos —el de Gorostiza y el de Góngora— pudieran mencionarse el uso de frases o períodos largos, la interposición de aposiciones que rompen la continuidad del discurso, el hipérbaton, la repetición de ideas o versos, la proliferación de léxico y la anfibología, es decir la figura que consiste en emplear cláusulas de doble sentido (Rubín 201). Además, como apunta Romero, “la escritura enigmática constituye otro de los procedimientos claves de la poética barroca. El enigma como esencia del texto”, y que en la obra de los dos poetas es de sobra evidente.

*Muerte sin fin*, libro publicado en 1939 como ya dijimos, ¿tendrá algún parentesco, alguna posible relación con *Muerte de Narciso* del también poeta neobarroco

Lezama Lima, y cuya publicación ocurrió dos años antes que la del mexicano?

Interesante resultaría investigar, indagar correspondencias entre ambas obras, pero éste ya es tema para otro estudio.

Definitivamente el poema de Gorostiza pertenece a aquellos textos a los que se vuelve siempre, los que exigen la relectura y merecen una reinterpretación. Discurso proliferativo, que se expande ilimitado tras cada verso, es el de *Muerte sin fin*. Es decir, confesémoslo: discurso neobarroco.

### Obras citadas

- Aguilar, Julio César. Brevesencias. Guadalajara: Gob. del Edo. de Jalisco, 1996.
- Arriarán, Samuel. Barroco y neobarroco. Estudios sobre la otra modernidad. México: Ítaca, 2007.
- Calabrese, Omar. La era neobarroca. Trad. Anna Giordano. 2ª. ed. Madrid: Cátedra, 1994.
- . “Neobarroco.” 2 Barroco y neobarroco. Ed. Christine Buci-Glucksmann y Francisco Jarauta. Madrid: CBA, 1992.
- Carballo, Emmanuel. Protagonistas de la literatura mexicana. 1965. México: Ediciones del Ermitaño, 1989.
- Echavarren, Roberto. Prólogo. Medusario. Muestra de poesía latinoamericana. Ed. de Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí. México: FCE, 1996.
- Escalante, Evodio. José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe. México: Juan Pablos, 2001.
- Fernández, Sergio. Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza. México: SEP, 1972.
- Godoy, Emma. Sombras de magia. Poesía y plástica. México: FCE, 1968.
- Góngora y Argote, Luis de. Soledades. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. 20 abril 2009 <[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p48/01470518700125095209079/p0000001.htm#I\\_2\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p48/01470518700125095209079/p0000001.htm#I_2_)>.
- Gorostiza, José. Poesía. México: FCE, 1992.

Kuhnheim, Jill S. Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century. Austin: University of Texas Press, 2004.

Paz, Octavio. Las peras del olmo. 1957. Barcelona: Seix Barral, 1971.

Romero, Raúl. "Barroco y Neobarroco. Naturaleza, apoteosis, dificultad, oscuridad."

Babab. Nov. 2003 <<http://www.babab.com/no22/neobarroco.php>>.

Rubín, Mordecai S. Una poética moderna. México: UNAM, 1966.

Xirau, Ramón. Poesía iberoamericana contemporánea. México: CONACULTA, 1995.