

16  
2-j

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

## "MUERTE SIN FIN" Y LA MUSICA

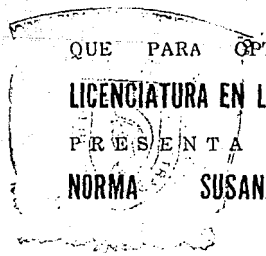
### TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICA

PRESENTA LA ALUMNA

NORMA SUSANA GONZALEZ AKTORIES



**FALLA DE ORIGEN**

JUL. 16 1990

SECRETARIA DE ASUNTOS ESCOLARES MEXICO, D. F. 1990



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

I. Introducción.....	1
II. Gorostiza y la música.....	6
III. Gorostiza y la poesía.....	20
IV. Música y poesía.....	34
V. 'Muerte sin fin' y la fuga.....	51
VI. Conclusión.....	139
VII. Apéndice.....	144
VIII. Bibliografía.....	149

## I. INTRODUCCION

Este trabajo parte de la hipótesis de que las artes tienen en común algo más que la belleza externa y la inspiración que les dan aliento, esto es, la 'esencia' primordial de la que provienen.

Gorostiza afirma en algunos de sus textos que la poesía surge de la música, más concretamente del arte cantor y que, en la medida en que se desarrolla la fuerza del contenido, es decir, del texto cantado, éste puede tomar un rumbo independiente. La aspiración de la poesía, como lo quiere Gorostiza, es crear un "lenguaje dentro del lenguaje", para llegar a la esencia misma del arte, que él llama la 'esencia poética' y a la que atribuye el don de iluminar como una luz a las otras artes y así revelar "matices en todo cuanto baña". Pero, si es cierto que las artes todas parten de la misma fuente, podría también concluirse que cada una de ellas tiene, en mayor o menor medida, la capacidad de influir sobre las demás, comunicarse con ellas, complementarlas y enriquecer su interpretación. Este planteamiento orientó la investigación en una dirección distinta a la original, que había sido una simple comparación entre poesía y música. Resultó importante encontrar pruebas que mostraran la existencia de una interrelación (voluntaria o involuntaria por parte del creador) entre las artes y ver que efectivamente se iluminan y apoyan unas a otras. Sólo así se podría advertir esa esfera superior en la que los lenguajes artísticos se mezclan y se confunden. Por extensión era fundamental saber si un arte distinto al poético, como por ejemplo la música, puede ayudar a entender e ir al fondo último de un poema como "Muerte sin fin" (MSF), o al menos encontrar un camino distinto hacia la apreciación de una obra poética tan compleja como la de Gorostiza.

Al avanzar en la recopilación de información que sostuviera este análisis, sobre todo apoyado en las palabras del propio Gorostiza que permiten vislumbrar la relación que concibe entre música y poesía, surgió un punto importante: reconocer

que él no tuvo estudios formales de música. Sin embargo, algunas citas y fuentes evidencian ciertos conocimientos musicales del poeta. Éstos se ven expresados con mucha claridad en varias páginas de su prosa, de tal suerte que no es necesario 'interpretar' y leer entre líneas, sino sólo centrarse literalmente en las citas mismas. Se buscó, aunque no entrando demasiado en detalle, el uso que les da a vocablos como 'música', 'canto', 'sonido', 'voz', 'palabra' y 'silencio' en sus propios poemas (en los publicados y en algunos inéditos).

El hecho de que la música aparezca como un tema recurrente en su obra, hace sospechar que, si bien no estudió a profundidad la teoría musical, al menos sí fue amante y conocedor de este arte que seguramente lo inspiró en sus poemas al grado de aplicar intuitivamente ciertas reglas del lenguaje musical a la poesía. Así, quizá sin proponérselo directamente, manejó al menos dos lenguajes artísticos en su obra MSF: la poesía y la música. Con esto no me refiero a la 'musicalidad' del poema; todo poema obviamente tiene musicalidad, pero en raros casos, y MSF es uno de ellos, se pueden distinguir rasgos de una obra musical elaborada, como una fuga, una sonata o una sinfonía.

Partiendo del supuesto anterior, se pensó conveniente un enfoque que partiera de las posibles nociones y el interés que pudiera tener el poeta por la música y ver qué elementos podría haber aplicado a su poesía. Estos planteamientos invaden automáticamente tanto el campo de la teoría musical como el de la semiótica; su respuesta requiere el dominio de lenguajes artísticos y técnicas de expresión de difícil manejo, pero vale la pena asomarse.

Por exclusión y con el libre uso de la interpretación, se elaboró un razonamiento que justificara el por qué de MSF como una fuga y no como otra forma musical.

Para entender lo que hace fuga a la fuga, se estudian los momentos más importantes en su historia. Esto ayuda a entender cómo surgió la fuga en la música,

cuál fue su sentido y por qué alcanzó su máximo esplendor con Bach, a pesar de que se siguió cultivando, aunque con menos intensidad, en las generaciones posteriores.

Se consideró pertinente glosar asimismo las funciones que ésta desempeña, así como sus características y los elementos fundamentales que la componen, sobre todo los que se pueden encontrar también en el poema, y a partir de esto hacer una equivalencia entre los recursos de la fuga y los de la poesía que puedan ser aplicados al poema. Para hacer las equivalencias se adaptó la teoría musical a la poesía y en algunos casos se tuvieron que crear conceptos nuevos, que no existen como tales en la música, para reunir todas las características que comprende el campo poético. Hay, además, ambigüedades incluso en la misma terminología musical en la que los musicólogos no terminan en ponerse de acuerdo, por lo cual se elaboró un apéndice que contiene la mayoría de los vocablos relacionados con la música y se explica en qué contexto se usan en este trabajo.

La fuga tiene una estructura perfecta, cerrada, matemática, pero no por ello está limitada en su libertad de expresión, lo cual fue bien mostrado por Bach. Así también MSF es una obra cerrada y perfecta, pero no rígida y con un amplio campo de libertades de interpretación, como se advierte en el estudio de su estructura.

El análisis de la estructura de MSF como una fuga hace evidentes las similitudes entre los dos lenguajes. Para su estudio me he basado fundamentalmente en el tratado de la fuga de André Gedalge y en los trabajos pioneros sobre MSF de Beatriz Garza Cuarón y de Mónica Mansour.

Se incluye a manera de descripción musical, escrita en hojas pautadas, la estructura que tiene el poema considerado como una fuga, para reconocer con mayor claridad el cruce de voces y de imágenes. De hecho la estructura de MSF como fuga forma una parte medular de este trabajo.

Con base en ésta, se intenta una descripción de la melodía de MSF, señalando los significados (o temas) más obvios e importantes y las relaciones que tienen éstos entre sí.

Para estudiar el ritmo general del poema, se explican primero las reglas y los diferentes niveles rítmicos que prefiere usar Gorostiza y a los que recurre con más frecuencia en el poema.

Estos niveles rítmicos conjugados, son los que crean la armonía, dentro de la cual se reconoce el contrapunto, que es particular de la fuga. Y es a través de la armonía de todos estos factores aunados como se puede entender la grandeza y complejidad de una obra maestra como lo es MSF.

Encaminarse ya por el sendero de las comparaciones no es empeñarse ciegamente en ver en MSF una fuga en todas sus expresiones, ni tratar de meterla con calzador dentro de un modelo de composición musical, sino que, teniendo siempre a la vista la estructura y los elementos teóricos de la música, en particular los que se refieren a la fuga, y con el auxilio de las herramientas propias de la semiótica, la gramática y la poética, se intenta resaltar la relación entre el poema y la música. Se verá que ambas comparten características en expresión, intención y recursos.

La comparación de MSF con una fuga se inicia a partir de varias coincidencias que hay entre sus respectivas estructuras, es decir que, a pesar de que MSF no es una fuga (de haber querido escribir una verdadera fuga, Gorostiza se habría dedicado seguramente a la música), tiene muchos elementos que la vinculan directamente con esta forma musical más que con cualquier otra. La teoría de la fuga se aplica aquí con la pretensión de descubrir ciertos elementos en el poema que de otra forma quedarían vedados o al menos un tanto oscuros. Lo que quizá hace válida la comparación entre la fuga y MSF es la misma naturaleza de su

condición de obras de arte, aparte de la inspiración del artista que les da nacimiento.

Cabe aclarar que a lo largo de la investigación siempre anduvo rondando un fantasma: el temor de que este análisis, como sucede con frecuencia, opacara el poema hasta aniquilarlo en lugar de iluminarlo. Pero no, el poema ya estaba escrito y no se le iba a agregar ni a quitar una coma ni a cambiar una palabra. El poema y su magnificencia no se alteran por más análisis y tesis que se escriban al respecto, aun cuando muchas de ellas sean despropósitos. Sin embargo, son en ocasiones estos análisis los que pueden alejar o acercar al lector a la esencia misma que el poema comunica.

Los puntos de vista expuestos en este trabajo son aventurados y discutibles, pero no ocultan la esperanza de que el esfuerzo aquí desarrollado inspire otros estudios que aborden y profundicen en este tema.

Si este análisis permitiera al menos atisbar mejor esa otra luz que del poema mismo emana, la luz de la música, el propósito del estudio estaría cumplido. Si hay algo de originalidad en este estudio, es el intento de establecer un pequeño puente que ayude a entender que se puede transitar de un lenguaje artístico a otro y ver que ambos provienen de la misma luz y se iluminan recíprocamente o, para decirlo en palabras de Gorostiza, la substancia poética es "semejante a la luz en el comportamiento, que revela matices sorprendentes en todo cuanto baña".

Agradezco a Juan Gorman su apoyo y ayuda en la parte musical de este trabajo.

## II. GOROSTIZA Y LA MUSICA

A pesar de que Gorostiza no llegó a tener conocimientos formales sobre la música, en algunos de sus ensayos y críticas, y aun en sus mismos poemas hay claras referencias a esta forma de expresión artística. De aquí se puede inferir que, si bien no fue un estudioso de este arte, era un gran amante y conocedor de la música en general y en particular de la comúnmente llamada música clásica.

En sus trabajos publicados, Gorostiza hace mención directa de la música en México, de compositores de su época e incluso tiene ensayos en los que expone sus hallazgos sobre la relación que algunos poemas de sus contemporáneos tienen con la música. En sus "Notas sobre poesía" se expresa en observaciones sobre la forma y la función del arte poético, y recurre a la música para ilustrar sus ideas y conceptos sobre la poesía. Dedicó un capítulo de este mismo ensayo exclusivamente a la relación música-poesía.

Si se analiza el leit-motiv poético musical que surge a lo largo de la prosa de Gorostiza a la luz de su propia poesía, no es difícil reconocer los vínculos que tienen estas dos formas artísticas a veces tan distantes. Su teoría, llevada a la práctica, se halla en algunos de sus poemas en los que se manifiesta no sólo la musicalidad y el ritmo de los versos, sino el ritmo de las ideas. Gorostiza, además, introduce deliberada y conscientemente conceptos y vocablos que de ordinario sólo se vinculan al mundo musical.

En su "Declaración de Bogotá", por ejemplo, aparece el tema fundamental que ya había tratado en MSF: la relación entre la voz, el sonido de la palabra y la poesía. El poema es para él una "sonora estatua" que nace del silencio por la voz. Años más tarde afirma también que la poesía "nace de la voz".<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> "Gorostiza habla de una voz oscura -la engañosa y mentirosa del lenguaje cotidiano- que se aclara y transparenta como el aire de una flauta a través de la poesía" (Mónica Mansour, *José Gorostiza. Poesía y poética*, UNESCO, 1988, p. 225).

**Antes de entrar al análisis de la música en sus poemas, conviene revisar primero cuáles son las ideas sobre la música que el poeta maneja en sus trabajos en prosa.**

— 0 —

## LA MUSICA Y LOS MUSICOS

El libro *Prosa* de Gorostiza recoge principalmente las obras no escritas en verso que fueron publicadas en distintos periódicos y revistas.<sup>2</sup>

En uno de esos artículos que dedica a la música en México y más concretamente a un concierto que dirigió Carlos Chávez, con el pretexto del concierto mismo, confiesa, con modestia y casi con humildad, las limitaciones de su formación musical pero, a la vez aclara lo que significa el "valor" o la "validez" artística de una obra:

Mis talentos musicales son tan escasos [...], que para tener una idea de la música he necesitado acogerme a cierta definición circunstancial de Jean Cocteau, quien la considera como un arte que "nos da la vuelta" -cito de memoria- por oposición a otras manifestaciones del arte, una escultura, por ejemplo, a la que generalmente los que le damos la vuelta somos nosotros. En efecto, yo nunca he podido decir si me gusta o no me gusta un trozo sinfónico cualquiera (y digo trozo, porque, incapaz de una atención sostenida, sólo sé percibir la música a fragmentos, de suerte que el conjunto me aparece siempre como mutilado, ni más ni menos que un Apolo arcaico), sino simplemente si me ha invadido o no, a fuerza de girar alrededor de mí. De suceder las cosas de otra manera me agradecería mucho dar el timo de crítico musical. (*Prosa*, p.59)

En otro ensayo, referido a Carlos Pellicer, enfoca la poesía vinculada a la música:

La obra de Pellicer ha ido creciendo en grandeza cada vez más: grande su poesía, crece en dimensión, no en profundidad. Es algo semejante a la música que va desde la melodía, el ritmo, el acento, el colorido y la modulación, hacia la sinfonía<sup>3</sup>. Y desde el punto de vista musical, mucha de la obra de Pellicer es un crescendo sinfónico. No es ya el canto, no es la pequeña canción sensual: explota hacia la grandeza. (*Prosa*, p.237)

En un contexto distinto afirma que es en García Lorca, como en Neruda y Pellicer donde se pueden reconocer

esas cualidades de la voz humana, ese movimiento, esa musicalidad que es el rostro de la poesía. (*Prosa*, p.188)

<sup>2</sup> Gorostiza destinaba sus colaboraciones periodísticas a los acontecimientos culturales de actualidad en México, las cuales aparecían en *México Moderno*, *Revista de Revistas*, *El Universal Ilustrado*, *Contemporáneos*, *El Nacional*, entre otros.

<sup>3</sup> Sinfonía referida a un todo sonoro.

Para Gorostiza la palabra canta en muchas ocasiones y la poesía se convierte en canto, como lo expresa en el ensayo sobre *Cripta* de Torres Bodet, en donde declara que

hay en todo el libro una musicalidad sencilla, como el canto llano, que se apoya apenas en el juego de las asonancias, caídas casi siempre al azar, pero sostenidas con firmeza. (*Prosa*, p.188)

También en una crítica sobre *Biombo*, de Torres Bodet, nos revela la importancia que, en lo acústico, tienen tanto el sonido como el silencio:

El sonido se rompe en espuma y la luz en color contra las superficies múltiples. Pero se reconoce el antiguo paisaje lento en que allá en la fronda, prolongando los minutos a eternidades anda el silencio con los pies descalzos<sup>4</sup>. Todo es saber oírlo. (*Prosa*, p.116)

En otra ocasión, al referirse a la *Escalera* de Genaro Estrada, califica su obra como

una poesía que pudiera acogerse a la sencilla majestad de Bach. Ideal clásico de un desarrollo más de la idea que de la forma, en que, dado el tema, se le permite crecer por medio de una generosa expansión, apenas gobernada (*Prosa*, p.127).<sup>5</sup>

Al hablar de poetas más jóvenes que él y de lo que ellos consideran como poesía, Gorostiza constata:

Los demás, casi todos nacidos a la sombra de la cultura francesa contemporánea (1918-1925), no pudieron menos de resentir los efectos de la actitud más horrorizada que sigilosa, que adoptó el pensamiento literario de la postguerra; pero en ellos predomina otra noción de la poesía, según la cual ésta es en lo formal un puro canto, es decir, un puro movimiento de la voz, que sólo puede concebirse "desde" y "hacia", pero nunca "en". (*Prosa*, p.186)

Los ejemplos anteriores, dada la seriedad y el rigor con que el poeta se maneja en todos sus escritos, parecen ser una muestra de que llegó a poseer un conocimiento

4 Yo subrayo.

5 El hecho de que Gorostiza haga mención de Bach (p.127) y de su estilo "sencillo" y "majestuoso", atributos muy acertados para calificar también las fugas bachianas, hace suponer que escuchaba con interés a este compositor.

suficientemente amplio de la música, aunque tal vez no muy técnico, para establecer este tipo de relaciones.

Hay algo, sin embargo, que se sabe de cierto a este respecto: Gorostiza frecuentó, junto con su amigo Cuesta y otros intelectuales mexicanos, al compositor José Rolón en los tiempos en que escribió MSF. Rolón había regresado de una estancia en París en la que se había concentrado en el estudio del contrapunto y la armonía<sup>6</sup>. En estas reuniones hablarían no sólo sobre música, sino sobre muchos otros tópicos, pues los tres tenían una amplia gama de intereses. Pero es probable que Gorostiza haya obtenido a través de estas conversaciones no sólo un entendimiento acústico de la música, sino también teórico.

— 0 —

---

6 Este viaje a París fue para Rolón (1883-1945) su segunda estancia en esa ciudad, donde se quedó desde 1927 a 1930 -Gorostiza estuvo en Londres y París entre 1927 y 1928, de manera que pueden haberse visto ambos en Europa-, perfeccionando sus conocimientos de contrapunto y armonía con Nadia Boulanger y en orquestación y fuga con Paul Dukas. Regresa a México en 1930 y se integra al equipo encabezado por Carlos Chávez. Es probable que en las reuniones con Ramos, Villaurrutia, Cuesta y Gorostiza, Rolón les haya expuesto sus ideas musicales y lo recientemente aprendido en ese viaje 'iluminador' que hizo ya en su plena madurez. Por otra parte, también es probable que Rolón les haya explicado la forma en que él se manejaba con la música: recurría con mucho conocimiento a los saltos de acordes y las cadencias. Rolón expuso incluso por escrito en algunos ensayos la idea de combinar los ritmos nacionales folclóricos y una música de alto valor artístico (cf. Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música en México. Un ensayo de interpretación*, FCE, 1a ed., México, 1989, 257 pp.; Guillermo Orta Velázquez, *Breve historia de la música en México*, Porrúa, 1a ed., México, 1971, 495 pp.; Julio Estrada (comp.) *La música en México*, vol I., Historia, núm. 4, Periodo nacionalista (1910-1958), UNAM, 1a ed., México 1984).

## LA RELACION MUSICA-POESIA

Gorostiza solía hacer referencias a la música al tratar de la poesía en general y de lo que para él era la creación poética. En una de sus notas que seguramente era un bosquejo en prosa para desarrollarlo luego como poema, escribe:

Soy el timbaleo de la conversación, que acecha con la maza en alto para descargarla en el hueco preciso de la partitura, donde la batuta señala el momento del fugaz zumbido. (*Prosa*, p.133, "De Paula y Paulita")

Por otra parte, en su ensayo sobre "La poesía actual de México" en que analiza *Cripta* de Torres Bodet, Gorostiza observa cómo las artes son instrumentos del hombre y del tiempo, y hace una comparación entre dos tipos de 'arte efímero', como lo son la música y la poesía:

Muchas veces he pensado que, tal vez, las artes todas no sean sino instrumentos de que se vale el hombre para materializar nociones que ni siquiera podría aprehender de otro modo.[...] Las demás artes, efímeras [las perennes son las artes plásticas], como el canto, la música y la poesía, nos servirán para captar una sensación infinitamente más fugitiva: la del tiempo. Thomas Mann afirma que el placer de la música está en su capacidad de someter el tiempo a medida -no de una medida física, desde luego- para hacerlo transcurrir materialmente en la emoción. [...] La diferencia entre unas y otras [artes] está, válgame la paradoja, en que el hombre vive en la muerte de una estatua, mientras muere en la vida de un poema. (*Prosa*, p.187)

Pero donde más claramente se expresa la opinión de Gorostiza en relación con la poesía y el papel que desempeña la música como parte de ésta, es en su estudio "Notas sobre poesía". Aquí al hablar de la substancia poética (nótese que aquí habla de 'substancia poética' y no de 'poesía'; la substancia poética entendida como la esencia misma de la poesía), dice que está por encima de todas las artes, que es semejante a la luz y que infunde transparencia y nitidez a las obras de arte que ilumina:

Imagino así una substancia poética, semejante a la luz en el comportamiento, que revela matices sorprendentes en todo cuanto baña. La poesía no es esencial al sonido, al color o a la forma, así como la luz no lo es a los objetos que ilumina; sin

embargo, cuando incide en una obra de arte -en el cuadro o la escultura, en la música o el poema- en seguida se advierte su presencia por la nitidez y como sobrenatural transparencia que les infunde. (*Prosa*, p.203)

Aunque la poesía no es esencial al sonido a veces un artista que maneja otro tipo de lenguaje que no sea el de la poesía, como un pintor o un músico, crean con su lenguaje poesía:

Sucedo, aunque no a menudo, que el artista individual -digamos el pintor o músico- se sirve de los recursos de un arte no poético para hacer poesía. La ocurrencia es casi siempre involuntaria y, cuando la asociación se produce como consecuencia de un movimiento natural de la inspiración creadora, el efecto es de completa plenitud. (*Prosa*, p.204)

El autor no sólo muestra con esto la estrecha relación que existe entre las artes, al grado que uno pueda crear una obra de arte como la poesía con los recursos de otras artes, sino que considera que la poesía, o mejor, la 'esencia poética' es superior a la de las otras artes, por ello las abarca y es el resultado muchas veces de una manifestación artística que en apariencia no tiene que ver con poesía -se trata de una idea, podría decirse, metafísica del concepto de poesía, relacionado con la Belleza suprema, con la inspiración y con ese lazo que une al hombre, a través del arte, con lo divino-. Importante en esta cita es subrayar que el autor piensa que es "casi siempre involuntaria" la idea de estar haciendo poesía al crear una obra de arte que use un lenguaje o medio de expresión distinto al poético. Por lo tanto, él compuso una fuga con el poema, quizá no de manera involuntaria...

Para Gorostiza la poesía tiene parentesco con las otras artes, pero se asemeja más que nada a la música. En sus propias palabras, "(...) poesía es música y, de un modo más preciso, canto." (*Prosa*, p.208); más adelante afirma:

La historia muestra a la poesía hermanada en su cuna al arte del cantor; y más tarde, cuando ya pudo 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, correspondencia.[...] La diferencia entre prosa y poesía consiste en que, mientras una no pide al lector sino que le preste sus ojos, la otra necesita de toda necesidad que le entregue la voz.[...] así como Venus nace de la espuma, la poesía nace de la voz. (*Prosa*, p.208-210)

De aquí partiría, por lo tanto, la interpretación de que la poesía vuelve a sus orígenes a la música en, una 'muerte sin fin'...

Gorostiza también critica la postura de sus contemporáneos (los más jóvenes) de querer apartarse por rebeldía de algo que él considera inherente a la poesía: la música:

La poesía de los jóvenes no quiere que la música se apodere de ella y la esclavice; huye de lo declamatorio y lo operático y se refugia en una especie de baluceo vagamente rítmico, en el que introduce, aquí y allá, un endecasílabo perfecto o una rima involuntaria.[...] La poesía saldrá seguramente rejuvenecida de esta experiencia. Conviene recordar, sin embargo, que nada existe semejante a una libertad irrestricta. Todo está sujeto a medida, y la libertad puede no consistir en otra cosa que en el sentimiento de la propia posesión dentro de un orden establecido. Las reglas de ajedrez no oprimen al jugador, le trazan una zona de libertad en donde su ingenio se puede desenvolver hasta lo infinito.

La afinidad entre poesía y canto es una afinidad congénita. En un momento dado podrá relajarse o en otro hacerse más íntima, pero habrá de durar para siempre porque no radica en el lenguaje -en el austero arsenal de la retórica, que caduca y se renueva sin cesar- sino en la voz humana misma, que el hombre presta a la poesía para que, al ser hablada, se realice en la totalidad de su perfección. (*Prosa*, p.209-210)

Él dice que estos jóvenes no quieren aceptar la música en la poesía; pero es porque entienden la música sólo como rima. Aunque la forma métrica la considera importante y necesaria, Gorostiza muestra con su poesía que se puede crear una obra musical, no sólo con la musicalidad de un soneto, lo cual se ve expresado sobre todo en las *Canciones para cantar en las barcas*, que están intencionalmente pensadas como poesía musical, pero también en MSF.

No se trata de que la poesía sea exclusivamente una forma de música, porque, como decía Reyes, la poesía tiene "un sentido intelectual directo que le es exclusivo" (*Prosa*, p.246); los experimentos acústicos, las 'jitanjáforas' como las llamaba Reyes, y otro tipo de juegos de palabras o de sonidos son propios y necesarios para la musicalidad de un poema, pero lo que la 'esencia poética' de la poesía quiere comunicar es esa luz, ese alto estado del alma. Es por eso que la misión del poeta será la de combinar el sentido con la forma para hacer de la poesía un conjunto

## GOROSTIZA Y LA MUSICA

cerrado y armónico. La idea que tiene Gorostiza de la poesía sería, pues, comparable con el ajedrez, en el que las piezas, dentro de sus reglas, tienen un número muy vasto de movimientos, sin menoscabo de la libertad del poeta, para llegar a construir estructuras con sentido y sonido. La poesía de Gorostiza es esa música de ideas a la que anteceden y suceden muchos silencios.

--- o ---

## RELACION MUSICA-MUNDO EN SUS POEMAS Y NOTAS INEDITAS

En los textos inéditos de Gorostiza<sup>7</sup>, la idea de música aparece con mucha frecuencia en sus bosquejos y proyectos de poemas. Este elemento aparece también en algunos de sus poemas publicados.

En "La feria", uno de los proyectos para un poema, Gorostiza dice:

Allá en su paraíso, junto al agua, agudas flechas de aire en fina cerbatana atesorando, más de un copo de plumas reluciente, amarillas o rojas o en claro añil teñidas, arrancaban al cielo (preñado) no por la tormenta, sí de la leve llovizna de música que la nube de pájaros presagia. (JGPP, p.287)

Por otra parte, en una serie de ideas para futuros sonetos, glosa la relación que encuentra entre el silencio, el oído y el lenguaje:

[...] y con tu oído aprendí a no caer, a estar de pie, y en él he disfrutado el lenguaje de mí mismo, oyendo interminablemente como en un espejo de sonido...[a la vez no hay nada en mí -como decían los viejos con su nativa sabiduría- (...)].  
[...] asustándonos el uno al otro, acordes, al unísono, en la exigencia de cada quien [...]. (JGPP, p.294)<sup>8</sup>

Y en un fragmento de su proyecto "La feria", Gorostiza considera la posibilidad de incluir un paréntesis aparentemente relacionado con la música:

Intecalar el paréntesis de la música saltando de una a otra radio y los demás que sean útiles para mantener la unidad de la feria (JGPP, p.295)

No sólo sus proyectos y notas son un apoyo para reconocer la preocupación de Gorostiza por la música, sino también lo son sus colecciones de poemas publicados<sup>9</sup>, asociados con la idea de música, sonoridad y silencio.

De sus notas y ensayos queda claro que el autor da gran importancia a la música, a la sonoridad y al silencio. Pero además, en algunos versos de sus poemas se pueden reconocer estos mismos elementos. Sus poemas abordan la música (aquí el

7 Recogidos y analizados por Mónica Mansour en *José Gorostiza. Poesía y Poética* (JGPP), 1988.

8 Mónica Mansour anota que "Al describir el cine, le atribuye un 'clima de égloga' por su sombra, en donde la pantalla es un jardín, al margen calificado como 'Eliseo', y que está 'a orillas del Iliso de la música'". (JGPP, p.291)

9 Recogidos en el libro *Muerte sin fin y otros poemas* de José Gorostiza, FCE y SEP, col. Lecturas Mexicanas, núm. 13, 1983.

término 'música' entendido como musicalidad) al resolver el problema del ritmo y en ocasiones hacen referencia expresa, por medio de palabras, versos o títulos, al campo de la música.<sup>10</sup>

El silencio es un tema recurrente en los diversos poemas de Gorostiza. Lo usa en distintos contextos y por lo tanto tiene connotaciones variadas<sup>11</sup>. A veces el silencio es "propicio" (p.39), otras veces es "áspero" (p.82). Lleva casi siempre su contraparte en el canto, la palabra o el ruido. En ocasiones es la "casa del silencio" (p.41), o "un alto silencio de montañas" (p.54) el que da la sensación de amplitud. En otras, "el silencio por nadie se quebranta". El silencio también mora en el fondo de la intimidad y así el poeta puede reprochar que lo han "herido en la flor de mi silencio" (p.101) y en ocasiones se pregunta "¿para qué silencios de agua?" (p.82).

El canto también revolotea por todos lados: "canta una boca la lectura" (p.39), "canta un pájaro" (p.43), cantan las sirenas un "canto mortal" (p.47). A veces "no canta el grillo", pero eventualmente lo hace como "una cajita/ de música en la hierba" (p.55 y 58), en otros momentos es el autor mismo quien canta el "salmo de tus bodas" (p.101), otras canta "Jenny Lind"<sup>12</sup> (p.59), e incluso el silencio, ¡oh paradoja!, "sólo se canta" (p.67). También se refiere al canto al hablar del personaje femenino de los poemas: "a tu idioma cantado de preguntas" (p.81 y 102), "y si cantas -icanta, sí!-/ tu voz anula mi ausencia". A veces pide que el mismo canto haga morir a la amada: "y te estrangule el canto" (p.99).

10 Aquí no me refiero exclusivamente a las *Canciones para cantar en las barcas*, de las que ha se han hecho comparaciones con barcarolas. Esto se verá con mayor extensión en el capítulo III.

11 Del libro de José Gorostiza, *Muerte sin fin y otros poemas*, FCE y SEP, col. Lecturas Mexicanas, núm. 13, 1983.

12 Soprano de ópera y oratorio, admirada por su control vocal, la pureza y agilidad natural de su voz. "Jenny Lind o Johanna Maria Goldschmidt, cantante sueca, cuyo nombre de soltera era Johanna Maria Lind y más conocida por Jenny Lind o madame Goldschmidt. Nació en Estocolmo y murió en Malvern (1820-1887). A los dieciocho años de edad hizo su primera aparición en el teatro Real de Estocolmo. Cantó como soprano en las más importantes capitales y fue llamada el *náusebor de Suecia*." (*Diccionario enciclopédico Espasa*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.t.12, p.861).

La música está presente en muchos lugares; en la imagen del grillo, "la música/ de una estrella" (p.58). Hay "agilidad de música en los talles" (p.50), hay "respiración de flautas" (p.81), crea el silbido de "una ráfaga de música" o hace a la amada "sonar el aire:/ eres su flauta" (p.100), imagina una "respiración de flautas" (p.102) y también encuentra música en el "ritmo pendular" del brazo (p.100).

Se puede hallar también como expresión sonora la "palabra" (p.82), las "vocales ácidas" (p.83), la voz que se astilla (p.83), la "distancia de dos voces" (p.85), la voz "en medio de la ruina y los discursos/ mi oscura voz de silbos cautelosos" (p.101), el "idioma febril de la corriente" (p.99), la "palabra que jamás asoma" (p.102) y el "hielo justo de tu voz" (p.102).

Lo anterior es ya una muestra de que Gorostiza tiene siempre presente la música, sin mencionar la inmensa sinonimia de palabras que implican sonidos, voces, cantos, silencios, como el palpar, el ruido, el rumor, el sonar, el eco, la sordina, el sonido, la sonoridad, un relámpago, una sonora estatua, u otras imágenes sonoras, relacionadas casi siempre con la naturaleza: el agua (el mar), las hojas de los árboles.

En MSF se pueden encontrar una gran cantidad de manifestaciones acústicas de sonidos de ritmos, de silencios: la "risa agónica", los "funestos cánticos del mar" (p.107), los "gritos luminosos" (p.108), las "islas de monólogos sin eco" (p.109), las "eclécticas palabras" (p.111), el "juego sinfónico", el "crescendo" y el "ritmo" de la creación del mundo (p.114), el "silencio" (p.117), el "retumbar" y el "gemido del lenguaje" (p.120), el "incienso del sonido" que se oye (p.124), el "llanto" (127), los "sordos martillos" y el "claro silencio" (p.130), "la flauta Don Juan que la requiebra/ musita su cachonda serenata" (p.130), los "himnos claros y roncós trenos/ con que cantaba la belleza/ entre tambores de gangoso idioma/ y esbeltos címbalos que dan al aire/ sus golondrinas de latón agudo;/ay los trenos e himnos que loaban/ la rosa marinera" (p.133), el "tambor rotundo/ y ricas bengalas que los címbalos/ tremolan

en la altura de los cantos, se anegan (...) cuando el hombre descubre en sus silencios/ que su hermoso lenguaje se le agosta" (p.134), el "aéreo lenguaje de colores" (p.135), el "ruidoso síncope" y las "mustias cenizas del oído", las "columnas de ritmos espirales" (p.135), el "crujir de mariposas" el primer "silencio tenebroso", el llanto, la oración (p.137), el "eucalipto rumoroso" (p.138), el "ruiseñor de los metales" (p.139), el canto, el "Dios que gime" (p.141), el canto y el "golpe de risa" (p.142) y, claro, en muchas imágenes sonoras y las metafóricas que no se mencionan aquí (cf. capítulo III).<sup>13</sup>

Para establecer una relación con la música, debemos preguntarnos cuál es, para Gorostiza, el papel que desempeñan la palabra y la música en la poesía. Para empezar, dice que el vehículo de la poesía "es también instrumento corriente de comunicación entre los hombres" (*Prosa*, p.207). Indica que "la palabra es, con todo, terreno propio de la poesía e instrumento necesario para su cabal expresión." (*Prosa*, p.204) y agrega que el interés fundamental del poeta es saber "cómo se consuma el paso de la poesía a la palabra, ya que ésta, prisionera de las denotaciones que el uso general le acuña, no parece poder facilitar el medio más apto para una operación tan delicada" (*Prosa*, p.204). Por ello el escritor "persigue hasta la exasperación la palabra precisa, y en la misma creación poética hay un acecho, una pugna como de combate o cacería. Por mi parte, [aclara] dije alguna vez que es una lucha de Jacob con el Ángel esta guerra para 'crear un lenguaje dentro del lenguaje', duelo en que el poema nos mata o nosotros lo sometemos" (*Prosa*, p.244) Ve la creación poética, por tanto, como una lucha, como un gran esfuerzo por parte del poeta para dominar el terreno de la palabra en la poesía que es "el álgebra superior de las metáforas" (*Prosa*, p.116), que expande a la palabra y la llena de significados nuevos, inesperados.

---

<sup>13</sup> Resulta obvio que entre los antecedentes de MSF se puedan citar los poemas "Preludio" y "Presencia y Fuga" que ya desde su título nos remiten a la música.

Por otra parte, asevera que "la poesía es una investigación de ciertas esencias -el amor, la vida, la muerte, Dios- que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias" (*Prosa*, p.205). Declara además: "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." (*Prosa*, p.205). La substancia poética para Gorostiza está en todas las cosas y en todos los objetos, "pues el mundo poético se edifica precisamente en las zonas más vivas del ser: el deseo, el miedo, la angustia, el gozo... en todo lo que hace en fin hombre al hombre." (*Prosa*, p.178). Pero a su vez advierte que la poesía que se 'contamina de vida' "ha de morir también. La matan los instrumentos mismos que le dieron forma: la palabra, el gusto, el estilo, la escuela. Nada envejece tan pronto, salvo una flor, como puede envejecer la poesía" (*Prosa*, p.217).

Gorostiza piensa que la poesía es el camino que abre las puertas a la libertad y que por medio de ella se pueden conquistar las esencias del universo, por ello el poeta es "el hombre más libre del mundo, y en el mundo no existe bien más bueno ni riqueza más rica que la libertad." (*Prosa*, p.235).

### III. GOROSTIZA Y LA POESÍA

#### GOROSTIZA Y LA ESCRITURA DE SUS POEMAS

Antes de entrar en un análisis estructural, conviene ver cómo creaba Gorostiza sus poemas. Partiendo de los escasos datos y documentos que existen y de lo que se puede deducir, tal vez pueda encontrarse un hilo que verifique la hipótesis de que Gorostiza trabajaba como poeta y como músico, y que al escribir sus poemas, componía a la vez música y poesía.

Ya se ha mencionado que Gorostiza sabía algo de música y que sus ensayos están salpicados de opiniones sobre este género artístico. También se vio que en sus poemas son frecuentes los vocablos que tienen denotaciones directas de la música. Pero, ¿qué sabemos de lo que Gorostiza conocía realmente de la música? Escuchaba, según cuenta García Terrés, a Tchaikovski<sup>1</sup>, pero también gustaba de los compositores clásicos alemanes, sobre todo de Beethoven<sup>2</sup>. No existe, sin embargo, información confiable sobre el tiempo que dedicaba a esta actividad, ni se tienen datos concretos sobre su fonoteca que, debido a sus constantes mudanzas, pudo haberse dispersado y es lógico suponerla incompleta. Sería riesgoso, por lo tanto, aventurar un juicio sobre sus conocimientos musicales que él mismo calificaba de superficiales<sup>3</sup>. Para nuestros propósitos basta saber que era amante de la música, especialmente de la llamada clásica, y suponer que esta afición puede haber influido en la creación de su poesía, sobre todo en cuestiones de ritmo, de fraseo y de armonía.

Puede tratarse de una coincidencia, pero la forma de escribir poesía de Gorostiza es muy similar a la que utilizan los músicos al componer sus obras. José Joaquín

1 "Gorostiza en voz baja", García Terrés, supl. *Siempre*, núm. 1906, enero 1990, p.41.

2 ¿No podía ser esto una pista falsa que daba Gorostiza de sus predilecciones musicales?, pues ni Tchaikovski ni Beethoven son los más estrictos en aplicar formas musicales con gran rigor y limpieza.

3 Véase cita sobre el artículo de Chávez, op. II.

Blanco dice: "Corren varias versiones de cómo fue escrito este poema (MSF): una, la convencional, es que Gorostiza dedicó su vida a una obra maestra, trazó previamente sus planos y los fue llenando poco a poco con material poético rigurosamente premeditado y pulido con una paciencia total"<sup>4</sup>. Otra teoría supone que usaba la técnica de montaje, según la cual escribía varias estrofas distintas, separadamente, y luego las iba uniendo como si se tratara de un rompecabezas.

Sea como fuere, lo que sí se sabe por sus notas inéditas<sup>5</sup>, es que la forma en que Gorostiza trabajaba sus poemas era muy sistemática. Escribía de acuerdo con un horario fijo sobre los proyectos de trabajo de sus poemas. Elaboraba calendarios de trabajo, calculando el tiempo que tardaría en redactar un poema. Algunos planes eran a corto y otros a mediano plazo, lo cual significaba que se trataba por ideas a desarrollar en un lapso de uno o varios meses. En algunos de estos borradores incluía el tema, las fuentes en las que se iba a documentar y la extensión tentativa que tendrían sus poemas; hacía también esbozos de estos poemas y se ayudaba de fragmentos en prosa para resolver provisionalmente alguna estrofa o verso no concluidos.<sup>6</sup>

4 J.J. Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, p.200.

5 Recogidas por Mónica Mansour en "Armar la poesía", *José Gorostiza. Poesía y política*, UNESCO, 1988, pp.273-304.

6 Gorostiza, según se puede apreciar por sus notas, hacía listas de los libros y las partes de éstos que quería revisar para usar alguna idea en su obra. En la página 284 del libro *José Gorostiza. Poesía y política*, Mónica Mansour recoge una de esas listas: "1. *Biblia*: La creación del hombre. Las frutas de Canaán; 2. *La creación*: En el Popol-Vuh. En Hesiodo; 3. *Eliot*: The Waste Land. Poesías; 4. *La silva*: Góngora. Fray Luis, etc. (Estudiar también los períodos estróficos.); 5. *Botánica*; 6. *Poetas*: Blake. Browning. Kreymsborg, \_\_\_\_\_. López Velarde. Jaime. Pellicer; 7. *Palabras*: arrecife. Tiresias". También tenía una lista de palabras llamada "Vocabulario" en la que aparentemente apuntaba palabras que quería usar y que quería consultar; otra lista la tenía de "Recursos", en la que enumera las distintas técnicas que pensaba usar para determinada obra (por ejemplo el diálogo, la enumeración, la narración, la alegoría, etc.). Influenciaron en Gorostiza sus lecturas del *Zohar*, el *Popol Vuh*, la *Biblia*, Buda, los ingleses, los franceses (Proust, Gide y Valéry), López Velarde, Góngora y Sor Juana? Claro que sí, pero en realidad ninguno influyó directamente en MSF, porque trabajaba su obra hasta que quedara perfecta; la transformaba "de tal manera que hay poca relación entre la primera y la última versión" (Mansour, 1988, p.222).

"En una de estas listas -de 1930 o muy poco antes- aparece uno de los temas centrales de *Muerte sin fin*; la lista se intitula "Temas nuevos" y arriba, en letras mayúsculas dice "residuos": Teología -El agua tiene la forma del vaso que la contiene. El vaso, bosco, la estrangula, pero le da una fisonomía y en la

Mónica Mansour comenta que Gorostiza hacía previamente un cálculo sobre el número de versos, "tipo de métrica, narración/acción/descripción, antes de empezar a elaborar la obra. Y una vez que comienza la escritura del poema en sí, hace también comentarios generales al margen, como: 'más', 'intercalar...[otro tema, otra imagen]', o indicaciones de cambio de orden de partes de poemas extensos, o bien comentarios como 'demasiado prosaico' o 'más términos líricos', entre otros"<sup>7</sup>. Muchos de los temas para sus poemas estaban relacionados entre sí, lo cual le permitía aplicar el tema de un proyecto también a otro; por otra parte, probaba sucesivamente en diversos poemas sus hallazgos de palabras, ideas o construcciones para ver dónde quedaban mejor.

Es interesante asomarse a su prosa que estaba pensada para después crear una versión definitiva en verso. En este tipo de prosa delimitaba bien el tema, ordenando las ideas de acuerdo con las exigencias que tendría el poema, haciendo notas sobre las metáforas que emplearía, lo cual de entrada parece más característico de la técnica que usan los compositores, que la habitual de los poetas.<sup>8</sup>

Muchos compositores al parecer trabajan en forma similar: primero escriben la melodía que ya tienen clara en los pentagramas, y para fragmentos aún no resueltos, redactan una oración o escriben alguna palabra que aclare cuáles son las características que debe tener un fragmento determinado y de cómo debe encajar en el hilo de la composición. Por ejemplo, usan palabras que describen el tempo, la tonalidad, el efecto y la idea, alternadas con algunas ideas de modulación expresadas en notas. Es similar a un trabajo matemático, en el que el compositor sabe a veces con exactitud en dónde va a requerir un movimiento determinado,

---

transparencia, ventana, una infinita libertad" (cf. MSF, sobre todo poema 1 y sus últimos versos)" (ibidem, p.276).

<sup>7</sup> ibidem, p. 278.

<sup>8</sup> Puede verse un ejemplo en el "Esquema para desarrollar un poema", pp.88-89 del libro *Prosa de Gorostiza*, en donde elabora un texto en prosa para lo que posteriormente será un poema.

dónde precisa una cadencia, dónde deberá incluir una extensión, dónde cambiar de tonalidad.

Mónica Mansour señala, además, que "Gorostiza, cuando pule, añade versos en lugar de suprimir, lo cual suele ser más frecuente en el trabajo de la poesía. El pulimiento y la limpieza se realizan verso por verso y palabra por palabra, pero las metáforas se hacen extensas y continuadas, a partir de una metáfora simple. (...) este procedimiento es el que permite la riqueza de isotopías y campos semánticos y su entrecruzamiento."<sup>9</sup>

Los poemas que conocemos de Gorostiza son producto de un trabajo largo, más que de una inspiración repentina y espontánea. Su poesía alcanza la perfección estilística por estar profundamente pensada y muy bien resuelta.

Claro que todo poema surge de un impulso espontáneo inicial y hay poetas que dejan sus poemas tal y como surgieron de primera intención; otros, en cambio, tienen que trabajarlos mucho. En Gorostiza es muy evidente el paso de una primera inspiración, de un primer impulso, al proceso arduo y paciente de trabajar, pulir y darle tono a la poesía.<sup>10</sup>

Sobre el desarrollo poético escribe Gorostiza:

El poema, así se trate nada más que de un soneto, ni nada menos, viene a ser como la unidad de medida de la poesía. La dificultad no está en saber cómo empieza el poema. Todo poeta tiene siempre a la mano su primera línea, pero ¿cómo se desarrolla?, ¿cómo acaba? He aquí el caso. Hay indudablemente una variedad de procedimientos que no es fácil reconocer, pero dos o tres de ellos -los más comunes- saltan desde luego a la vista.

El primero, que se podría llamar desarrollo plástico, el poema crece como un cuadro en el sentido de la superficie que ha de llenar. Tiene un plano anterior, luminoso e incisivo, y tiene un fondo de escalonadas perspectivas en donde se esfuman los motivos accesorios. El desarrollo plástico resulta limitado en cuanto a que el poema debe confiarse al espacio que el autor le concede; y es finito, porque

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.289.

<sup>10</sup> En *Eucaliptos*, Paul Valéry habla de esa transformación de la inteligencia en instinto y de la combinación de espontaneidad y reflexión. Rubín lo cita así: "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 cohabitan con la mediación intelectual en "Muerte sin fin"?' (Rubín, "Ecos de Valéry en Gorostiza", *Cuadernos Americanos*, 1966, p.217).

ahí, dentro de ese espacio, el poema se agota y acaba, de suerte que el autor mismo podría retocarlo, si quisiera, pero nunca proseguirlo. Dotado de un sistema de vida interior, estático, el poema queda frente a nosotros, como el cuadro, abierto a nuestra capacidad de contemplación.

El poema suele tener también un desarrollo dinámico. Puesto en marcha, avanza o asciende en un continuo progreso, estalla en un climax y se precipita rápidamente hacia su terminación. El poeta ha de medir de antemano la parábola que corresponde a la potencia del proyectil; pero en este método, las posibilidades de crecimiento resultan inagotables y el poema puede prolongarse indefinidamente, ya sea por acumulación o porque se establece un círculo vicioso, como en los cuentos de nunca acabar. Es el poeta quien, con su sentido de las proporciones, le pone un hasta aquí. (*Prosa*, p.210-211).

La cuestión sería ver cómo el poeta combina estos dos métodos para escribir su poema MSF<sup>11</sup>. Veamos primero cómo aparece la música en general en la poesía de Gorostiza.

— 0 —

---

11 Aun partiendo de la idea de que un poema surge por inspiración y después es pulido, sería interesante ver el "proceso de la estructuración" de un poema, tal y como nos lo plantea Poe. Para él después de haber encontrado el "efecto" que se quiere que produzca el poema, debe buscarse la forma para provocar este efecto, así "la obra se desenvuelve paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático" (p.67 *Ensayos*).

Gorostiza, con poetas como Poe, Eliot y Sor Juana, era uno de esos espíritus matemáticos que al parecer no dejaban nada al azar. Para lograr el efecto buscado, se debe considerar la extensión; no debe ser muy larga, las ideas deben ser breves, acertadas e ir al grano. Y aunque sea extenso y pueda verse como un compendio de "breves efectos poéticos" (p.68), también tiene una integridad general que no es otra cosa que la unidad del efecto.

Dice Poe: "De lo antedicho no debe deducirse en modo alguno que la pasión, y aun la verdad, no pueden ser introducidas, incluso con ventaja, en un poema, ya que pueden servir para aclarar o reforzar el efecto general como lo hacen las disonancias en la música, por contraste; pero el auténtico artista se esforzará siempre por rebajar su tono hasta someterlas adecuadamente a la finalidad predominante y cubririrlas, en la medida de lo posible, con ese velo de la Belleza que construye la atmósfera y la esencia del poema." (p.69-70).

El poeta, según Poe, se formula preguntas también con relación al tono que se le quiere dar al poema (melancólico, bucólico, épico, etc.), busca estribillos que le puedan ayudar para reforzar una idea y para tener siempre un motivo para regresar a la idea fundamental, enriqueciéndola, dándole más peso. El estribillo debe tener también fuerza acústica. Se gradúan las estrofas de acuerdo con la primera y más importante y ésta marca el ritmo, el metro y la longitud. Aunque el metro no tenga tantas posibilidades de variación, lo que le da a los versos una infinidad de posibilidades son el ritmo y la estrofa. Aquí se ven semejanzas con la fuga, pues aunque está regida por leyes, su posibilidad de combinación es infinita y muy rica. MSF no es tan original por su combinación estrófica, como por la fuerza del contraste de imágenes, de ideas, significados y ritmos, lo cual hace más compleja y profunda la impresión general del poema.

Es interesante ver que en MSF no hay un escenario específico y no es una acción, pues se trata de pensamientos, y así el escenario es más bien abstracto. Comprende el universo y al mismo tiempo no está en ningún lugar, más que en el vaso de agua.

## MÚSICA EN LA POESÍA DE GOROSTIZA

A menudo se habla de musicalidad al referirse a la poesía de Gorostiza, pero no hay un estudio que profundice en el aspecto musical de la obra del poeta. Comentarios al respecto han aludido más que nada a las *Canciones para cantar en las barcas*, colección de poemas cuya musicalidad, sugerida ya por el título mismo, se detecta a primera vista<sup>12</sup>. No es difícil percibir que esas barcarolas tienen tal esencia musical, que crean la música ellas mismas<sup>13</sup>. Más de un compositor ha cedido a la tentación de musicalizar estas canciones. José Rolón, por ejemplo, compuso la música para acompañar el conjunto de poemas titulado "Dibujos sobre un puerto": "El alba", "La tarde", "Nocturno", "Elegía", "Cantarillo", "El faro" y "Oración"; y también para "¿Quién me compra una naranja?". Ernesto Flores hace referencia a esto al hablar del intercambio de ideas que tuvieron Rolón y Gorostiza y afirma que con base en "la comprensión de cada línea poética, fijaron en su imaginación el peso de cada sílaba llevada al plano musical".<sup>14</sup>

12 Alfonso Reyes, por ejemplo, califica estos poemas como "melodías al contrapunto de los trovadores galaicos, aquellos hijos de los provenzales que hoy resultan nietos de los árabes españoles. Pudo conformarse con los compases paralelísticos, las rimas 'de amigo': fruta, aura, trino, mar y amor, coqueiros del agua en la orilla", y añade más adelante que el resultado de estas canciones no satisfizo completamente a Gorostiza: "Todo esto -que en manera alguna es ingenuo, sino transparente a fuerza de sabiduría inmediata- le hubiera bastado (pero él no lo quiso) para asegurarle un fácil renombre. Todo esto le daba ya un sitio estable en las antologías de la lengua... Si no fuera por esa inquietud de transfiguración que ardía ya debajo de sus imágenes, de sus objetos poéticos, de su audaz dicción: augurios de un crecimiento interior (...)" (A. Reyes, en *Prosa*, p.241).

Jaime Torres Bodet afirma que Gorostiza produjo poco, pero no por "esterilidad", sino por el deseo de una perfección casi geométrica; y en relación con la música en *Canciones* dice: "Se le acusaba de ser más músico que poeta. Error curioso que provenía de una lectura imperfecta de *Canciones*, en las que advertían algunos tan sólo la excelencia acústica del lenguaje. Es cierto: había en su obra todo un sector que la música atravesaba. Pero inclusive ahí, su talento se defendía de los sentidos, limitándolos, decantándolos y procurando filtrarlos conscientemente. Esa parte del alma "capaz de gozar de las cosas sin comprenderlas" se encontraba laminada en la suya y como pendiente del fallo de un juez secreto y sin compasión" (*Tiempo de Arena*, México, 1955, p.184).

13 En la barcarola la melodía externa armoniza con la melodía interna del verso. Por lo general se basa en un juego ternario y binario para dar la impresión de vaivén. En tempo musical se puede decir que detrás del 6/8 se esconde 3/4, es decir:  $\downarrow \downarrow \downarrow + \uparrow \uparrow \uparrow$

14 Ernesto Flores, "José Rolón y Gorostiza", en "25 años de *Muerte sin fin*", *Artes, letras, ciencia*, núm. 137, supl. de *Ovaciones*, México, 9 de agosto de 1964, p.2. Cito algunos fragmentos de este artículo:

## MÚSICA EN LA POESÍA DE GOROSTIZA

A menudo se habla de musicalidad al referirse a la poesía de Gorostiza, pero no hay un estudio que profundice en el aspecto musical de la obra del poeta. Comentarios al respecto han aludido más que nada a las *Canciones para cantar en las barcas*, colección de poemas cuya musicalidad, sugerida ya por el título mismo, se detecta a primera vista<sup>12</sup>. No es difícil percibir que esas barcarolas tienen tal esencia musical, que crean la música ellas mismas<sup>13</sup>. Más de un compositor ha cedido a la tentación de musicalizar estas canciones. José Rolón, por ejemplo, compuso la música para acompañar el conjunto de poemas titulado "Dibujos sobre un puerto": "El alba", "La tarde", "Nocturno", "Elegía", "Cantarillo", "El faro" y "Oración"; y también para "¿Quién me compra una naranja?". Ernesto Flores hace referencia a esto al hablar del intercambio de ideas que tuvieron Rolón y Gorostiza y afirma que con base en "la comprensión de cada línea poética, fijaron en su imaginación el peso de cada sílaba llevada al plano musical".<sup>14</sup>

12 Alfonso Reyes, por ejemplo, califica estos poemas como "melodías al contrapunto de los trovadores galaicos, aquellos hijos de los provenzales que hoy resultan nietos de los árabes españoles. Pudo conformarse con los compases paralelísticos, las rimas "de amigo": fruta, aura, triso, mar y amor, coqueteos del agua en la orilla", y añade más adelante que el resultado de estas canciones no satisfizo completamente a Gorostiza: "Todo esto -que en manera alguna es ingenuo, sino transparente a fuerza de sabiduría inmediata- le hubiera bastado (pero él no lo quiso) para asegurarle un fácil renombre. Todo esto le daba ya un sitio estable en las antologías de la lengua... Si no fuera por esa inquietud de transfiguración que ardía ya debajo de sus imágenes, de sus objetos poéticos, de su audaz dicción: augurios de un crecimiento interior (...)" (A. Reyes, en *Prosa*, p.241).

Jaime Torres Bodet afirma que Gorostiza produjo poco, pero no por "esterilidad", sino por el deseo de una perfección casi geométrica; y en relación con la música en *Canciones* dice: "Se le acusaba de ser más músico que poeta. Error curioso que provenía de una lectura imperfecta de *Canciones*, en las que advertían algunos tan sólo la excelencia acústica del lenguaje. Es cierto: había en su obra todo un sector que la música atravesaba. Pero inclusive ahí, su talento se defendía de los sentidos, limitándolos, decantándolos y procurando filtrarlos conscientemente. Esa parte del alma "capaz de gozar de las cosas sin comprenderlas" se encontraba laminada en la suya y como pendiente del fallo de un juez secreto y sin compasión" (*Tiempo de Arena*, México, 1955, p.184).

13 En la barcarola la melodía externa armoniza con la melodía interna del verso. Por lo general se basa en un juego ternario y binario para dar la impresión de vaivén. En tiempo musical se puede decir que detrás del 6/8 se esconde 3/4, es decir:  $\underline{\underline{J. J.}} \rightarrow \underline{\underline{J J J}} \underline{\underline{J J J}}$

14 Ernesto Flores, "José Rolón y Gorostiza", en "25 años de Muerte sin fin", *Artes, letras, ciencia*, núm. 137, supl. de *Ovaciones*, México, 9 de agosto de 1964, p.2. Cito algunos fragmentos de este artículo:

También en nuestros días ha habido repetidos intentos de compositores, como Juan Gorman, por darles el ritmo tonal que éstas ya llevan dentro.

Sin embargo, en el resto de la poesía de Gorostiza, y desde luego en MSF, no es tan fácil y obvio determinar cuál es la musicalidad y de qué tipo de música se trata. Antonio Alatorre llama a MSF "un mar de música" y agrega que "todo el poema se me reduce a imágenes, palabra y ritmo" y más adelante: "yo diría, burdamente, que MSF es 99% música y sólo 1% hilo conceptual"<sup>15</sup>. Claro que ésta es una opinión rebatible, a la que se podrían encontrar argumentos que apoyaran el 'hilo conceptual' para que ganara más del 1%, pero definitivamente no se puede negar lo que dice Alatorre: MSF es, sin lugar a dudas, una obra llena de música.<sup>16</sup>

---

*José Rolón escribía canciones sobre textos cuidadosamente estudiados. Después de algún tiempo de intensa lectura de éstos, alcanzaba íntegramente su sentido. En forma gradual los poemas, asimilados, se identificaban con elementos melódicos y armónicos. El músico se ayudaba visualmente, apoyándose algunas veces en sugerencias de tipo paisajista. (...) Un día cayeron en sus manos las *Canciones para cantar en las barcas*, el primer libro de José Gorostiza. Conocía desde tiempo atrás al poeta, ya que solían verse en reuniones a las que también asistían Samuel Ramos, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia y otros. Rolón se entusiasmó y desde un principio decidió que compondría algunas canciones.*

Las charlas con Gorostiza afianzaron la comprensión de cada línea poética, fijaron en su imaginación el peso de cada sílaba, llevada al plano musical. (...) *¿Quién me compra una naranja?* es una de las canciones más populares de Rolón. La voz dice, desde el secreto 'piano' que indica el autor, series de notas repetidas en corcheas que se apoyan en acordes de quinta en el piano. Cerca del recitativo, el músico parece alcanzar un completo ensimismamiento que nos hace ver el poeta con otros ojos. (...) La *Elegía* consta de nueve compases y *El Faro* de sólo siete. Constituyen modelos de simplicidad en esta etapa de disonancias sin resolución que, colocadas en los años treinta, nos hacen evocar el impresionismo francés. Si hubiera de fijarse una cualidad distintiva en su manera de tratar los poemas de Gorostiza, habría de optarse por la sencillez refinada, la claridad."

<sup>15</sup> De "50 años de MSF", supl. *Siempre*, núm. 1906, p. 40.

<sup>16</sup> Los estudios más profundos en relación con este tema son los siguientes:

Elsa Debennin, *Análisis, axioma y paradoja: enfoques retóricos de la poesía de José Gorostiza*, Didier, Bélgica, 1973: con énfasis en las figuras retóricas en Gorostiza, los símiles y opuestos y las paradojas en MSF.

Beatriz Garza Cuarón, "Simetrías y correspondencias en *Muerte sin fin*", *Destinos literarios*, en B. Mora Sánchez, Díaz Roig y Jiménez de Báez (comps.), El Colegio de México, México, 1977, pp. 83-94 y en "Claridad y complejidad de *Muerte sin fin* de José Gorostiza", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, jul.-dic. 1989, núm. 148-149, pp. 1129-1149: dos artículos sobre simetrías y correspondencias y sobre ritmo en general en MSF.

Mónica Mansour, "El diablo y la poesía contra el tiempo", *José Gorostiza. Poesía y poética*, E. Ramírez (comp.), UNESCO, col. Archivos, México, 1988, pp. 221-253: un estudio semiótico sobre MSF.

Mordecai S. Rubin, "La forma y la substancia del poema", *Una poética moderna. 'Muerte sin fin' de José Gorostiza*, UNAM, México, 1966, pp. 159-163: un breve capítulo dedicado a la musicalidad en MSF.

Otros críticos también han mencionado al margen este fenómeno de la musicalidad que hay en MSF.

En este estudio se intenta definir cuál puede ser el criterio musical adecuado para acercarse a la obra de Gorostiza, en especial a su poema MSF; se intentará encontrar una razón que justifique por qué el autor escogió precisamente esta forma de su poema y ninguna otra para transmitir su contenido: la 'muerte sin fin', el vaso, el sueño, el agua, la inteligencia, la creación, la descreación del mundo y de Dios mismo.

Hay quienes afirman que MSF parece una sinfonía, otros que ven en este poema una 'forma sonata'<sup>17</sup>, pero si se adentra uno un poco en el poema, se encuentra que son los recursos fugados y el uso del 'contrapunto' vertido al lenguaje poético los que llevan a la convicción de que MSF fue compuesta, deliberada o inconscientemente, siguiendo el modelo de una fuga.

Es pertinente introducir aquí un punto, que es quizá el meollo de este trabajo, y sobre el que se volverá en repetidas ocasiones más adelante: el propósito no es simplemente demostrar que MSF parece o es una fuga musicalmente hablando. Esto se reduciría a un mero juego intelectual, divertido tal vez, hasta ingenioso, pero al fin un juego estéril, que se agota en sí mismo.

Ya se dijo que las *Canciones* de Gorostiza son musicales. Se podría agregar que por definición están obligadas a serlo. A nadie sorprende que con la palabra se invada en este caso el terreno de la música. El lenguaje poético y el musical son intercambiables en los niveles simples, digamos elementales (el ritmo, la métrica). Pero es interesante ver en qué medida lo siguen siendo en los altos niveles de la creación artística. Gorostiza afirmaba que con sus elementos un pintor puede hacer, casi sin saberlo, poesía<sup>18</sup>. Esto más bien parece una metáfora. Para él la 'esencia poética' es la que logra iluminar y aclarar las artes como la pintura y la música, pero nunca manifestó que podría ocurrir desde las otras artes hacia la poesía. Ahora

17 Rubiá, *op.cit.*, compara MSF con una sinfonía y el hijo de José Gorostiza, quien lleva su mismo nombre, ve en MSF una forma sonata.

18 Véase capítulo II de este trabajo.

bien, ¿puede un poeta, aun sin el dominio de la técnica y el lenguaje musical, construir con el simple recurso de su verbo el complicado edificio de una sinfonía o la barroca filigrana de una fuga? Si la respuesta es afirmativa, se habrá también logrado el propósito principal de este trabajo: mostrar que la música también puede ayudar a iluminar o entender mejor la poesía.



## LA IMPORTANCIA DE LA ESTRUCTURA GENERAL EN MSF

El poeta es como Dios que sustenta por pocos segundos el perfume de una violeta, afirma Gorostiza, porque puede "sostener por un instante mínimo el milagro de la poesía" (*Prosa*, p.218). Este milagro se logra, entre otras cosas, gracias a la 'arquitectura' poética.

Al hablar de su poesía, Gorostiza afirma, aunque con excesiva o tal vez falsa modestia, que es "pobre" y que "dentro de su debilidad arquitectónica, sus numerosos toques de mal gusto, su temperatura de emoción directa, tiene un no sé qué de cohesión e individualidad que ha de ser el esqueleto de mi obra futura" (*Prosa*, p.122). Para él no sólo es importante la relación entre poesía y música, sino también entre poesía y arquitectura. En sus "Notas sobre poesía" dice que:

La poesía y la arquitectura, al igual que la poesía y el canto, se amamantaron en los mismos pechos.

En la actualidad, el poeta no suele proponerse problemas de construcción. De vez en cuando -cada día menos- utiliza ciertos elementos del arte poético tradicional y levanta con ellos, cuarteta sobre cuarteta o lira sobre lira, como dados, un somero edificio que se sostiene, si la unidad interior es profunda, gracias a ella y no a la solidez de los materiales empleados. El soneto proporciona ocasión de construir de veras, conforme a un modelo feliz. El caso de la construcción, en grande, como en los vastos poemas de otros tiempos, no se plantea ya. Quiero decir, no puedo callar, que lo siento como una enorme pérdida para la poesía. (*Prosa*, p.212-213)

La música, así como la poesía, exige una estrecha relación con la arquitectura, porque una obra musical requiere, como en arquitectura, buenos cimientos; en este caso se trataría de un tema firme y concreto sobre el cual se procede a construir una frase musical. También es importante para lograr lo que Gorostiza llama "la organización inteligente de la materia poética", pues "la suma de treinta momentos musicales no hará nunca el total de una sinfonía" (*Prosa*, 214). No es para

asombrarse, pues, que Gorostiza haya prestado especial atención a la construcción, a la arquitectura de MSF.<sup>19</sup>

Este poema es un *discurso* basado en fundamentos muy sólidos y estables de la arquitectura y de la música. Su estructura y forma de expresión admite varias lecturas; según J.J. Blanco, MSF se puede leer como escrito religioso, cántico espiritual, como texto filosófico, como exposición un tanto autobiográfica y de autoindagación, o bien como un texto musical "en que ocurre un movimiento sinfónico de percepciones".<sup>20</sup>

La dificultad mayor que han visto algunos críticos en este poema es que admite simultáneamente todas esas lecturas y seguramente algunas más. En un estudio como el que aquí se pretende sería imposible revisarlas todas, por lo tanto, se hará una aproximación desde la perspectiva musical, aunque con referencia también a algunos otros tópicos a través de los cuales se pueden lograr distintas lecturas.

El poema está construido de 749 versos y fundado en una red de relaciones tan amplia y compleja que a veces resulta difícil penetrarla. No es fácil analizar o comentar una estructura poética construida, como dice Garza Cuarón, "sobre tantos niveles de significado y con una trabazón tan completa, inteligente y rigurosa".<sup>21y22</sup>

La construcción de MSF, vista tanto en sus fragmentos individuales como en su conjunto, muestra que cada verso tiene su función e importancia dentro de esa estructura armónica.<sup>23</sup>

19 En todos sus poemas se siente esa estructura unificadora, sobre todo en las *Canciones para cantar en las barcas*, son "Preludio" y "Presencia y fuga", que componen el *Poema frustrado*.

20 J.J. Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, 1987, p.196.

21 B. Garza Cuarón, *Destinos literarios*, 1977, p.84.

22 Según O.Paz la "dificultad" de *Muerte sin fin* reside en su claridad" (O.Paz, *Las peras del olmo*, 1957, p.107).

23 Elsa Debeannin, (op.cit p.135) dice sobre la estructura de MSF: "la raison unitaire et ses raisonnements tortueux (...) vont se dérouler au long de toute l'oeuvre dans les deux parties, plus symétriques qu'opposées, suivant une même démarche, suivant le même 'hermétique système de eslabones', de type *dégressif* dans la première partie, de type *régressif* dans la seconde".

No cabe duda de que la segunda parte del poema es la inversión de la primera, pero más que inversión, diría que es el complemento, la otra cara de la misma moneda, como la "contrafuga" es al mismo tiempo inversión, contraparte y complemento de la fuga.

Beatriz Garza Cuarón elabora un esquema muy claro de las equivalencias estructurales entre los diferentes poemas que componen MSF, el cual será de gran ayuda para comprender más adelante la equivalencia "musical" de esta obra:

Introducción. La sustancia en busca de forma	1—————6	Amor e idolatría de la sustancia por la forma
forma = vaso = Dios	2—————7	forma = espejo de sí mismo
creación	3 \ / 8	sueño = muerte
inteligencia = esterilidad	4 / \ 9	destrucción
Búsqueda de la forma = vida	5—————10	encuentro de la forma = muerte <sup>24</sup>

El poema está dividido en dos partes o mitades con una estructura simétrica en la que los diferentes poemas que lo integran se corresponden unos a otros. Las dos partes están divididas en cuatro cantos que 'indican un clímax'. Y una quinta canción que es distinta en la prosodia y en el tono al resto del poema. El poema está hecho en versos libres, sin rima, en los que predominan el endecasílabo y el heptasílabo, que hacen pensar inmediatamente en la silva.

En la primera mitad de MSF, que va del primero hasta el quinto poema, se trata de una progresión (la creación) y en la segunda mitad de una regresión (destrucción aparente, pero con la muerte de la muerte que sería quizá el principio de la vida). Garza Cuarón aclara que el primer poema tiene una breve introducción "que

<sup>24</sup> Garza Cuarón, *op.cit.*, p.88

resume en siete versos la problemática de todo el poema y que lo une, como en un círculo, a su punto final".<sup>25</sup>

Después ya introduce como tema el agua, la substancia dispersa, sin forma. Lo mismo, sólo que sin la introducción, se puede apreciar en el poema VI.

Los poemas II y VII tratan de la forma. El poema II la presenta simbólicamente como vaso y la relaciona primero con Dios ("circundante amor de la criatura") y después con el tiempo ("cóncavo minuto del espíritu"). El poema VII ve, según Garza Cuarón, la forma como vaso que sólo puede entretenerse consigo mismo y contemplarse a sí mismo como un "espejo ególatra".

Hay, como lo indica el esquema, un cruce de paralelismos entre los poemas III-IX y IV-VIII (= correspondencias invertidas). Garza Cuarón explica el por qué de esta inversión de la siguiente manera:

El orden del planteamiento teórico es: a) hay una unión entre substancia-forma; b) esta unión se da, tal vez, a través de un Dios que produce una mecánica un tanto infantil, al crear de la materia informe lo bueno y lo malo al mismo tiempo; c) esta creación es producto de un sueño, mecánico también, que concibe lo que no existe; d) ese sueño es, en última instancia, la inteligencia estéril del hombre. Para deshacer este encañamiento teórico y poder terminar en el principio, que es la negación del ser -el quebranto mismo de lo creado- Gorostiza invierte los elementos, y al sueño, contraparte de la inteligencia, lo coloca lógicamente antes de la descreación, antes de describir en detalle la muerte, el proceso sistemático que conduce al universo hacia la nada.<sup>26</sup>

Por lo tanto, hay una simetría entre el poema IV, en el que se resalta que la inteligencia es un sueño estéril, y el poema VIII que muestra el sueño que muere, la ilusión como "gentil narcótico/que puebla de fantasmas los sentidos".

Los poemas III y IX tratan de la creación-descreación. La creación en el III es alegre e ingenua, mientras que la descreación en el IX nos prepara para ver un "escenario de la nada". Allí resgresan a sus orígenes la belleza, la poesía, el lenguaje, la naturaleza, la vida, pero también se crea la esperanza con el rompimiento de esa infinita cadena de vida y muerte. Beatriz Garza Cuarón dice al respecto que:

<sup>25</sup> *Ibidem*, p.88-89.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p.89-90.

parece claro (...) que la inversión en el paralelismo entre las secciones 3-8 y 4-9 responde a la necesidad de establecer una circularidad entre la creación y el caos.<sup>27</sup>

Hay un paralelismo también en la expresión y en la forma, entre el poema V y el X. Ambos muestran un cambio en el tono del discurso anterior a éstos.

Relaciones de enlace se dan en la repetición frecuente (literal o casi literal de uno o más versos de la sección anterior). Frecuentemente, siguiendo a Garza Cuarón, se introducen éstas "a través de una construcción adversativa, con las conjunciones *mas, pero* o *no obstante*."<sup>28</sup>

La primera parte es el *Génesis*, la creación, y la segunda tiene a primera vista similitud con el *Apocalipsis* de la Biblia, pero va más allá de una simple destrucción de las cosas e ideas que plantea la primera mitad del poema, no propone una muerte como una descreación, y al final abre el campo a ese espacio en el que la vida y la muerte ya no se persiguen.<sup>29</sup>

---

27 *ibidem*, p.92.

28 *ibidem*, p.93.

29 Garza Cuarón dice: "Primero se plantea la existencia del hombre, luego la de Dios como una forma que puede darle sentido a lo etéreo de la sustancia y del tiempo, después el papel mecánico e infantil que desempeña Dios como creador del universo y, finalmente, el dudoso valor de la inteligencia. Termina la primera parte con una canción que expresa entusiasmo por las formas, pero también cierto desencanto al no encontrar en la unión forma-sustancia una solución estable: 'Sabe la muerte a tierra,/ la angustia a hiel./ Este morir a gotas,/ me sabe a miel.'" (Garza Cuarón, *Revista Iberoamericana*, núm. 1906, enero 1990, p.1134.

#### IV. MUSICA Y POESIA

##### HISTORIA Y EVOLUCION DE LA FUGA

La historia de la fuga tiene sus orígenes mucho antes del primer registro de teclado, en los cantos que hacían grupos en una ronda comunal en forma de canon. Pero a lo largo del tiempo, la fuga fue distanciándose del canon y de la idea de estricta imitación, para ampliar su campo interpretativo y abrirse a nuevas posibilidades armónicas. Elaboró sus propias reglas, en parte muy complejas y minuciosamente cuidadas, y pasó de ser un estilo meramente coral a una forma principalmente instrumental<sup>1</sup> y se comenzaron a establecer leyes en torno a esta forma musical, que sobre todo conforman el contrapunto<sup>2</sup>. A pesar de que la fuga fue usada y trabajada por los más diversos compositores a lo largo de los siglos, su majestuosidad se cristalizó y llegó a su mayor esplendor con J.S. Bach, quien es considerado el 'padre de la fuga'.

Para los propósitos de este trabajo considero que no es necesario remontarse mucho en la historia de la fuga, por lo que referiré su culminación con Bach, quien fue el que introdujo a la fuga varios elementos nuevos e hizo de ella una forma musical que trascendiera; por otra parte es uno de los compositores citados por Gorostiza.<sup>3</sup>

Johann Sebastian Bach, trabajó la forma fugada en muchas de sus obras, entre las que se encuentran el *Clavecín bien temperado*, las *Fugas para órgano*, *El arte de la fuga*, el *Concerto Grosso* y fugas corales en cantatas, pasiones y oratorios. El *Clavecín bien temperado* (1728-1744) es un compendio de las formas y estilos más

1 Se usó por ejemplo en el motete, el ricercar, el madrigal y la canzona; después se aplicaron temas fugados al capriccio y a la fantasía.

2 La fuga en su estructura es mucho más flexible que por ejemplo la sonata del periodo clásico, por lo cual debería ser considerada más bien como un 'procedimiento' que como una 'forma'.

3 El lector interesado en tener un panorama más amplio de la historia de la fuga puede recurrir a las fuentes que aparecen en la bibliografía.

populares de su época (danzas, arias, motetes, conciertos), presentados dentro de una sola técnica de composición: la fuga. Consta de cuarenta y ocho composiciones recogidas en dos tomos; cada una está compuesta por un preludio y una fuga y en total todas recorren las escalas mayores y menores.

*El arte de la fuga* es una colección de catorce fugas y cuatro cánones basados en el Re menor de sus invenciones (fue inicialmente una obra teórica que se convirtió casi en el testamento de Bach). Aquí se observa con mayor claridad el arte con que se elabora la estructura de esta forma musical: todas las fugas de esta colección están construidas sobre el mismo tema y la última, la fuga inconclusa -dicho sea como dato de curioso virtuosismo- hace aparecer el nombre del compositor mismo a través de las notas BACH en las cuatro primeras notas del último tema: B=Si bemol, A=La, C=Do, H=Si.

En la cantata "Ach Gott im Himmel sieh daein" (No.2 aria), Bach emplea temas de movimiento informe que, aunque se complementan, a primera vista a veces se contradicen e incluso simulan un ligero desorden en el conjunto de movimientos: el primero en semicorcheas y el siguiente en tresillos. En forma similar trabaja Gorostiza: a primera vista puede no reconocerse una unidad de "movimientos", pero haciendo un estudio más profundo, siempre se revelan las estructuras cerradas. Como Bach, así también Gorostiza recurre con frecuencia a la combinación de dos temas que se persiguen entre sí para poner más en evidencia la prisa con que corren uno tras el otro.

Bach es el compositor que más destacó en la creación de la fuga 'estricta', en la que se dan pocos fragmentos episódicos y juegos de modulación (la mayor parte del *Clave bien temperado* pertenece a esta clase), y la fuga 'libre', que sí permite más libertades y juegos melódicos y armónicos. Su amor por esta forma musical es

evidente, pues conjuga elementos para él muy importantes: la gran economía del lenguaje y la libertad (relativa, pero al mismo tiempo amplia) de la forma.<sup>4</sup>

La obra de Bach no sólo es mística, sino también geométrica y matemática. Bach estudia las obras de Frescobaldi, Froherber, Pachelbel, Buxtehude y otros organistas alemanes y franceses. Pero él es más revolucionario que sus predecesores. Su plan tonal es más elaborado, porque pasa a todas las tonalidades que le interesan, aunque estén muy alejadas de la inicial, pero lo logra con tal genialidad, que da la impresión de que son tonalidades vecinas. Otros compositores no obtuvieron los mismos resultados o, en todo caso, no con tanto éxito<sup>5</sup>. Trabaja con armaduras de clave alternadas con gran número de sostenidos y bemoles, recorriendo así el ciclo de las veinticuatro tonalidades mayores y menores y adapta de esta manera el plan al carácter y al potencial de sus temas. Es por esta razón que los itinerarios de sus fugas son siempre distintos y muy versátiles.

Para entender la idea de 'preludio' en MSF, conviene mencionar aquí la función auténtica de éste: el preludio funge como introducción al tema de la fuga y la anticipa por medio de ritmos solemnes o armonías coloridas. Sin embargo, muchos de los preludios de Bach no preludian realmente a las fugas, pues no coinciden ni en la tonalidad, ni en ritmo, ni en intención con la obra que les sucede.<sup>6</sup>

4 En su *Poética musical*, Stravinsky dice: "Tomemos el mejor ejemplo: la fuga, forma perfecta donde la música no significa nada más allá de sí misma. ¿No implica acaso la sumisión del autor a la regla? ¿Y no es esta obligación la que dilata su libertad de creador? La fuerza, dijo Leonardo da Vinci, nace por obra de la retención y muere por la libertad." (p.98-99) Él tenía la idea de que la música se ve (p.152), similar a Gorostiza, quien afirma que la poesía se escucha.

5 El juego de áreas tonales (lo que para nosotros sería el campo semántico) que crea Bach, le permite más libertad de la que lo permite una tonalidad con sus tonalidades vecinas. Hay quienes dicen que Bach descubrió la bitonalidad, pero que la aplicó con tanto tacto que no se escuchan las distorsiones armónicas como en nuestros días, donde se busca precisamente la "atonalidad" como negación de la tonalidad.

6 El preludio llegó a tener una forma tan autónoma que se independizó totalmente de la obra a la que supuestamente precedía, al grado de que podemos encontrar preludios sueltos que por la libertad en su forma y estructura (desarrollan libremente una idea musical) han recibido ese nombre. Erwin Hughes, quien prologa las partituras del *Clave bien temperado* de Bach (tomo I, vol. 1483, 1929) aclara con relación a los preludios de esta obra de Bach que: "no hay conexión íntima estética, ni en modo ni en contenido, entre los Preludios y las Fugas que les siguen. Es un hecho que muchas de las últimas existían como composiciones separadas antes de la compilación de la colección, algunas fueron

En los últimos años de vida del compositor, la música alemana en particular, y en general la europea, empieza a ejercitarse más en el lirismo. El cambio se manifiesta de manera tan rápida que en los últimos días su vida, Bach es casi un extraño para gran parte de sus contemporáneos, aunque nunca deja de ser admirado por ellos. Quizá el caso de Gorostiza sea similar: aunque fue muy leído, no fue siempre entendido por gran parte de sus contemporáneos, ni lo es en toda su amplitud por nosotros, no obstante los eruditos estudios que se han hecho y tal lo seguirá siendo para las generaciones futuras. Sólo se percibe una tenue esperanza, por el anhelo que hay en el ser humano por conocer la verdadera naturaleza que esconden la majestuosidad y los enigmas de las obras de los genios. No sería de extrañar que siga siendo éste un campo de estudio por mucho tiempo, tal vez hasta que dejemos nosotros de ser extranjeros en el terreno que ellos abrieron y cultivaron.

Puede afirmarse que con Bach termina la historia de la fuga. Después de él la fuga fue perdiendo importancia y gradualmente fue siendo remplazada por la sonata, que contribuyó a que cambiara el gusto musical de la época. Así, los compositores tendieron a considerar que el contrapunto era sólo una forma de composición arcaica. Sin embargo, la fuga siguió vigente en obras corales e incluso en la sonata se pueden apreciar algunas técnicas fugadas a lo largo de su evolución histórica.

Desde el siglo X al Renacimiento se desarrolla la ciencia del contrapunto en la música polifónica. Después hay un salto muy grande en el tiempo en que la fuga cae en el olvido o bien es de tal manera corrompida y descompuesta que ya no se reconoce el contrapunto que le da validez y carácter.

---

trasportadas de una llave a otra para hacerlas parejas con esta fuga o aquella. (...) Hay una luz interesante, sobre su modo de pensar en lo que atañe al punto cahnarmónico donde se unen las llaves de sostenidos y bemoles, en su octavo Preludio escrito en llave de Mi bemol menor y su Fuga correspondiente en Re sostenido menor, ambas en Parte I. Bajo el punto de vista del compositor no parece que exista una relación muy íntima entre los Preludios y las Fugas como lo prueba la copia autográfica que él hizo de los Preludios en ambas partes, sin las Fugas." (p.XI).

Los teóricos de la música del siglo XIX crean lo que se suele llamar "fuga escolástica" con la idea de establecer las leyes concretas a las que debería someterse toda fuga. Esta escuela sienta las bases de la teoría de la fuga y crea un control sobre ésta, imponiéndole algunas reglas y limitaciones en relación con la armonización y las voces.

Dividen la fuga en la forma ternaria que conocemos ahora: exposición, desarrollo y reexposición.

En la larga historia de la fuga se registran innumerables intentos de introducirle cambios, pero siempre se regresa a su estructura original. Tal vez la razón deba encontrarse en que se trata de una estructura cerrada y perfecta. La fuga, contrariamente a lo que afirman algunos musicólogos, no sólo es el arte del contrapunto, sino el arte de la música en general; no en balde se le considera como la madre de la sonata y por extensión de la sinfonía. Pero su estructura exige, más que ningún otro género musical, un amplio dominio de la técnica, especialmente en lo que se refiere al contrapunto y, por supuesto, a las leyes de la armonía.

## ESTRUCTURA Y ELEMENTOS DE LA FUGA

La fuga (del latín *fuga, fugae* = huida) recibió su nombre probablemente por la sensación que produce al mostrar que la primera voz (con la que inicia la composición) va huyendo de las otras que la persiguen. Como el canon, se basa en un tema principal que se repite, pero, a diferencia de éste, el tema de la fuga se reproduce en distintas voces independientes que se entrelazan para crear un conjunto armónico, aplicando reglas de modulación que el canon no usa. La estructura de la fuga es, en este sentido, mucho más amplia y rica que la del canon.

Por lo general está construida en forma ternaria: una exposición, un desarrollo y una reexposición.

Como primer elemento de la fuga aparece el tema<sup>7</sup>, que es introducido por una voz en la tónica. Importante para la fuga es en primera instancia la creación de un tema claro, corto y compacto que pueda ser rápidamente reconocible, que contenga elementos rítmicos fácilmente separables del conjunto y que pueda servir como base de los episodios.<sup>8</sup>

La segunda voz o respuesta retoma el tema, por lo general en una tonalidad vecina (ya sea cinco tonos arriba o cuatro abajo de la primera voz, a veces incluso en la misma tonalidad), pero se reproduce principalmente en la dominante (se le conoce también como *risposta* o *consequente*). Va acompañada simultáneamente de lo que se llama contratema (u oposición), que desarrolla la primera voz en contrapunto libre. El contratema retoma por una parte el tema, pero al mismo tiempo funge como un complemento enriquecedor, dándole a éste contrastes rítmicos, armónicos o melódicos. A pesar de que es considerado un tema

---

7 La *proposta*, el *dux*, la *guida*, con sus distintos matices, pero también llamado frecuentemente 'sujeto', que proviene directamente del inglés.

8 El tema puede aparecer combinado en el *stretto*, pero siempre se conserva en esencia igual. Su repetición en las diferentes voces establece un modelo de gran unidad, diferente del flujo progresivo de la sinfonía.

secundario, a veces puede llegar a cobrar la misma importancia que el tema principal.

Entran y se suceden de esta forma tantos contratemas y tantas respuestas como voces hay en la fuga, por lo general siempre en tonalidades cercanas: dominantes o subdominantes<sup>9</sup>. En la última presentación, ya cuando se escuchan tres, cuatro o cinco voces simultáneamente, la fuga recurre a medios contrapuntísticos. El final de la exposición suele recaer en la dominante, y la exposición casi siempre va en *crescendo*<sup>10</sup>. Cuando todas las voces han entrado, termina también lo que se llama la exposición del tema.<sup>11</sup>

En el fragmento que le sigue, se reinician las entradas de tema, contratema, respuesta, etc., pero esta vez transportados a claves distintas, por lo general en tonalidades cercanas a la del tema original de la exposición, es decir, en la subdominante o en la dominante, y con frecuencia se hacen cambios en la respuesta. Las entradas aparecen en un orden distinto y más libre que en la exposición. Aquí el compositor puede recurrir a un juego armónico y contrapuntístico, es decir, a una construcción en la que se entretujan muchas formas e ideas simultáneamente, pero manteniéndose siempre independientes unas de otras y añadiendo en ocasiones fragmentos libres como *divertimenti* y episodios modulantes. A esto se le llama contraexposición o desarrollo. A partir del desarrollo el compositor se toma la libertad de jugar con su tema original en el plano rítmico, estructural y temático.

9 Lévi Strauss dice, al hablar de la fuga, que es la "representación vivida del desarrollo de determinados mitos que tienen dos tipos de personajes", unos 'buenos' y otros 'malos'; mientras uno huye del otro, se van alternando y acelerando las voces y sólo en los *strettos* se conjugan los dos principios que se habían opuesto durante todo el mito". (*Mito y significado*, 1989, p.73). Más adelante se verá que en el caso de Gorostiza el conflicto se presenta entre forma-sustancia.

10 Douglas Moore dice que "las sucesivas entradas de las voces, o la manipulación del ritmo, puede a veces sugerir el efecto de un *crescendo*, pero aquellas son la armazón de la textura, y no un aumento de la dinámica". (*Guía de los estilos musicales*, 1981, p.45).

11 En las dos 'fugas' de MSF las voces de las respuestas y los contratemas (sin contar el primero), entran apenas en el desarrollo, pero no por esto se viola la estructura de la fuga.

El desarrollo consta de varias secciones que presentan el tema armonizado, acompañado de una o más voces; entre sección y sección (o a veces dentro de éstas) puede aparecer un fragmento episódico o fragmento libre. El rigor aparente en la estructura, aplicada sin talento creador por algunos desafortunados compositores, ha dado a la fuga la inmerecida fama de ser una obra musical rígida, con propensión a la intransigencia. Para desmentir este injusto ataque basta asomarse a las fugas de gran genio de Bach y se observará que la forma no sólo no le resta expresividad al contenido, sino que lo enriquece.

En la reexposición o recapitulación se recoge el tema inicial para crear un clímax final; esta vez también se armoniza, pero su estructura se parece más a la de la exposición que a la del desarrollo. A veces incluye fragmentos libres al final y en unos casos una coda o codetta. En la reexposición el tema puede ir en aumentación, es decir, puede alargar el tiempo de cada nota. Hay una diferencia básica entre las llamadas fugas reales y las tonales: en las primeras la forma es más estricta y más rígida y la respuesta es idéntica al tema, mientras que las tonales se permiten más libertades y juegos armónicos y la respuesta puede ser distinta al tema. En MSF se da el caso de la fuga tonal.<sup>12</sup>

De manera general una fuga puede tener la siguiente estructura:

1ª parte A: Tema en una de las voces (tono original)  
 (exposición) 1ª respuesta en otra voz. La voz del tema  
 tiene el primer contratema en el tono de  
 la dominante o subdominante.  
 Fragmento episódico optativo. 2ª respuesta  
 en otra voz. La voz del tema tiene el 2º

---

12 Cuando en un tema, en una parte melódica importante, la 'quinta' llega por encima de la tónica, para evitar una modulación se procura una respuesta tonal en lugar de real; aquí es donde se reemplaza la 'quinta' por la 'cuarta'; los otros tonos se transforman en forma tal que la estructura melódica del tema pueda conservarse. Es así como se distingue una fuga tonal de una real.

contratema y la que tiene la 1ª respuesta,  
tiene el 1º. Fragmento episódico. (Codetta).

2ª parte B: Aprovechamiento libre del tema y los con-  
(desarrollo) tratemas. Modulaciones libres a tonos ve-  
cinos. Construcción por secciones simétricas  
o asimétricas. Fragmento episódico con re-  
torno al tono original (transición).

3ª parte A1: Tema (tono original). 1ª y 2ª respuesta  
(reexposición) (optativas). Fragmento episódico (optativo).

Cadencia final.

Cuando la fuga va antecedida por un preludio, éste se antepone con el propósito de disponer el ánimo del oyente para recibir mejor la fuga que le sucede, aunque a primera vista son dos obras separadas y no tienen que ver en la forma ni en el tema melódico.

La fuga se puede escuchar de dos modos análogos: uno de ellos es seguir una voz en particular cada vez que se oye la obra; el otro es escuchar el conjunto de voces sin preocuparse por discernir entre una y otra, dejándose llevar a través de la obra de una manera espontánea. Más adelante se verá que pueden aplicarse estos dos métodos a la lectura de MSF vista como una fuga.<sup>13</sup>

Así, la fuga es una composición que gira en torno a un tema y su contrapunto. No se trata de una estructura polifónica estricta que siempre conserva el tema, sino que a veces se desvía para hacer algún malabarismo y crear un nuevo ambiente. En la fuga se plantea la posibilidad del diálogo simultáneo entre una voz y otra.

13 El 'arte de la fuga', según dice Douglas R. Hofstadter, autor de *Gödel, Escher, Bach*, es la de saber componer varias voces diferentes, "cada una de las cuales crea la ilusión de haber sido compuesta en función de su belleza individual, pero que cuando son reunidas forman un conjunto, del cual no se tiene la impresión, en absoluto, de haber sido logrado forzosamente." (p.332).

El tema depende mucho de la amplitud de juego musical que sea capaz de armar el compositor. Bach, por ejemplo, pudo estructurar fugas poéticas, soñadoras, o bien cargadas de fuerza, atormentadoras, juguetonas o contemplativas.

Hay distintos tipos de fuga. Una es la fuga simple, la que sólo tiene un tema, con un contratema variable a lo largo de la obra (ej. *Clavecín bien temperado*, I, No. 5). Existe también la combinación de fuga y lo que aquí se llamó 'contrafuga' -a la que me referiré con mayor extensión más adelante, por ser parte medular de este análisis-. En este caso la fuga es por lo general simple y, haciendo uso del contrapunto, introduce las voces necesarias. La contrafuga que le sigue es una fuga independiente, pero más compleja, pues usa los elementos y las voces de la primera para reelaborarlos y crear relaciones que antes no existían entre las voces. Para lograr esto, recurre a todos los medios y leyes musicales y contrapuntísticas que tenga al alcance, algunas veces para violarlas deliberadamente, otras para reforzar las contradicciones y mezclar temas y contratemas sin perder el hilo de la fuga misma.<sup>14</sup>

La fuga se apoya en el contrapunto, es decir, procura la combinación simultánea de varias melodías (polifonía) para que de allí surja la armonía deseada. Las leyes contrapuntísticas prestan especial atención al uso de consonancia y disonancia entre una melodía y otra u otras que la acompañan (éstas se añaden ya sea arriba o abajo de la primera). Estas leyes también regulan el movimiento entre los distintos fragmentos de la fuga. Incluyen diversas técnicas de desarrollo, como son el trabajo imitativo de un tema específico que recorre todas las voces, ya sea por medio de inversión de intervalos, o por aumentación (donde los valores rítmicos aumentan al doble de su valor original), disminución (valores rítmicos disminuidos), o incluso

---

14 La estructura de MSF es similar a la de una fuga doble (no simultánea), en la que la primera fuga tiene gran relación con la segunda, pero como la segunda es una especie de contraposición de la primera, se le ha llamado "contrafuga".

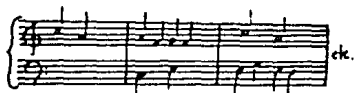
imitación retrógrada, en la que la última nota de una voz se convierte en la primera de la segunda voz.

Para evitar monotonía deben impedirse las repeticiones melódicas producidas por notas iguales, aunque una 'reproducción' de alguna parte del tema original siempre sirve para ligar una parte de la obra con otra. La entrada de las voces es libre, pero generalmente aparecen en forma sucesiva. En el contrapunto instrumental libre hacen su aparición en el compás menos esperado.

El contrapunto imitativo consiste en reproducir en diversas voces con gran exactitud un intervalo, una melodía o un ritmo determinado, propuesto por la primera voz o 'antecedente', y recreado por la segunda voz o 'consecuente'. Hay distintos tipos de imitación: la que es por movimiento directo, cuando los intervallos se reproducen conservando la misma dirección



La imitación por movimiento contrario natural, en la que los intervallos del antecedente aparecen en sentido inverso en el consecuente, pero siguiendo el orden del antecedente



La imitación retrógrada, que no sigue el orden natural, sino que inicia la imitación con la última nota del antecedente y retrocede hasta la primera; imitaciones por aumentación o disminución, en las que el consecuente imita al antecedente, pero aumentando al doble o disminuyendo el valor original de las notas; la imitación a contratiempo se crea respondiendo a un tiempo fuerte del antecedente con un tiempo débil en el consecuente o viceversa (se emplea para obtener una imitación sincopada, especialmente en los episodios denominados 'strettos', en los que la imitación comienza antes de terminada la exposición de una de las voces)



La imitación interrumpida, usada en el contrapunto instrumental, en la que una parte de la imitación se interrumpe por un silencio; la imitación canónica, en la que el antecedente siempre adquiere más importancia que el consecuente; la imitación periódica, en la que el consecuente imita al antecedente en forma fragmentaria. En todas estas imitaciones se permite el cruce de voces. Las notas de adorno y de apoyatura se emplean para mejorar la melodía en el antecedente, pueden ser usadas como notas reales en el consecuente o viceversa. El contrapunto se puede extender así a lo largo de diversos intervalos (doce o más) y cambiando la última nota de la cadencia en la inversión con el objeto de reforzar la sensación de reposo.

Al contrapunto doble pueden agregarse más de dos voces sin dejar de ser doble; las voces añadidas se consideran en este caso como voces libres. Para que la fuga sea a tres voces, se le añade al contrapunto doble una voz libre independiente, central, superior o inferior; lo mismo se hace cuando son cuatro voces. Se permite el cruce de voces en el contrapunto de cuatro voces, de preferencia entre las voces intermedias; más raramente se permite el cruce de una voz extrema con una intermedia.

La coda es la parte de la obra que da una sensación conclusiva. Ésta comienza donde la imitación se abandona y se construye con base en una cadencia de tipo contrapuntístico.<sup>15</sup>

— 0 —

<sup>15</sup> Para los interesados en aprofundar los conocimientos sobre la fuga y su estructura, es conveniente consultar a tratadistas de la fuga como Riemann, Prout, Hauptmann, Knorr, Gedalge y Wörting.

## LENGUAJE MUSICAL Y LENGUAJE POETICO

Rubín califica a MSF como una gran obra de orden 'netamente musical'; afirma, además, que es una sinfonía y en particular que se trata de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven porque las dos obras empiezan de la misma forma. Quizá Rubín, entusiasmado por el hallazgo, no quiso tomar en consideración las diferencias que sobre las dos obras saltan a la vista desde el principio. Por ejemplo, mientras que la *Quinta Sinfonía* empieza con tres notas iguales seguidas de una cuarta más grave en un intervalo de 3ª descendente en relación con las demás, en MSF el enunciado inicial "lleno de mf" dividido en sílabas muestra que las tres primeras son más graves en relación con la cuarta, "mf", que por su acento asciende en tono. Seguramente también se dejó llevar por la idea de que la *Quinta Sinfonía* es monotemática, pero sólo lo es el primer movimiento.<sup>16</sup>

Se ha hecho también la comparación entre MSF y la 'forma sonata'<sup>17</sup>. Ahora bien, vista en forma global, MSF puede ser tanto una fuga como una forma sonata, pues ambas tienen por lo general una estructura ternaria como fundamento:

1. La exposición, que en la sonata está escrita en dos tonos (temas o grupos temáticos) relacionados entre sí, con una modulación del primero al segundo, lo cual sirve de 'puente'; en la fuga sería la presentación del tema seguida de un contratema y una respuesta, alternados con episodios, a veces cruzando sus voces en los llamados "strettos".
2. En el desarrollo de la sonata y de la fuga se amplía, invierte y varía el tema inicial introduciendo cambios tonales (siempre relacionados entre sí), rítmicos, melódicos o hasta de voces (en la fuga incluye todos los recursos contrapuntísticos).

<sup>16</sup> Si se quiere entrar más en detalle, habría muchas más razones que mostrarían que MSF no está inspirada en la *Quinta Sinfonía* de Beethoven; por ejemplo, contrariamente a lo que se suele pensar, el ritmo no está escrito en treillo, sino que en cuatrillo con un silencio en la primera nota que tiene un acento fuerte, con lo cual se le quita el pilar del cuatrillo y con eso se le da otra cadencia y otro efecto.

<sup>17</sup> Conocida asimismo con los nombres de 'allegro de sonata' o 'primer movimiento'.

3. La recapitulación en la forma sonata y reexposición en la fuga, que presenta nuevamente el material de la exposición, sin abundar en juegos de modulación (en la fuga puede presentarse como combinación entre partes de la exposición y el desarrollo, como una creación un tanto diferente de las anteriores, pero basada en éstas). A veces incluyen una coda o codetta.<sup>18</sup>

A pesar de que la forma sonata y la fuga tienen una estructura muy similar (de hecho la primera es hija de la fuga), el tono y la expresividad de una forma no tienen similitud con los de la otra. Es en esta diferencia en donde se puede apreciar que el 'tono' de MSF es más afín al de la fuga que al de la sonata. Ante todo, MSF abunda en repeticiones de frases e ideas en forma de ecos, lo cual aparece con más frecuencia en la fuga que en otras formas musicales. Más adelante se verá, con algún detalle, que en el poema se pueden distinguir los temas y los contratemas, las respuestas y las contrarrespuestas, lo cual es característico de la fuga. Sin embargo, lo que más identifica a MSF con la fuga no es la polifonía, pues ésta aparece también en la sonata y la sinfonía, sino el uso constante del 'contrapunto' que en el poema se percibe como el correr simultáneo y el traslape de distintas ideas en forma de juego, de trenza, integrando así una construcción armoniosa. Podría argumentarse que en poesía no hay posibilidad de que los versos se traslapen, pues es imposible leerlos simultáneamente, pero lo que ocurre en MSF es que se traslapan las imágenes, eso que Gorostiza llama "metáforas cruzadas", y que surgen cuando un sujeto tiene atributos de otros sujetos, o cuando un verbo se puede aplicar a varios sujetos y objetos, como se verá después.

---

18 También se ha dicho que MSF es una sonata. La sonata consta de varios movimientos; surge de la sonata clásica en la que Haydn, Mozart y Beethoven fueron los compositores más destacados. Tiene una estructura lógica; consta de cuatro movimientos como la sinfonía: Allegro (forma sonata), Andante lírico en forma de canción de sonata o rondó (a veces con variaciones), minuet o scherzo, allegro en forma de sonata o rondó. Algunas tienen sólo tres movimientos, prescindiendo del minuet o rondó.

Otras equivalencias que se deben considerar, al equiparar MSF con una fuga son: la idea de las voces, la cadencia, el cambio de pentagrama, las notas y las tonalidades, sobre todo la tónica, dominante, subdominante.

Los pentagramas en la poesía abarcarían todos los campos de ideas en los que se mueve el poema. Y una 'voz' podría compararse con un campo isotópico determinado.

Una nota equivale en esta comparación a una palabra, es el vehículo de un significado, de una intención. La nota, al igual que la palabra, sólo adquiere verdadera importancia dentro de un contexto determinado; la relación que tiene con las otras es lo que le va dando otro significado<sup>19</sup>. La nota y la palabra son ambas unidades de significado pequeñas y relativamente libres (claro que si se habla de "significado", una nota tiene un sentido más abstracto que una palabra). La nota trasladada a la poesía es, pues, una idea pequeña, concreta y cerrada: puede ser un sujeto, un verbo o un objeto aislados. Un acorde, en cambio, está compuesto de varias unidades de significado, es decir, de una frase nominal, por ejemplo.

Una sucesión de notas es la que crea lo que se llama una 'frase musical', que equivale a todo un fragmento en la poesía; puede ser una estrofa o una oración. Por extensión, la cadencia en la poesía no aparece simplemente donde hay un punto, sino donde se ve concluida una secuencia de ideas y donde se marca el inicio de otra cadena de imágenes. Estas imágenes pueden estar relacionadas con las anteriores, pero igualmente se puede iniciar un pensamiento nuevo e independiente. Esto se ve en la poesía sobre todo después de un punto (aunque, también, después de una coma que encierra una oración subordinada), o simplemente al final de un verso. La cadencia se debe entender, por lo tanto, como un verso con una carga especial que marca el fin del tratamiento de una idea.

<sup>19</sup> La nota puede tener el papel de 'sensible' en una tonalidad determinada, de 'tónica' en otra, o bien de 'dominante' y cada vez cambia el efecto que ésta produce. En este sentido sí se puede hablar de la "connotación" que puede tener una nota.

Las tonalidades (tónica, dominante, subdominante), se establecen de acuerdo con el peso que tengan las distintas imágenes de un fragmento cerrado del poema o del poema completo. Entonces, la idea principal (como una nota y la construcción melódica a partir de esa nota) debe estar en la tónica de esa tonalidad, que en poesía se podría comparar con el campo isotópico. La dominante sería la que crea una tensión melódica en relación con la tónica, es decir, la palabra o el fragmento que muestra el desenlace o la importancia de la idea en general. La subdominante es la que aparece relacionada con la dominante en un plano menor.

El compás en la poesía se puede definir como el de la música: el que marca la distancia entre dos acentos (la 'amplitud' de un movimiento rítmico determinado). Aunque en poesía son las sílabas las que marcan los acentos, aquí se enfocará la atención principalmente en los acentos de ideas e imágenes, de manera que un compás o frase poética analizada aquí puede ser más larga en extensión silábica que otra. Se aplicará por lo tanto con gran libertad de extensión de versos.

Los pentagramas se usan en este caso como si se tratara de una obra para piano en la que las dos manos exponen las diferentes figuras musicales: una, el tema y la otra, el contratema. Es importante señalar que aquí se ha interpretado MSF en sus voces con mucha soltura para crear una partitura en la que la voz importante, la que marca la melodía en ese momento, es la que siempre aparece en el pentagrama superior<sup>20</sup>. Hay excepciones en las que ambas voces tienen la misma fuerza, sobre todo en la contrafuga. En esos casos se analiza en el pentagrama superior la voz que se extienda a lo largo de un mayor número de compases en relación con la otra. La voz del segundo pentagrama es casi siempre la voz más débil. A veces sólo aparece en forma tácita (que se infiere, supone o intuye), pero es lo suficientemente obvia para reconocer su importancia. Aunque en MSF se trata de una fuga y una

<sup>20</sup> Las voces fuertes se determinan a partir de la importancia que tenga el elemento en una frase. Si, por ejemplo, el sujeto es el agua y el circunstancial de lugar es el vaso, entonces el agua aparece en el pentagrama superior, mientras que el vaso ocupa el pentagrama inferior.

contrafuga a dos voces, el poema presenta también algunas voces libres que entran para acompañar y enriquecer las principales. No sólo se trabaja, pues, con dos voces, pero para facilitar la estructura y la comprensión, se unieron en muchas ocasiones dos voces (o ideas) secundarias en un sólo pentagrama, por tener sobre todo el papel de complemento o de contraposición con respecto de la voz que destaca en el primer pentagrama. Es posible que en ocasiones las voces se contradigan unas a otras<sup>21</sup>. Las voces siempre van cambiando y rotando en su importancia, por lo cual la que estaba inicialmente en el primer pentagrama, puede pasar al segundo y ceder su lugar a la segunda voz: ya se ha visto que en esto la fuga es una forma muy 'democrática'. En estos cambios se da la 'interpolación', y algunas veces hasta llegan a coincidir las dos voces opuestas en un solo pentagrama. Estos momentos pueden considerarse como 'strettos'.

Ya que se parte del supuesto de que MSF es una composición fugada, deberá prestarse atención a los métodos que usa Gorostiza para lograr esa fuga. En otras palabras, se analizará la estructura general, la melodía, el ritmo en los distintos niveles lingüísticos por separado, y la armonía.

---

21 Ya Elsa Dehannin ha mostrado que esto no es de asombrarse en una obra que está tan llena de contradicciones como MSF; por otra parte, aunque a primera vista no lo parezca, las aparentes contradicciones se apoyan unas a otras y se complementan para crear esa imagen del mundo tan lleno de dualidades que presenta Gorostiza.

## V. 'MUERTE SIN FIN' Y LA FUGA

Vista como una obra musical en su conjunto, MSF podría equipararse con una fuga doble (no simultánea): una fuga simple seguida de lo que aquí se llamó una "contrafuga", ambas de estructura ternaria, es decir, que constan de una exposición, un desarrollo y una reexposición.

La estructura del poema evidencia antes que nada una simetría de la que se habló en el capítulo III.<sup>1y2</sup>

A continuación se insertarán íntegramente y en el orden en que su autor los puso, los versos del poema, mencionando qué función desempeñaría cada fragmento, si se tratara de una fuga musical. A mi juicio la coincidencia es asombrosa:

---

1 Se trata del esquema de equivalencias de poemas en MSF elaborado por Beatriz Garza Cuarón. Se tomará como base este esquema para equipararlo con la estructura de fuga y contrafuga, aunque en algunos casos no coincide exactamente el final de un poema con el final de alguna frase o fragmento de la fuga.

2 En el análisis estructural que hace Rubín de MSF visto en términos musicales, encontramos que la construcción musical de MSF tiene el esquema siguiente: El poema tiene una estructura equilibrada que está dividida en forma simétrica en dos partes que se corresponden una con otra (en esto coincide con Garza Cuarón). Hay, según Rubín, un "intermezzo lírico entre las dos partes y un *vivace* con percusión como *coda*. Las dos partes terminan con la exclamación "¡ALELUYA, ALELUYA!" (Rubín, 1966, p.159) y ambas se dividen en cuatro secciones. La primera parte de la vida y de la substancia en busca de la forma, mientras que la segunda es una especie de inversión y trata por lo tanto de la muerte y de la forma que busca la substancia. Las secciones V y X "tienen tres subdivisiones y terminan con bailes. Finalmente ambas secciones están hechas en el molde musical que se llama *rondó*, o sea, una serie de variaciones o melodías entre las cuales irrumpe con regularidad la repetición del tema principal, a veces ligeramente variado, del *rondó*." En el intermezzo el tema se repite dos veces, variándose un poco "Ay, pero el agua/ Ay, si no huele (luzc, sabe) a nada" y en la *coda* el tema que se repite es "¡Tan-Tan! ¿Quién es? Es el Diablo".

## PRELUDIO

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis  
por un dios inasible que me ahoga,  
mentido acaso

por su radiante atmósfera de luces  
5 que oculta mi conciencia derramada,  
mis alas rotas en esquirias de aire,  
mi torpe andar a tientas por el lodo;

*Cadencia*

— lleno de mí -ahito- me descubro  
en la imagen atónita del agua,

## FUGA

## EXPOSICION

## Tema

## Agua

10 que tan sólo es un tumbo inmarcesible,  
un desplome de ángeles caídos  
a la delicia intacta de su peso,  
que nada tiene

sino la cara en blanco

15 hundida a medias, ya, como una risa agónica,  
en las tenues bolandas de la nube  
y en los funestos cánticos del mar  
-más resabio de sal o albor de cúmulo  
que sola prisa de acosada espuma.

(vaso en función del agua)

20 No obstante -oh paradoja- constreñida  
por el rigor del vaso que la aclara,  
— el agua toma forma.

(agua con características que le  
da la forma)

En él se asienta, ahonda y edifica,  
cumple una edad amarga de silencios

25 y un reposo gentil de muerte niña,  
sonriente, que desflora  
un más allá de pájaros  
en desbandada.

(agua con descos de forma)

— En la red de cristal que la estrangula,  
30 allí, como en el agua de un espejo,  
se reconoce;

atada allí, gota a gota,  
marchito el tropo de espuma en la garganta  
iqué desnudez de agua tan intensa,

35 qué agua tan agua,  
está en su orbe tornasol soñando,  
— cantando ya una sed de hielo justo!

*Cadencia**Contratema 1.*

## Vaso

(Contrapunto invertible)

— ¡Mas qué vaso -también- más providente  
éste que así se hinche

40 como una estrella en grano,  
que así, en heroica promisión, se enciende  
— como un seno habitado por la dicha,  
y rinde así, puntual,  
una rotunda flor

(agua en función del v:

45 de transparencia al agua,  
un ojo proyectil que cobra alturas  
y una ventana a gritos luminosos  
sobre esa libertad enardecida  
que se agobia de cándidas prisiones!

*Cadencia*

## II

*Fragmento cromático**Contratema 1.*

Vaso Y

*Complemento 1. del Contratema*

Dios

*Complemento 1. del contratema*

Dios

(contraparte = hombre)

(Dios azul)

(contraparte = criatura)

*Extensión**Tema, Contratema y Complemento**del Tema (criatura = hombre)**En Stretto**Cadencia**Fragmento cromático**Contratema 1*

Vaso Y

*Complemento 2. del contratema*

Tiempo

*Cadencia*

¡Mas qué vaso -también- más providente!

Tal vez esta oquedad que nos estrecha  
en islas de monólogos sin eco,  
aunque se llama Dios,

5 no sea sino un vaso

que nos amolda el alma perdida,  
pero que acaso el alma sólo advierte  
en una transparencia acumulada

— que tiene la noción de Él, de azul.

10 El mismo Dios,

en sus presencias tímidas,

ha de gastar la tez azul

y una clara inocencia imponderable,

oculta al ojo, pero fresca al tacto,

15 como este mar fantasma en que respiran

— peces del aire altísimo—

— los hombres.

— ¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul!

Un coagulado azul de lejananza,

20 un circundante amor de la criatura,

en donde el ojo de agua de su cuerpo

que mana en lentas ondas de estatura

— entre fiebres y llagas;

en donde el río hostil de su conciencia

25 iagua fofa, mordiente, que se tira,

ay, incapaz de cohesión al suelo!

en donde el brusco andar de la criatura

amortigua su enojo,

se redondea

30 como una cifra generosa,

— se pone en pie, veraz, como una estatua.

— ¿Qué puede ser -si no- si un vaso no?

Un minuto quizá que se enardece

hasta la incandescencia,

35 que alarga el arrebató de su brasa,

ay, tanto más hacia lo eterno mínimo

cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.

Un cóncavo minuto del espíritu

que una noche impensada,

40 al azar

en cualquier escenario irrelevante

—en el terco repaso de la acera,

en el bar, entre dos amargas copas

o en las cumbres peladas del insomnio—

45 ocurre, nada más, madura, cae

— sencillamente,

— como la edad, el fruto y la catástrofe.

*Contratema 1., Complemento 2. del  
contratema y Tema*  
Vaso + Tiempo/ Agua

*Complementos 1.y 2. del contratema*  
Tiempo de Dios Y  
Voz libre  
Lenguaje (del hombre)

*Cadencia*

*Extensión*

*Contratema 1., Complemento 2. del  
contratema: Vaso + Tiempo Y*  
Complemento del tema: Hombre  
*Cadencia*

**DESARROLLO**

**1ª sección**

*Complemento 1. del contratema*  
Dios

*Contratema 1.*

Forma (substancia permite  
al hombre mirar)

*Cadencia*

¿También -mejor que un lecho- para el agua  
no es un vaso el minuto incandescente  
de su maduración?

50 Es el tiempo de Dios que aflora un día,  
que cae, nada más, madura, ocurre,  
para tornar mañana por sorpresa  
en un estéril repetirse inédito,  
55 como el de esas eléctricas palabras  
-nunca aprehendidas,  
siempre nuestras-  
que eluden el amor de la memoria,  
pero que a cada instante nos sorfien  
60 desde sus claros huecos  
— en nuestras propias frases despobladas.

Es un vaso el tiempo que nos iza  
en sus azules botarques de aire  
y nos pone su máscara grandiosa,  
65 ay, tan perfecta,  
— que no difiere un rasgo de nosotros.

Pero en las zonas ínfimas del ojo,  
en su nimio saber,  
no ocurre nada, no, sólo esta luz,  
70 esta febril diafanidad tirante,  
hecha toda de pura exaltación,  
que a través de su nítida substancia  
nos permite mirar,  
sin verlo a Él, a Dios,  
75 lo que detrás de Él anda escondido:  
el tintero, la silla, el calendario  
-¡todo a voces azules el secreto  
de su infantil mecánica!

en el instante mismo que se empeñan  
80 en el tortuoso afán del universo.

### III

*Contratema 1., Complemento 1.  
del contratema*  
Dios + Forma Y  
Respuesta 1.  
Sueño (ilusión/ egoísta)

Pero en las zonas ínfimas del ojo  
no ocurre nada, no, sólo esta luz  
-ay, hermano Francisco,  
esta alegría,

5 única, riante claridad del alma.  
Un disfrutar en corro de presencias,  
de todos los prooombres -antes turbios  
por la gruesa efusión de su egotismo-

(elemento nuevo: Él, yo, nosotros tres)	de mí y de Él y de nosotros tres 10 ¡siempre tres! mientras nos recreamos hondamente en este buen candor que todo ignora, en esta aguda ingenuidad del ánimo que se pone a soñar a pleno sol
(empieza sueño)	15 y sueña los pretéritos de moho, la antigua rosa ausente y el prometido fruto de mañana, como un espejo del revés, opaco, que al consultar la hondura de la imagen 20 le arranca otro espejo por respuesta.
<i>Complemento 1. del contratema</i> Dios Y <i>Contratema 1.</i> Forma (mundo que se crea) (Pedal: Sueño)	Mirad con qué pueril austeridad graciosa distribuye los mundos en el caos, los echa a andar acordes como autómatas; al impulso didáctico del índice 25 oscuramente ¡HOP! los apostrofa y saca de ellos cintas de sorpresas que en un juego sinfónico articula, 30 mezclando en la instancia de los ritmos ¡planta-semilla-planta! ¡planta-semilla-planta! su tierna brisa, sus follajes tiernos, su luna azul, descalza, entre la nieve, 35 sus mares plácidos de cobre y mil y un encantadores gorgoritos. Después, en un crescendo <i>insostenible</i> , mirad cómo dispara cielo arriba, desde el mar, 40 el tiro prodigioso de la carne que aún a la alta nube menoscaba con el vuelo del pájaro, estalla en él como un cohete herido y en sonoras estrellas precipita 45 su desbandada pólvora de plumas.
<i>Crescendo</i>	
<i>Cadencia</i>	

## 2ª sección

Respuesta 1.

Sueño Y

En Siretto

Contratema 1.

Mundo/Forma (+ elementos libres)

Respuesta 1.

Sueño

(imágenes)

Sueño

(criatura = hombre;

sueño lo forma y estrecha

como el vaso al agua)

Cadencia

Mas en la médula de esta alegría,  
 no ocurre nada, no;  
 sólo un cándido sueño que recorre  
 las estaciones todas de su ruta  
 50 tan amorosamente  
 que no elude seguirla a sus infiernos,  
 ay, y con qué miradas de atropina,  
 tumefactas e inmóviles, escruta  
 el curso de la luz, su instante fúlgido,  
 55 en la piel de una gota de rocío;  
 concibe el ojo  
 y el intangible aceite  
 que nutre de esbeltez a la mirada;  
 gobierna el crecimiento de las uñas  
 60 y en la raíz de la palabra esconde  
 el frondoso discurso de ancha copa  
 y el poema de diáfanas espigas.  
 Pero aún más -porque en su ciclo impló  
 nada es tan cruel como este puro goce-  
 65 somete sus imágenes al fuego  
 de espaciosas torturas que imagina  
 -las infla de pasión,  
 en el prisma del llanto las deshace,  
 las ciega con el fustre de un barniz,  
 70 las satura de oídos purulentos,  
 rencores zánganos  
 como una mala costra,  
 — angustias secas como la sed del yeso.  
 Pero aún más -porque, inmune a la mscula,  
 75 tan perfecta crueldad no cede a límites-  
 perfora la substancia de su gozo  
 con ruidos alfileres;  
 piensa el tumor, la úlcera y el chancro  
 que habrán de festonar la tez pulida,  
 80 toma en su mano etérea a la criatura  
 y la enjuta, la hincha o la demacra,  
 como a un copo de cera sudorosa,  
 y en un ilustre hallazgo de ironía  
 la estrecha enternecido  
 85 con los brazos glaciales de la fiebre.

## MSF Y LA FUGA/ ESTRUCTURA

### 3ª sección

#### Sueño

(cansado, remite a Compl. 1.

del contratema: Dios) Y

*En Stretto*

*Voz Libre*

Muerte

#### Aumentación

#### Respuesta 1.

Sueño (inteligencia como  
parte del sueño, equivalente)

#### Cadencia

#### Contrapunto

#### Contratema 2.

Inteligencia

Mas nada ocurre, no, sólo este sueño  
desorbitado

que se mira a sí mismo en plena marcha;  
presume, pues, su término inminente

90 y adereza en el acto

el plan de su fatiga,

su justa vacación,

su domingo de gracia allá en el campo,

al fresco albor de las camisas flojas.

95 ¡Qué trebolarse mullido, qué parasol de niebla  
se regala en el ánimo

para gustar la miel de sus vigiliasl

Pero el ritmo es su norma, el solo paso,

la sola marcha en círculo, sin ojos;

100 así, aun de su cansancio, extrae

¡HOP!

largas cintas de cintas de sorpresas

que en un constante perecer enérgico,

en un morir absorto,

105 arrasan sin cesar su bella fábrica

hasta que -hijo de su misma muerte,

gestado en la aridez de sus escombros-

siente que su fatiga se fatiga,

se erige a descansar de su descanso

110 y sueña que su sueño se repite,

irresponsable, eterno,

muerte sin fin de una obstinada muerte,

sueño de garza anochecido a plomo

que cambia sí de pie, mas no de sueño,

115 que cambia sí la imagen,

mas no la doncellerz de su osadía

¡oh inteligencia, soledad en llamas!

que lo consume todo hasta el silencio,

sí, como una semilla enamorada

120 que pudiera soñarse germinando,

probar en el rencor de la molécula

el salto de las ramas que aprisiona

y el gusto de su fruta prohibida,

ay, sin bollar, semilla casta,

125 sus propios impasibles tegumentos-

#### IV

¡Oh inteligencia, soledad en llamas,

que todo lo concibe sin crearlo!

Finge el calor del lodo,

su emoción de substancia adolorida,

5 el iracundo amor que lo embellece

y lo encumbra más allá de las alas

Inteligencia Y  
 Complemento 1. del contratema  
 Dios

*Fragmento episódico*  
 Inteligencia Y  
 Voz libre  
 Dualidad  
 (unidad y mezcla con elementos  
 de otras voces)

*Extensión*  
 Mezcla de voces en Stretto;  
 prepara la reexposición  
 (agua, hombre, vaso, Dios,  
 unidad, inteligencia)

*Cadencia*

- a donde sólo el ritmo  
 de los luceros llora,  
 mas no le infunde el soplo que lo pone en pie  
 10 y permanece recreándose en sí misma,  
 única en Él, inmaculada, sola en Él,  
 reticencia indecible,  
 amoroso temor de la materia,  
 angélico egoísmo que se escapa  
 15 como un grito de júbilo sobre la muerte  
 -¡oh inteligencia, páramo de espejos!  
 helada emanación de rosas pétreas  
 en la cumbre de un tiempo paralítico;  
 pulso sellado;  
 20 como una red de arterias temblorosas,  
 hermético sistema de eslabones  
 que apenas se apersura o se retarda  
 según la intensidad de su deleite;  
 abstinencia angustiosa  
 25 que presume el dolor y no lo crea,  
 que escucha ya en la estepa de sus tímpanos  
 retumbar el gemido del lenguaje  
 y no lo emite;  
 que nada más absorbe las esencias  
 30 y se mantiene así, rencor sañudo,  
 una, exquisita, con su dios estéril,  
 sin alzar entre ambos  
 la sorda pesadumbre de la carne,  
 sin admitir en su unidad perfecta  
 35 el escarmio brutal de esa discordia  
 que nutren vida y muerte incoercibles,  
 siguiéndose una a otra  
 como el día y la noche,  
 una y otra acampadas en la célula  
 40 como en un tardo tiempo de crepúsculo,  
 ay, una nada más, estéril, agria,  
 con Él, conmigo, con nosotros tres;  
 como el vaso y el agua, sólo una  
 que reconcentra su silencio blanco  
 45 en la orilla letal de la palabra  
 y en la inminencia misma de la sangre.

           ¡ALELUYA, ALELUYA!

## V

## REEXPOSICION

*Contratema 1.*

Forma/Mundo (naturaleza) Y

*Complemento de Respuesta 1.*

Sentidos

(olfato, vista, oído)

*Tema Compl. de Respuesta 1.*

Agua Y Sentido (olfato)

*Contratema 1.*

Forma/Mundo (noche, árbol,

frutos, tierra) Y

*En Stretto**Respuesta 1. y su Complemento*

Sueño y Sentido (de la vista = colores)

*Tema y Compl. de Respuesta 1.*

Agua Y Sentido (vista)

*Contratema 1.*

Forma/Mundo Y

*Complemento de Respuesta 1.*

Sentido (gusto)

Iza la flor su enseña  
 agua, en el prado.  
 ¡Oh, qué mercadería  
 de olor alado!

5 ¡Oh, qué mercadería  
 de tenue olor!  
 ¡cómo inflama los aires  
 con su rubor!

¡Qué anegado de gritos  
 10 está el jardín!  
 "¡Yo, el heliotropo, yo!"  
 "¿Yo? El jazmín".

— Ay, pero el agua,  
 ay, si no huele a nada.

15 Tiene la noche un árbol  
 con frutos de ámbar;  
 tiene una tez la tierra,  
 ay, de esmeraldas.

El tesón de la sangre  
 20 anda de rojo;  
 anda de añil el sueño;  
 la dicha, de oro.

Tiene el amor feroces  
 galgos morados;  
 25 pero también sus mieses,  
 también sus pájaros.

— Ay, pero el agua,  
 ay, si no luce a nada.

Sabe a luz, a luz fría,  
 30 sí, la manzana.

¡Qué amanecida fruta  
 tan de mañana!

¡Qué anochecido sabes,  
 tú, sinsabor!  
 35 ¡cómo pica en la entraña  
 tu picaflor!

(voz libre: muerte)

*Tema y Compl. de Respuesta 1.*  
Agua Y Sentido (gusto)

CODA  
*Reelaboración armónica de  
elementos importantes de la  
fuga (tema-contratema)*

*Cadencia*

Sabe la muerte a tierra,  
la angustia a hiel.  
Este morir a gotas  
40 me sabe a miel.

Ay pero el agua,  
ay, si no sabe a nada.

[BAILE]  
Pobrecilla del agua,  
ay, que no tiene nada,  
45 ay amor, que se ahoga,  
ay, en un vaso de agua.

## VI

CONTRAFUGA  
EXPOSICION  
*Tema*  
Agua  
(y vaso en función del agua)  
*Respuesta 1.*  
Sueño

*Fragmento episódico*  
Voz libre  
Idolatría Y  
*Contratema 1.*  
Forma (la substancia siente  
eso por la forma)  
*Tema*  
Agua Y  
*Compl. de Respuesta 1.*  
Sentidos

En el rigor del vaso que la aclara,  
el agua toma forma  
-ciertamente.  
Trae una sed de siglos en los belfos,  
5 una sed fría, en punta, que ara cauces  
en el sueño moroso de la tierra,  
que perfora sus miembros florecidos,  
como una sangre cáustica,  
incendiándolos, ay, abriendo en ellos  
10 desahuciables úlceras de insomnio.  
Más amor que sed; más que amor, idolatría,  
dispersión de criatura estupefacta  
ante el fulgor que blande  
-germen del trueno olímpico- la forma  
15 en sus netos contornos fascinados.  
Idolatría, sí, idolatría!  
Mas no le basta el ser un puro salmo,  
un ardoroso incienso de sonido;  
quiere, además, oírse.  
20 Ni le basta tener sólo reflejos  
-brizmas de espuma  
para el ala de luz que en ella anida;  
quiere, además, un tálamo de sombra,  
un ojo,  
25 para mirar el ojo que la mira.

*Tema y Contratema 1.*  
 Agua y Forma (y elementos  
 libres: amor, pecado y Diablo)

*Tema y Contratema 1.*  
 Agua y Vaso

*Interpolación*  
*Stretto (se conjugan armónicamente  
 las dos voces)* Por metáforas  
 cruzadas se convierten en un  
 encendido vaso de figs.

*Extensión*

*Contratema 1./ Tema*

Vaso con Agua = reflejo de formas

*Elementos compl.:* tiempo, muerte

*Voz libre*

Poesía (infierno alucinante)

*Cadencia*

En el lago, en la charca, en el estanque,  
 en la cotumida cuenca de la mano  
 se consuma este rito de eslabones,  
 este enlace diabólico

30 que encadena el amor a su pecado.

En el ulido rostro sin facciones  
 el agua, poseída,  
 siente cuajar la máscara de espejos  
 que el dibujo del vaso le procura.

35 Ha encontrado, por fin,  
 en su correr sonámbulo,  
 una bella, puntual fisonomía.

Ya puede estar de pie frente a las cosas.

Ya es, ella también, aunque por arte  
 40 de estas limpias metáforas cruzadas,  
 un encendido vaso de figuras.

El camino, la barda, los castaños,  
 para durar el tiempo de una muerte  
 gratuita y prematura, pero bella,  
 45 ingresan por su impulso

en el suplicio de la imagen propia  
 y en medio del jardín, bajo las nubes,  
 descarnada lección de poesía,  
 instalan un infierno alucinante.

## VII

DESARROLLO

*1ª sección*

*Contratema 1.*

Vaso (solo, inútil)

Vaso

(con metáforas cruzadas que  
 remiten a otras voces:

poesía = epigrama, Dios = luz)

(Inicia metamorfosis)

Vaso Y

*Tema:* Alma

*Interpolación*

*Tema/ Contratema 1.*

Agua/Vaso (se ablanda/

se líquida)

*Cadencia*

Pero el vaso en sí mismo no se cumple.

Imagen de una deserción defasta  
 ¿qué esconde en su rigor inhabitado,  
 sino esta triste claridad a ciegas,

5 sino esta tentaleante lucidez?

Tenedlo ahí, sobre la mesa, inútil.

Epigrama de espuma que se espiga  
 ante un auditorio anestesiado,  
 incisivo clamor que la sordera

10 tenaz de los objetos amordaza,  
 flor mineral que se abre para adentro  
 hacia su propia luz,  
 espejo ególatra

que se absorbe a sí mismo contempándose.

15 Hay algo en él, no obstante, acaso un alma,  
 el instinto augural de las arenas,  
 una llaga tal vez que debe al fuego,  
 en donde le atosiga su vacío.

Desde este erial aspira a ser colmado.

20 En el agua, en el vino, en el acrite,  
 articula el guión de su deseo;  
 se ablanda, se adelgaza;  
 ya su sobrio dibujo se le nubla,  
 ya, embozado en el giro de un reflejo,

25 en un llanto de luces se líquida.

## VIII

## 2ª sección

Contratema 1.

Forma (sola)

Forma Y

Voz libre

Poesía (juega)

Fragmento episódico

Contratema 1.

Forma (materia) Y

Compl. de Respuesta 1.

Sentidos (+ Voz libre: Ilusión)

Prepara metamorfosis de la forma)

Compl. 2. del contratema

Tiempo Y

Contratema 1.

Forma

Voz libre

Muerte Y

Compl. 2. del Contratema

Tiempo (minuto)

(y elemento hombre en: miradlo)

Mas la forma en sí misma no se cumple.

Desde su insigne trono faraónico,

magnánima,

delfica,

5 constelada de epítetos esdrújulos,

rige con hosca mano de diamante.

— Está orgullosa de su orondo imperio.

¿En las augustas pituitarias de boíce

no juega, acaso, el encendido aroma

10 con que arde a sus pies la poesía?

ilusión, nada más, gentil narcótico

que puebla de fantasmas los sentidos!

Pues desde ahí donde el dolor emite

ioh turbio sol de poder!

15 el esmaltado brillo que lo embosca,

ay, desde ahí, presume la materia

que apenas cuaja su dibujo estricto

y ya es un jardín de huellas fósiles,

estruendoso fanal,

20 rojo timbre de la alarma en los cruceros

que gobierna la ruta hacia otras formas.

— La rosa edad que esmalta su epidermis

-senil recién nacida-

envejece por dentro a grandes siglos.

25 Trajo puesta la proa a lo amarillo.

El aire se coagula entre sus poros

como un sudor profuso

que se anticipa a destilar en ellos

una esencia de rosas subterráneas.

— 30 Los crudos garfios de su muerte subea,

como musgo, por grietas inasibles,

ay, la hostigan con tenues mordeduras

y abren hueco por fin a aquel minuto

-imiradlo en la lenteja del reloj,

35 neto, puntual, exacto,

cortarse un eslabón cada minuto!

cuando al soplo infantil de un parpadeo,

la egregia masa de ademán ilustre

— podrá caer de golpe becha cenizas.

*(Inicia metamorfosis)**Contratema 1.*

Forma Y

*Respuesta 1.*

Sueño

*Fusión armónica de Tema y**Contratema 1: Vaso y Agua**(Tiempo = escenario de la fusión).**Cadencia**Respuesta 1.*

Sueño

*Contratema 1.*

Forma

*Respuesta 1.*Sueño (+ *Contratema 1*, materia

que se derrama en el sueño)

*Voz libre*

Muerte (del sueño/ de la materia)

*Respuesta 1.*

Sueño

(elemento espejo como el de la

forma)/ Pedal de Voz libre: muerte

40 No obstante -¿por qué no?- también en ella  
tiene un rincón el sueño,  
árido paraíso sin manzana  
donde suele escaparse de su rostro,  
por el rostro marchito del esperto

45 que engendra, aletargada, su costilla.

El vaso de agua es el momento justo.

En su audaz evasión se transfigura,

tuerce la órbita de su destino

y se arrastra en secreto hacia lo informe.

50 La rapiña del tacto no se ceba

-aquí, en el sueño inhóspito-

sobre el templado nácar de su vientre,

ni la flauta Don Juan que la requiebra

musita su cachonda serenata.

55 El sueño es cruel,

ay, punza, roc, quema, sangra, duele.

Tanto ignora infusiones como ungüentos.

En los sordos martillos que la afligen,

la forma da en el gozo de la llaga

60 y el oscuro deleite del colapso.

Temprana madre de esa muerte niña

que nutre en sus escombros paulatinos,

anhela que se hundan sus cimientos

bajo sus plantas, ay, entorpecidas

65 por una espesa lentitud de lodo;

oye nacer el trueno del derrumbe;

siente que su materia se derrama

en un prurito de ácidas hormigas;

que, ya sin peso, flota

70 y en un claro silencio se deslíe.

Por un aire de espejos inminentes

¡oh impalpables derrotas del delirio!

cruza entonces, a velas desgarradas,

la airosa teoría de una nube.

## IX

*3ª sección**Tema**Agua**Contratema 1.**Vaso*

En la red de cristal que la estrangula,  
el agua toma forma,  
la bebe, sí, en el módulo del vaso,  
para que éste también se transfigure  
5 con el temblor del agua estrangulada

*Tema/Contratema 1.*  
 Vaso/Agua  
 (cruce de voces)  
 (Tiempo: escenario de  
 esta metamorfosis)

*Contratema 1.*  
 Forma (anticipa imitación  
 retrógrada: de creación  
 hacia la descreación) Y  
 Vox libre  
 Muerte (= realidad/ descreación  
 del sueño)  
 Cadencia

*Contratema 1.*  
 Forma/ Mundo Y en contrapunto  
 imitativo retrógrada: Respuesta 1.  
 (invertida = sueño de la creación  
 convertido en descreación)  
 (Compl. del Tema: Hombre como  
 parte del contratema = Mundo)  
 Y Compl. de respuesta (Sentidos)

*Crescendo*

que sigue allí, sin voz, marcando el pulso  
 glacial de la corriente.  
 Pero el vaso  
 -a su vez-  
 10 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  
 15 como presagio cierto de reposo,  
 se pueda sustraer al vaso de agua;  
 un instante, no más,  
 no más que el mínimo  
 perpetuo instante del quebranto,  
 20 cuando la forma en sí, la pura forma,  
 se abandona al designio de su muerte  
 y se deja arrastrar, nubes arriba,  
 por ese atormentado remolino  
 en que los seres todos se repliegan  
 25 hacia el sopor primero,  
 a construir el escenario de la nada.  
 Las estrellas entonces ennegrecen.  
 Han vuelto el dardo insomne  
 a la noche perfecta de su aljaba.

30 Porque en el lento instante del quebranto,  
 cuando los seres todos se repliegan  
 hacia el sopor primero  
 y en la pira arrogante de la forma  
 se abrasan, consumidos por su muerte  
 35 -ay, ojos, dedos, labios,  
 etéreas llamas del atroz incendio!  
 el hombre ahoga con sus manos mismas,  
 en un negro sabor de tierra amarga,  
 los himnos claros y los roncós trenos  
 40 con que cantaba la belleza,  
 entre tambores de gangoso idioma  
 y esbeltos címbalos que dan al aire  
 sus goloodrinas de latón agudo;  
 ay, los trenos e himnos que loaban  
 45 la rosa marinera  
 que consuma el periplo del jardín  
 con sus velas bendichas de fragancia;  
 y el malsano crepúsculo de berrumbre,  
 amapola del aire lacerado  
 50 que se pincha en las púas de un gorjeo;  
 y la febril estrella, fis de calosfrío,  
 punto sobre las fes  
 de las tinieblas;  
 y el rojo cáliz del pezón maciso,  
 55 sola flor de granado  
 en la cima angustiosa del deseo,

y la mandrágora del sueño amigo  
 que crece en los escombros cotidianos  
 -ay, todo el esplendor de la belleza  
 60 y el bello amor que la concierto toda  
 — en un orbe de imanes arrojados.

*Cadencia*

4ª sección

*Compl. del Tema*

Hombre

Respuesta 1. (imitación  
 retrógrada): Descreación Y  
*Voz libre*

Lenguaje (que se ahoga en la  
 garganta, agonizante.

Mundo que se crea ilusoriamente  
 con el lenguaje)

Porque el tambor rotundo  
 y las ricas bengalas que los cimbales  
 tremolan en la altura de los cantos,  
 65 se anegan, ay, en un sabor de tierra amarga,  
 cuando el hombre descubre en sus silencios  
 que su hermoso lenguaje se le agosta,  
 se le quema -confuso- en la garganta,  
 exhausto de sentido;  
 70 ay, su aéreo lenguaje de colores,  
 que así se jacta del matiz estricto  
 en el humo aterrado de sus sienas  
 o en el sol de sus tibios bermellones;  
 él, que discurre en la ansiedad del labio  
 75 como una lenta rosa enamorada;  
 él, que cincea sus celos de paloma  
 y modula sus látigos feroces;  
 que salta en sus caídas  
 con un ruidoso síncope de espumas;  
 80 que prolonga el insomnio de su brasa  
 en las musitas cenizas del olvido;  
 que oscuramente reptaba  
 e hinea enfurecido la palabra  
 de hiel, la tuerta frase de ponzoña;  
 85 él, que labra el amor del sacrificio  
 en columnas de ritmos espirales,  
 sí, todo él, lenguaje audaz del hombre,  
 se le ahoga -confuso- en la garganta  
 y de su gracia original no queda  
 90 sino el horror de un pozo desecado  
 — que sostiene su muestra de agonía.

*Cadencia*

*Compl. del Tema: Hombre Y en  
Stretto Tiempo, Mundo y Lenguaje  
(contrap. imit.)*

*Contrapunto por imitación  
retrogrado de Respuesta 1.  
(lo que era creación del Sueño  
ahora) Descreación Y  
Contratema 1.  
Forma/ Mundo  
(mundo animal)*

Porque el hombre descubre en sus silencios  
que su hermosa lenguaje se le agosta  
en el minuto mismo del quebranto,  
95 cuando los peces todos  
que en cautelosas órbitas discurren  
como estrellas de escamas, diminutas,  
por la entumida noche submarina,  
cuando los peces todos  
100 y el ulises salmón de los regresos  
y el delfín apolíneo, pez de dioses,  
deshacen su camino hacia las algas;  
cuando el tigre que huella  
la castidad del musgo  
105 con secretas pisadas de resorte  
y el bóreas de los ciervos presurosos  
y el cordero Luis XV, gemebundo,  
y el león babilónico  
que añora el alabastro de los frisos  
110 -flores de sangre, eternas,  
en el racimo inmemorial de las especies!  
cuando la aguda alondra se deslíe  
en el agua del alba,  
mientras las aves todas  
115 y el solitario buho que medita  
con su antifaz de fósforo en la sombra,  
la golondrina de escritura hebrea  
y el pequeño gorrión, hambre en la nieve,  
mientras todas las aves se disipan  
120 en la noche enroscada del reptil;  
cuando todo -por fin- lo que anda o reptá  
y todo lo que vuela o nada, todo,  
se encoge en un crujiir de mariposas,  
regresa a sus orígenes  
125 y al origen fatal de sus orígenes,  
hasta que su eco mismo se reinstala  
en el primer silencio tenebroso.

*Cadencia*

## MSF Y LA FUGA/ ESTRUCTURA

*Imitación retrógrada de*  
*Respuesta 1.: Descreación*  
*Contratema 1.*  
 Forma/ Mundo  
 (mundo animal)

(mundo vegetal)

Porque los bellos seres que transitan  
 por el sopor añoso de la tierra  
 130 -Itrasgos de sangre, libres,  
 en la pantalla de su sueño impuro!-  
 \_\_\_ todos se dan a un fernes de muerte,  
 ay, cuando el sauce  
 acumula su llanto  
 135 para urdir la substancia de un delirio  
 en que -itú!yo!inosotros!- de repente,  
 a fuerza de atar nombres destemplados,  
 ay, no le queda sino el tronco prieto,  
 desnudo de oración ante su estrella;  
 140 cuando con él, desnudos, se sonrojan  
 el álamo temblón de encanecida barba  
 y el eucalipto rumoroso,  
 témpano de follaje  
 y tornillo sin fin de la estatua  
 145 que se pierde en las nubes, persiguiéndose;  
 y también el cerezo y el durazno  
 en su loca efusión de adolescentes  
 y la angustia espantosa de la ceiba  
 y todo cuanto nace de raíces,  
 150 desde el heroico roble  
 hasta la impúbera  
 menta de boca belada;  
 cuando las plantas de sumisas plantas  
 retiran su ramaje presuntuoso,  
 155 se esconden en sus raíces  
 y en la acerba raíz de sus raíces  
 y presas de un absurdo crecimiento  
 se desarrollan hacia la semilla,  
 hasta quedar inmóviles  
 160 lób cementerios de talladas rosas!  
 \_\_\_ en los duros jardines de la piedra.

*Cadencia*

*Imitación retrógrada de Respuesta 1.*

Descreación

*Contratema 1.*

Forma/ Mundo  
(mundo vegetal)

(mundo mineral)

*Cadencia*

Porque desde el anciano roble heroico  
hasta la impúbera  
menta de boca helada,  
165 ay, todo cuanto nace de raíces  
establece sus tallos paralíticos  
en los duros jardines de la piedra.  
—  
cuando el rubí de angélicos melindres  
y el diamante iracundo  
170 que fulmina a la luz con un reflejo,  
más el ario zafir de ojos azules  
y la geórgica esmeralda que se aniega  
en el abril de su robusta clorofila,  
una a una, las piedras delirantes,  
175 con sus lindas hermanas cenicientas,  
turquesa, lapizlázuli, alabastro,  
pero también el oro prisionero  
y la plata de lengua fidedigna,  
ingenuo ruiñeñor de los metales  
180 que se ahoga en el agua de su canto;  
cuando las piedras finas  
y los metales exquisitos, todos,  
regresan a sus nidos subterráneos  
por las rutas candentes de la llama,  
185 ay, ciegos de su lustre,  
ay, ciegos de su ojo,  
que el ojo mismo,  
como un siniestro pájaro de humo,  
—  
en su aterida combustión se arranca.

## MSF Y LA FUGA/ ESTRUCTURA

*Imitación retrógrada de Respuesta 1.*  
 Descreación  
 Contratema 1.  
 Forma/ Mundo  
 (mineral)

(froma toda)

*Armonización de voces*  
 (muerte a muerte =  
 Descreación llega a la nada)

*Extensión*  
*Termina imitación retrógrada*  
 Descreación llegó a la nada, al principio (como había empezado)

*Sueño termina (no duele)*  
*Complemento 1. del contratema*  
 y *Voz libre* Muerte de Dios  
 (ahogado como el agua en fusión del vaso) La palabra lleva a la muerte.

*Cadencia*

190 Porque raro metal o piedra rara,  
 así como la roca escueta, lisa,  
 que figura castillos  
 con sólo naipes de aridez y escarcha,  
 y así la arena de arrugados pechos  
 195 y el humus maternal de entrañada tibia,  
 ay, todo se consume

con un mohino crepitar de gozo,  
 cuando la forma en sí, la forma pura,  
 se entrega a la delicia de su muerte  
 200 y en su sed de agotarla a grandes luces  
 apura en una llama

el aceite ritual de los sentidos,  
 que sin labios, sin dedos, sin retinas,  
 sí, paso a paso, muerte a muerte, locos,

205 se acogen a sus tímidas matrices,  
 mientras unos a otros se devoran  
 al animal, la planta  
 a la planta, la piedra  
 a la piedra, el fuego

210 al fuego, el mar  
 al mar, la nube  
 a la nube, el sol  
 hasta que todo este fecundo río  
 de enamorado semen que conjuga,

215 inaccesible al tedio,  
 el suntuoso caudal de su apetito,  
 no desemboca en sus entrañas mismas,  
 en el aere silencio de sus fuentes,  
 entre un fulgor de soles emboscados,

220 en donde nada es ni nada está,  
 donde el sueño no duele,  
 donde nada ni nadie, nunca, está muriendo  
 y solo ya, sobre las grandes aguas,  
 flota el Espíritu de Dios que gime

225 con un llanto más llanto aún que el llanto,  
 como si berido -¡ay, Él también!- por un cabello,  
 por el ojo en almendra de esa muerte  
 que emana de su boca,  
 hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta

230 ¡ALELUYA, ALELUYA!

## X

## REEXPOSICION

*Voz libre (pedal)*

Muerte (Diablo) Y

*Complemento 1. del Contratema*

Dios

(implícito el sueño y los sentidos)

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,  
 es una espesa fatiga,  
 un ansia de trasponer  
 estas lindes enemigas,  
 5 este morir incesante,  
 tenaz, esta muerte viva,  
 ¡oh Dios! que te está matando  
 en tus hechuras estrictas,  
 en las rosas y en las piedras,  
 10 en las estrellas ariscas  
 y en la carne que se gasta  
 como una hoguera encendida,  
 por el canto, por el sueño,  
 por el color de la vista.

---

Muerte (Diablo) Y

*Contratema 1.*

Forma

(con *Compl. de Respuesta 1.*: sentidos)*Complemento del Tema*

Hombre

(nosotros)

15 ¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,  
 ay, una ciega alegría,  
 un hambre de consumir  
 el aire que se respira,  
 la boca, el ojo, la mano;  
 20 estas pungentes cosquillas  
 de disfrutarnos enteros  
 en sólo un golpe de risa,  
 ay, esta muerte insultante,  
 procaz, que nos asesina  
 a distancia, desde el gusto  
 25 que tomamos en morirla,  
 por una taza de té,  
 por una apenas caricia.

---

Muerte (Diablo) Y

*Complemento 1. del contratema*

Dios

*Complemento del Tema*

Hombre

(nosotros)

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,  
 es una muerte de hormigas  
 30 incansables, que pululan  
 ¡oh Dios! sobre tus astillas,  
 que acaso te han muerto allá,  
 siglos de edades arriba,  
 sin advertirlo nosotros,  
 35 migajas, borra, cenizas  
 de ti, que sigues presente  
 como una estrella mentida  
 por su sola luz, por una  
 luz sin estrella, vacía  
 40 que llega al mundo escondiendo  
 su catástrofe infinita.

---

*Cadencia*

## MSF Y LA FUGA/ ESTRUCTURA

## [BAILE]

## CODA

*\*Yo\* del preludio**Muerte**Diablo**Acorde armónico**Cadencia*

Desde mis ojos insomnes  
mi muerte me está acechando,  
me acecha, sí, me enamora  
45 con su ojo lánguido.  
¡Anda, putilla del rubor helado,  
anda, vámonos al diablo!

---

Notas aclaratorias:

-Por su estructura MSF es una fuga doble (no simultánea), pero en vista de que la segunda fuga tiene elementos que crean una oposición con relación a la primera, se le ha llamado "contrafuga" a la segunda. Parece coherente que si hay términos como "contratema", "contraexposición", "contrarrespuesta", así también podría pensarse en términos de "contrafuga".

-Aunque las voces libres son por lo general de segunda importancia, pues tienen una función de complemento de alguna otra voz, lo que aquí se ha llamado "voz libre" relacionada con la muerte no tiene que ver con que sea de importancia menor; es voz libre en tanto que transita libremente entre las ideas e influye sobre las otras voces. Es una voz fundamental en este poema, pues es la que puede establecer la relación entre voces incluso opuestas como tema y contratema.

-La voz libre del diablo equivale en su manifestación a la de la muerte, pero es más sutil y su función es distinta; es la consecuencia de la fusión de las cosas que es la muerte. Y aunque no siempre sea tan evidente su presencia, aparece en el momento en que aparecen las metáforas cruzadas (implícita dentro de éstas).

-Los "compases" en la contrafuga resultaron ser más largos (sobre todo los del poema IX) que en la fuga, pero esto no afecta la estructura de la contrafuga, al contrario, la enriquece en su significado.

-El tema y el contratema influyen uno sobre el otro al grado que puede crear confusión (sobre todo en la contrafuga) el distinguir entre uno y otro, pero esto es una prueba irrefutable de que tema y contratema forman parte de una sola cosa que hace fuga a la fuga.

-Como la creación es una ilusión, un sueño de Dios, los sentidos también son ilusorios y por lo tanto se les consideró como complemento del sueño.

-Aunque hay varios tipos de cadencia, aquí sólo se consideraron las llamadas 'cadencias auténticas' para no complicar más aún la comprensión de la estructura.

## v.I.1-8

El poema empieza con un preludio que habla del 'yo', el cual se retoma al final de la obra (en la coda de la contrafuga).

Este preludio es una liga que mantiene unida la estructura del poema, pues termina donde empezó. Este preludio prepara la ambientación de la obra; por ejemplo aparecen en éste varios elementos recurrentes en la fuga y la contrafuga: el dios, la atmósfera de luces, el lodo, las alas, la criatura y el líquido en la palabra "derramada". Predispone el inicio de una larga reflexión en la que el 'yo', el hombre se quiere descubrir a sí mismo. Cabe aclarar que el agua es una forma metafórica en la que el poeta habla del hombre (así como el vaso es la metáfora de Dios); y aunque habla de la misma cosa cuando se refiere al agua y a la criatura, aquí la criatura funciona como "complemento del tema" (que no es un elemento formal en teoría de la fuga, sin embargo en la práctica sí puede existir) pues no se pueden confundir e intercambiar los dos conceptos siempre e indistintamente; sin embargo, se consideró que la diferencia entre ambos no es lo suficientemente grande como para considerar al hombre como una 'respuesta' al tema.

La frase introductoria, 'lleno de mf', se repite en el verso 8 para cerrar y dar una cadencia al preludio.

## v.I.3-4

La ilusión de este dios, con minúscula, 'mentido por su radiante atmósfera de luces' es idéntica a la de las estrellas en la reexposición de la contrafuga.

## v.9-19

Comienza la fuga presentando el tema: agua (líquido) y sus características sola. El tema aparece en tónica, pues es la base, la que marca el tono, el fundamento del cual se parte para elaborar la fuga. La voz que lo expone es clara y no va aún acompañada por otra voz.

## v.I.20-22 y 29-31

Compases en los que se hace referencia alternadamente al agua y al vaso, siendo este último un objeto que ayuda a comprender la condición del agua (como circunstancial de modo y circunstancial de lugar), por ello todavía no se le considera como voz independiente, sino que está implícito dentro del tema, sin embargo predispone el tono para lo que más adelante será en forma explícita el contratema (=el vaso, la forma) ya independiente. El agua adquiere nuevas características cuando se somete al vaso, a la forma.

## v.I.21-22

Versos que se retoman al inicio de la contrafuga para ser reelaborados y desarrollados bajo nuevas circunstancias. La diferencia entre la primera y la segunda vez en que aparecen radica en las preposiciones: aquí aparece como causal (con preposición "por") y en poema VI como circunstancial de lugar (prep. "en"). Este fenómeno es comparable en la música con el contrapunto en el que las notas de paso en el antecedente se vuelven reales en el consecuente.<sup>3</sup>

## v.I.37

Una cadencia (como todas las cadencias que irán apareciendo) marca el final de la elaboración de una idea y el paso a otra. A veces entran una o varias voces nuevas después de una cadencia. Aquí se pasa del tema al contratema por contrapunto invertible (el vaso se vuelve melodía independiente).<sup>4</sup>

## v.I. 38-49

Se presenta como contratema el vaso (la forma) en dominante (en relación con la tónica). El agua esta vez aparece en función del vaso (como objeto directo), es decir, implícita en el contratema (anticipa la respuesta).

3 Ver capítulo IV. 'Música y poesía' de este trabajo.

4 Esto no hay que confundirlo con la interpolación (= cruzamiento), sino que se trata de un simple intercambio de voces.

## v.II.1-9

No obstante haber terminado el poema, con esto no concluye aún la presentación del contratema. Para hacer ver que todavía se trata de la misma frase musical, Gorostiza retoma el verso "¡Mas qué vaso..." que había introducido al inicio del contratema (v.I.38). Continúa hablando del vaso, pero anticipa ya lo que aquí se llama "complemento 1. del contratema", que es una especie de continuación del contratema; parece independiente de la voz principal, pero en realidad tiene la función de completar la imagen de la voz principal (el vaso); se puede decir que está en una tonalidad vecina a la de la forma: se trata de Dios que es *como* el vaso. Se trata aquí de un fragmento cromático (una especie de *stretto* = armonización entre las voces que muestra una armadura compleja).

## v.II.10-17 y 18-23

Aparece la oposición de Dios que es el hombre o la criatura (que funciona en realidad como complemento del tema: enriquece su significado y completa la imagen). Aunque, como el vaso y el agua, la substancia y el contenido son opuestos, también son dependientes el uno del otro. El hombre aparece como parte del complemento del contratema para entender mejor la función y la idea de cómo es ese Dios.

## v.II.24-31

En la extensión, que generalmente tiene la función de cerrar, redondear una frase o una idea y casi siempre retarda la cadencia, encontramos aquí en forma de *stretto* en que se traslapan las diferentes voces que han ido apareciendo: el tema (agua) el contratema (forma que pone en pie a la substancia) y el complemento del tema que es el hombre. La impresión de extensión la da la repetición tres veces de la ubicación "en donde".<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Recurso característico de la codetta (el *obstinato*); un ejemplo característico de este recurso es Beethoven.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

## v.II.32-47

En otro fragmento cromático se combinan las voces del contratema y un "complemento 2. del contratema" que es el tiempo (en el sentido de que restringe la libertad y es motivo de la muerte, que con rigor detiene, marca cada minuto). Tiene gran relación con el vaso, pues también restringe, limita y da forma a ese transcurrir ilimitado, eterno), pero por ello también es creadora de la edad, de la maduración y de la muerte.

## v.II.48-50

Se elabora la idea de la relación vaso-tiempo y reaparece por un momento el argumento o tema principal: el agua.

## v.II.51-61

Se conjugan armónicamente las dos voces complementarias del contratema (tiempo+Dios⇒Tiempo de Dios). Entra la voz libre del lenguaje y dentro de éste aparece el hombre en forma de 1ª persona plural:"siempre nuestras" y "nuestras propias frases despobladas" (nosotros, los hombres = complemento del tema).

## MSF Y LA FUGA/ ESTRUCTURA

### v.II.62-66

Extensión en la que la voz principal del contratema es acompañada en forma armónica por el 2<sup>o</sup> complemento del contratema (tiempo) y por el complemento del tema (el hombre nuevamente en 1<sup>a</sup> persona del plural): "tiempo que nos iza" y "nos pone su máscara (...) que no difiere un rasgo de nosotros".

### v.II.67

Empieza el desarrollo que consta de cuatro secciones y es el que crea, desarrolla y trabaja algunos de los temas que se tratan con más amplitud en la contrafuga, como los sentidos, el lenguaje, el diablo (infierno) y la creación del sueño (en la contrafuga = descreación). En este desarrollo, como en una fuga musical, se reelaboran los elementos que ofrece la exposición, pero enriquecidos y modificados, creando un sistema más complejo y elaborado de conexiones y significados que en la exposición, pero obviamente con elementos rastreables en la misma exposición.

El desarrollo comienza con los versos "Pero en las zonas ínfimas del ojo(...)/no ocurre nada", los cuales se repiten en forma casi idéntica (contrapunto imitativo), al inicio del poema tres, de suerte que no corta abruptamente el tema, sino a propósito de éste, se amplía el significado y el campo armónico (campo semántico) de la fuga.

### v.II.67-80

En esta primera sección del desarrollo se retoma el complemento 1. del contratema (implícito está el hombre: nos), es decir, la idea de Dios, acompañada del 1<sup>er</sup> contratema en la manifestación de la 'forma' que moldea a la substancia. Con una cadencia termina el poema, aunque no termina por ello esta sección del desarrollo (estosucede también en otras secciones de MSF).

### v.III.1-20

Con la repetición de los versos "Pero en las zonas ínfimas del ojo/ no ocurre nada(...)" se inicia la primera parte del poema tres, para concluir la idea que se había iniciado en el poema anterior. Luego, en la voz más fuerte, que es la

continuación del contratema, se regresa sobre los objetos con forma. A este propósito se vuelve nuevamente a la idea del agua dentro del vaso y se introduce un elemento nuevo que es la relación "yo-Él-nosotros tres".

En el segundo pentagrama aparece la voz de la Respuesta: el sueño como ilusión y como un estado egoísta del alma.

v.III.21-45

Un efecto de crescendo se da por la acumulación de imágenes en la voz del contratema (equivalente a la gradación como progresión ascendente de ideas): la creación de Dios, es decir, el mundo y la materia que va tomando forma al "impulso didáctico del índice". El mismo poeta hace referencia a este "crescendo insostenible" de este "juego sinfónico" (aquí sinfónico entendido como lo que conjuga, no tanto referido a la forma musical 'sinfonía'). Con la palabra "mirad" hace testigo al lector, al hombre de la creación.

v.III.46

La segunda sección del desarrollo coincide con la segunda parte del tercer poema. Se regresa a un mezzoforte que empieza con los versos "mas (...)/no ocurre nada, no" que serán imitados en el verso 84 que inicia la tercera sección del desarrollo. 'No ocurre nada' como contraparte de *todo* lo que ocurre durante la creación. (Esto prepara lo que después será el contrapunto en imitación retrógrada de la contrafuga).

Aunque 'nada ocurre', el sueño reúne y prepara muchos tópicos interesantes que se reelaboran más adelante en el poema. El sueño tiene gran relación temática con el agua, sobre todo en lo que se refiere a la libertad, por lo que se considera como Respuesta al tema. El sueño, por otra parte, es el que transita y hace suyas muchas ideas (se traslapan en un *stretto*); hace pensar que son reales, pero en realidad no son más que una ilusión, al igual que la creación, el Dios y las estrellas que seguimos viendo, pero que pueden estar muertas ya.

## v.III.74-85

El sueño (la respuesta), que va acompañado simbólicamente por un silencio del contratema. Aquí también la voz está en crescendo (gradación) y culmina con la relación 'yo-Él-nosotros tres', (como en la primera ocasión en la que apareció la respuesta, pero entonces esta idea era del contratema).

En verso 80 es evidente el contrapunto imitativo (metáfora cruzada): la respuesta toma características del contratema (forma) en tanto que "toma (...) a la criatura" y la estrecha con "manos glaciales", como el vaso al agua. Se trata de un cruce de ideas.

## v.III.86

Retoma la idea anterior en contrapunto con los versos "Mas nada ocurre (...)" con la construcción de la frase un poco cambiada para reanudar y completar una idea que había ya iniciado antes. Sigue en la voz principal el sueño, pero relacionado con el complemento 1. del contratema: Dios. Es un sueño que está cansado ya de la creación. Remite a la creación juguetona de Dios, pues este pasaje tiene una estructura similar y usa en parte las mismas expresiones como "cintas de sorpresas" y la interjección "¡Hop!". La voz del sueño aparece en stretto con la voz libre de la muerte.

## v.III.108-116

Fragmento cumbre de la sección y quizá el más importante de toda la fuga, en el cual lo que iba hacia la vida, Gorostiza lo invierte en dirección a la muerte. Presenta una repetición rítmica de muertes y habla por vez primera de lo que da el título a esta obra: la "muerte sin fin de una obstinada muerte". Las dos voces principales (sueño y Dios) desembocan en un fragmento armónico en imitación por aumentación en la voz libre que es la muerte. La aumentación se marca por sensación de largueza y las constantes repeticiones de las mismas raíces de palabras.

v.117-125

Continúa la voz de la respuesta (sueño), pero introduce ahora el elemento de la inteligencia, todavía como parte de la respuesta.

v.IV.1.-10

Inicia la cuarta sección del desarrollo que rompe en contrapunto invertible, con la secuencia de ideas anterior para cambiar de tono y de dirección, retomando sólo la idea de la inteligencia ("inteligencia, soledad en llamas"), pero dándole la voz independiente de segundo contratema.<sup>6</sup>

v.IV.11-15

Aparece, acompañando a la inteligencia, el complemento 1. del contratema: Dios (la inteligencia en Dios), ese Dios que se recrea y se mira a sí mismo; habla de Él, de lo 'único' y retoma el egoísmo que había aparecido ya en relación con el sueño en la primera sección del desarrollo.

v.16-40

Es un fragmento episódico en contrapunto de imitación periódica, es decir, que omite ciertas partes del antecedente (la inteligencia como parte del sueño). Ya no es la inteligencia "soledad en llamas" sino que se repite como "páramo de espejos". Este fragmento conjuga elementos de distintas voces y temas (como el lenguaje, el dios estéril, el tiempo) para modular y acercar suavemente al pasaje siguiente. La inteligencia continúa en la voz primera, mientras una voz libre habla de la dualidad (entre la unidad de "ambos", en el v.32).

v.IV.41-47

Es una extensión que presenta un stretto de voces (agua, vaso, dios, hombre, inteligencia, dualidad, unidad) y prepara la reexposición. La voz de la inteligencia pasa a un segundo plano (cambia de pentagrama) para que la ahora voz dominante

---

<sup>6</sup> Se invierten las funciones. Sucede aquí lo mismo que lo que se presentó en la exposición de la fuga con el vaso que formaba en un principio parte de la voz del agua y después se independizó.

reciba toda la atención y exponga los temas agua, vaso, Dios, hombre<sup>7</sup>. Una cadencia con la exclamación "¡Aleluya, Aleluya!" se repetirá al final del poema IX que es la última parte del desarrollo de la contrafuga.

#### Poema V

Comienza la reexposición que, a su vez, trabaja algunos elementos que después se verán en la contrafuga, como son los que forman parte de la naturaleza (flor, noche, árbol, tierra, pájaros, manzana, frutas). El contratema 1. (Forma=Naturaleza), manifiesto aquí en el jardín, la flor, el prado, el heliotropo y el jazmín, va acompañada de un complemento de la respuesta: los sentidos (olor, vista, oído). En contraposición a este 'antecedente', aparece (en imitación por oposición) como 'consecuente' el tema<sup>8</sup>, acompañado también del complemento de la respuesta: el agua que escapa a los sentidos; primero al sentido del olfato, y después, en un eco modificado, como estribillo mutado (imitación periódica) cada vez que vuelve a aparecer, al sentido de la vista y finalmente al sentido del gusto. Por la estructura parece ser el mismo verso y por eso desconcierta. Pero al mismo tiempo enfatiza el cambio de una palabra, un atributo, con lo cual cambia el sentido de la frase.<sup>9</sup>

#### v.V.37-40

Aparece como parte del contratema y del complemento a la respuesta, la muerte.

#### v.V.43-46

Se cierra esta fuga con una coda (que equivale al baile) en la que se expone parte del tema: el agua que no tiene nada a manera de juego. Es importante señalar que el agua se ahoga en un vaso de agua. Y lo es para entender la muerte del agua y la

7 Sucesión temática horizontal, que en general es lineal. También este juego lineal y horizontal es característico del contrapunto.

8 Garza Cuarón explica la idea de antecedente y consecuente como: "el desarrollo del concepto principal y el esbozo de otro que se convierte en principal en la siguiente sección". (*Revista Iberoamericana*).

9 Lo mismo sucede con la fuga. A veces parece que se trata de repeticiones idénticas cuando el compositor ha introducido cambios muy ligeros, pero muy decisivos. Bach padeció por ello en carne propia una grave errata del impresor de sus fugas, pues creyendo éste que se repetía en una ocasión el mismo fragmento, lo volvió a imprimir como el anterior, sin notar los cambios entre una parte y otra.

metamorfosis que sufre para adquirir forma, para hacerse ella misma forma. Muestra cómo el agua muere en su independencia para fundirse en el conjunto 'vaso de agua'. Esa idea se aborda y explota aún más en la contrafuga.

Las palabras "que no tiene nada" se retoman, aunque un poco modificada la construcción del primer poema (v.I.13: "que nada tiene").

El "vaso de agua" del último verso del poema V, con el que de hecho termina la fuga, es la idea primaria, original, de la que parte de esta primera fuga. Aquí se unen por un instante tema y contratema en forma armónica. Vemos, pues, que esta coda retoma de manera muy comprimida la trama principal de la fuga y la resume. Aquí termina la fuga.

#### Poema VI

Inmediatamente le sigue la "contrafuga" que muestra que el tema del agua y su respectivo contratema, el vaso, no se han agotado. Aquí llegan a presentarse en otro matiz, a mostrar otro color de sus caras, otras características, otros adjetivos. Ahora empiezan verdaderamente las confusiones por el entrelazarse constante de las voces: lo que antes parecía tan claro, lo que antes calificaba al agua, ahora califica al vaso y viceversa; las voces se mezclan y cambian, lo cual complica ahora más que antes la comprensión del significado. Retoma el tema de la fuga anterior, reproduciendo aparentemente en forma idéntica ciertas frases y ciertos elementos de la fuga que le precedió; en su construcción parece ser simple, pero es la que más entrecruzamientos presenta<sup>10</sup>. Goza también de más libertad en su desarrollo que la fuga que le precedió.

#### v.VI.1-10

Comienza la exposición con la frase "En el rigor del vaso que la aclara, el agua toma forma", el cual se repetirá en el final de la primera sección en el desarrollo. Esta exposición comienza casi igual que la de la fuga. Tema y contratema siguen siendo

<sup>10</sup> A esos cruzamientos Gorostiza los llama "metáforas cruzadas".

los mismos (tema: agua y la forma, como al inicio de la fuga, sólo en función del agua: que trae sed por la forma). Se trata de la misma relación, que Gorostiza ve como paradoja, entre el vaso y el agua. Es el mismo "rigor" del vaso que aparece en el primer poema: "el rigor del vaso que la aclara" (v.I.21-22). Pero va acompañada de la respuesta: el sueño (de sangre, de úlcera y de insomnio).<sup>11</sup>

v.VI.11-16 y 17-25

Fragmento episódico que presenta una voz libre: la idolatría, que deriva de ese deseo, esa "sed" del agua por adquirir una forma. Modula hacia el siguiente compás en el que el agua quiere tener sentidos para verse (compl. de respuesta).

v.VI.19

La construcción de "quiere, además" aparece en imitación fragmentaria (en el sentido de que se imita un fragmento) unos versos más abajo (v.23) donde, después de una cadencia, se habla del agua ya en concreto.<sup>12</sup>

Aquí el agua "quiere, además" un ojo "para mirar el ojo que la mira".

v.VI.26-30

El agua en estrecha relación con la forma, es decir, el agua manifiesta en diversas formas: el lago, el charco, el estanque, la cuenca 'entumida' de la mano, que prepara el ambiente para ese 'enlace' esa fusión entre ambos. Este amor, esta idolatría ya antes mencionada que el agua tiene por la forma y por la que muere, hace que renuncie a su libertad; es un "rito de eslabones" un "enlace diabólico" que relaciona el "amor a su pecado". Importante es el elemento 'diabólico', así como lo será en v.49 el "infierno alucinante" para entender la función del diablo al final del poema MSF.

<sup>11</sup> Esto último parece ser una paradoja: sueño-insomnio; una de tantas paradojas. Acerca de las paradojas véase el estudio de Elsa Dehanin que está muy completo al respecto.

<sup>12</sup> Se habla de *espuma* "briznas de espuma para luz", como después se hará en poema VII, (v.7-14), en relación con el vaso que es un "epigrama de espuma". Aquí ya se ve el cruce de metáforas aplicadas a dos elementos distintos que en el poema incluso son opuestos. Equivale a la imitación invertida en el contrapunto.

## v.VI.35-41

Por medio de metáforas cruzadas -lo cual permite el inicio de esta metamorfosis en la que el agua se hace vaso y el vaso, agua-, el agua con forma se convierte ahora sí en una sola voz armónica (en la que se encuentran tema y contratema por primera vez en ese "encendido vaso de figuras"). Empieza como interpolación y se funde como una sola voz desembocando en un stretto, en el que tema y contratema se encuentran armónicamente.<sup>13</sup>

## v.VI.42-49

Le sigue una extensión, que retarda la cadencia para que termine la exposición. Aquí la 1ª voz habla del vaso, que es el reflejo de las formas y el "tiempo de una muerte" (elemento de la voz libre que es la muerte), y una voz libre introduce un elemento nuevo que es "la descarnada lección de poesía" y el "infierno alucinante"<sup>14</sup> en una voz libre.

## v.VII.1-6

Inicia la primera sección del desarrollo con la voz del contratema 1. El verso "Mas el vaso en sí mismo no se cumple", se repetirá al inicio del poema VIII con la variante vaso-forma (imitación que es en definitiva imitación canónica).

## v.VII.15-25

Principia la metamorfosis vaso-agua. Introduce el concepto "No obstante" -que se repite en v. 40 del poema VIII-. Tenemos por una parte el alma (el agua), el líquido que aspira a ser colmado, y por la otra el vaso. Empieza una interpolación que cambia las voces de pentagrama.

13 Se ha visto en uno de los capítulos anteriores que en la fuga es válido que la voz del tema y la del contratema se encuentren de vez en cuando; esto crea momentos de gran color y luz en la fuga, y aquí, como podemos ver, también.

14 En cierta medida es la contraparte del lenguaje, pues, aunque deriva de éste, la poesía tiene la libertad de crear (con metáforas cruzadas), como el sueño, mientras que el lenguaje es estéril, como la inteligencia.

El vaso se ablanda y pierde su naturaleza dura, firme, haciéndose 'líquida' (este es un juego de palabras que se puede entender de dos formas: como que el vaso se mata y que se hace líquido, esto último en realidad un atributo del agua: metáfora cruzada = el vaso se vuelve agua). Aquí ya hay una metamorfosis notable en la que por un momento las dos voces del tema y del contratema armonizan, pero rápidamente se vuelven a separar.

#### Poema VIII

Aquí empieza la segunda sección del desarrollo. Nuevamente el contratema 1. (forma) solo.

#### v.VIII.8-10

La voz del contratema 1. cambia de pentagrama, dejando así entrar la voz libre de la poesía: el *encendido* aroma que juega.<sup>15</sup>

#### v.VIII.11-21

En forma de fragmento episódico se plantea una estrecha relación entre el complemento de la respuesta (la ilusión de los sentidos y que los "puebla de fantasmas") y el contratema 1. (la forma).

#### v.30-39

Está la voz libre (muerte) y el complemento 2. del contratema (tiempo). Este fragmento prepara otra metamorfosis. Gorostiza apela al lector, al hombre a que lo vea "mirarlo".

#### v.VIII.40-45

Empieza otra metamorfosis (que inicia nuevamente con las palabras "no obstante") entre el contratema 1. (forma) y la respuesta (sueño). El sueño es como árido paraíso sin manzana, lo que integra una cadencia.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Encendido era antes el vaso de figuras, el agua, el creador.

<sup>16</sup> La manzana también aparece en el poema X, pero en otro contexto que después veremos).

## v.VIII.46-49

Nuevamente tenemos en las dos voces los dos elementos agua-vaso (tema-contratema) que en "el momento justo tuerce el destino hacia lo informe".<sup>17</sup>

Aquí hay otra fusión entre ambos (en un acorde armónico), la que representa la trama original de esta contrafuga. La palabra "informe" anticipa la descreación. Se trata aquí de una interpolación.

## v.VIII.61-70

Aparece la materia, la forma como parte de la respuesta (sueño) y en una voz libre la muerte en forma de "temprana madre de una muerte niña" que se mantiene, anuque con un silencio, en forma de pedal en el compás que le sucede (v.71-74), mientras el sueño "cruza la teoría de una nube".

## v.IX.1-7

Principia la tercera sección del desarrollo el poema IX.1. con el verso "En la red de cristal que la estrangula, el agua toma forma", como lo había hecho casi al inicio de la fuga. Están la voz del agua y la del vaso por separado, pero gracias a una interpolación se empiezan a transfigurar. Éste se reconoce, pues al principio domina el agua en su voz, es el sustantivo de la oración, mientras el vaso es el circunstancial de lugar (la red de cristal). Después, del verso 8 al 20 el vaso es el sustantivo y el agua, objeto. Es éste el "instante del quebranto", verso que se repetirá en el verso 30.

## v.IX.21-29 y 30-61

La forma regresa a sus orígenes, a una especie de muerte, de descreación. La idea de descreación se mantendrá a lo largo de varios compases y no es otra cosa que la imitación retrógrada de la respuesta, es decir de ese sueño creador de un mundo ilusorio. Así, la forma que se había creado en la fuga, regresa a sus orígenes. Se consume el cuerpo, el sonido, el color, la naturaleza. También el hombre, como

<sup>17</sup> El "momento justo" era unos versos atrás el de la unión de vaso y agua.

forma, como creación, aparece como parte de la voz del contratema. La acumulación de elementos que se desintegran (o reintegran a la nada) crea un efecto de crescendo en la voz de la descreación.

v.IX.62-91

El complemento del tema (hombre) aparece acompañado de una voz libre (el lenguaje), que a su vez es víctima de la "descreación". Se puede ver una repetición de la fórmula "él, que (...)" (imitación periódica). Hay una imitación casi idéntica de los versos "cuando el hombre descubre en sus silencios/ que su hermoso lenguaje se le agosta" (v.66-67) en versos 92-93; la diferencia es que la segunda repetición ya no es una oración temporal, sino causal con la conjunción "porque". En la música esto se podría comparar con lo que es la nota de adorno en el antecedente que se convierte en real en el consecuente.

v.IX.92-94

Hay un stretto entre el complemento del tema (hombre) y la voz libre (lenguaje), que al mismo tiempo introduce el complemento 2. de contratema (tiempo: "minuto mismo").

v.95-127

Descreación del mundo animal que regresa al primer silencio, esto es, la imitación retrógrada de la respuesta que influye sobre el contratema 1. Nuevamente la acumulación de ideas crea una especie de crescendo (gradación, aunque en forma descendente).

v.IX.128-162

Antes de entrar a la descreación del mundo vegetal, vuelve a retomar una parte de la descreación del mundo animal. Esta estructura se repetirá en el siguiente fragmento, pero será el mundo vegetal el que introduzca la descreación del mundo mineral, y este último introducirá una frase después en la descreación del todo, del

fuego. En todas estas partes se trata de una imitación periódica (retoma como primer elemento el último anterior). En el verso 167 se puede apreciar muy bien el paso de una idea a otra: la repetición de la idea de los "jardines de la piedra", que fue tomada del fragmento precedente, permite una modulación hacia la piedra misma, es decir, el mundo mineral.

v.IX.196-219

La imitación retrógrada llega a su fin, es decir, a su principio: a la nada y al primer silencio del cual surgió el mundo. Tanto respuesta como contratema 1. se reúnen en este punto.

v.210-230

En una extensión que presenta un stretto se conjugan diferentes voces al mismo tiempo: sueño, nada, Dios, palabra para dar la impresión de cerrar la parte del desarrollo y preparar una cadencia igual a la del final del desarrollo de la fuga: la exclamación "¡Aleluya, Aleluya!".

Toda esta sección está escrita en contrapunto por imitación retrógrada, principalmente, pero también contiene otras imitaciones contrapuntísticas como la aumentada (de una voz en IX., la periódica, la interrumpida y la fragmentaria. El desarrollo de la contrafuga es el que más juegos contrapuntísticos usa. Cuando la descreación llega a la nada es cuando Dios muere.

Poema X

Comienza la reexposición, que ya por su estructura es distinto, más rítmico, con estribillo de "¡Tan-Tan! ¿Quién es?" que le da unidad a estas tres estrofas de las que consta este poema. Al final otro baile como *coda*, aunque toda la reexposición funciona como la preparación para la coda. Aquí la voz libre de la muerte se mantiene a lo largo del poema. También la idea del Diablo, mientras en las diferentes estrofas van apareciendo compl. 1. del contratema y contratema (acompañados de la respuesta, el complemento de la respuesta o el complemento del tema).

Esta reexposición cambia de ritmo en relación con los demás poema, pero no hay cambio completo de temas. Recoge en unas pocas palabras diversos fragmentos que se estuvieron tratando a lo largo de la contrafuga. Plantea por un lado el problema de la muerte, que es el morir en una voz que se sostiene (como una redonda de cuatro tiempos) y otra voz que es la que habla de Dios que muere por el canto, por el sueño, por el color de la vista.

Después viene la muerte que se refiere a los sentidos del tacto, y la tercera es la muerte de Dios, que quizá ya está muerto, pero que sigue siendo una ilusión para nosotros como lo es la vida de las estrellas (como se vio en el Preludio al principio de la obra).

v.X.40-45

Coda en forma de baile que retoma el "yo" del preludio y sigue la otra voz de la muerte hasta que termina con un acorde armónico con el verso "vámonos al diablo". Esto marca el fin de MSF.

Esta misma estructura se trasladó al plano musical, es decir, a una hoja pautada en forma de partitura. Para lograr esto, no se transcribió el poema en su totalidad, sino que se consideraron como 'voces' musicales los temas (isotopías) más importantes que iban apareciendo a lo largo de la obra; estas voces son precisamente las que se incluyeron en la partitura. De esta manera resulta más fácil entender cómo funciona cada una de las ideas y cómo se relacionan unas con otras. Cabe aclarar que los colores usados en este análisis sirven para identificar el trayecto de cada una de las voces.

Este análisis simula lo que sería un verdadero análisis musical de una fuga. Los colores más usados, como se verá, son el rojo (para el tema, sus respuestas y equivalentes) y el azul (para los contratemas y complementos). Además se usaron los siguientes colores:

-rosa: para las voces libres

-verde claro: para indicar los strettos

-verde oscuro: para marcar las extensiones

-anaranjado: para marcar los fragmentos episódicos

-amarillo: para indicar la aparición de las ideas relacionadas con el diablo y el infierno, que es con lo que culmina la obra.

2 voces (+ voces libres)  
variable (marca ritmo de las ideas)

MSF Y LA FUGA/ ESTRUCTURA

**Primer Tema**

**Primer Tema** (Pausado)

**FUGA** Expositiva

1-8 9-19 20-23 23-31

AGUA (con un motivo)  
AGUA  
AGUA  
AGUA

3<sup>ra</sup> vez de la fuga  
2<sup>da</sup> vez de la fuga  
1<sup>ra</sup> vez de la fuga  
con forma musical característica

Tema

**Primer Tema**

23-31 32-35 35-41 41-49

AGUA AGUA VASO VASO

con temas de fuga  
1<sup>ra</sup> Contratema

**Primer Tema**

1-9 10-19 19-23 23-31

VASO VASO DIOS DIOS

- fragmento condicional  
1<sup>ra</sup> Contratema + 1<sup>ra</sup> Complemento del Contratema

**Primer Tema**

32-41 41-50 50-54 54-62 62-70

VASO + TIEMPO VASO + TIEMPO TIEMPO DE DIOS VASO + TIEMPO DIOS

- fragmento condicional  
1<sup>ra</sup> Contratema + 2<sup>da</sup> Comp. del Contratema  
Tema  
1<sup>ra</sup> Contratema + 1<sup>ra</sup> Comp. del Contratema  
1<sup>ra</sup> Contratema + 1<sup>ra</sup> Comp. del Contratema  
1<sup>ra</sup> Contratema + 1<sup>ra</sup> Comp. del Contratema

**Primer Tema**

1-18 18-23 23-29 29-35 35-41

DIOS FORMA DIOS SUEÑO SUEÑO SUEÑO

1<sup>ra</sup> Contratema + 1<sup>ra</sup> Comp. del Contratema  
1<sup>ra</sup> Contratema + 1<sup>ra</sup> Comp. del Contratema  
1<sup>ra</sup> Contratema + 1<sup>ra</sup> Comp. del Contratema  
1<sup>ra</sup> Contratema + 1<sup>ra</sup> Comp. del Contratema

**Primer Tema**

117-120 120-125 125-131

SUEÑO SUEÑO INTELIGENCIA INTELIGENCIA

1<sup>ra</sup> Contratema + 1<sup>ra</sup> Comp. del Contratema  
1<sup>ra</sup> Contratema + 1<sup>ra</sup> Comp. del Contratema  
1<sup>ra</sup> Contratema + 1<sup>ra</sup> Comp. del Contratema

2<sup>da</sup> vez de la fuga  
3<sup>ra</sup> vez de la fuga  
4<sup>ta</sup> vez de la fuga  
5<sup>a</sup> vez de la fuga  
6<sup>a</sup> vez de la fuga  
7<sup>a</sup> vez de la fuga  
8<sup>a</sup> vez de la fuga  
9<sup>a</sup> vez de la fuga  
10<sup>a</sup> vez de la fuga  
11<sup>a</sup> vez de la fuga  
12<sup>a</sup> vez de la fuga  
13<sup>a</sup> vez de la fuga  
14<sup>a</sup> vez de la fuga  
15<sup>a</sup> vez de la fuga  
16<sup>a</sup> vez de la fuga  
17<sup>a</sup> vez de la fuga  
18<sup>a</sup> vez de la fuga  
19<sup>a</sup> vez de la fuga  
20<sup>a</sup> vez de la fuga  
21<sup>a</sup> vez de la fuga  
22<sup>a</sup> vez de la fuga  
23<sup>a</sup> vez de la fuga  
24<sup>a</sup> vez de la fuga  
25<sup>a</sup> vez de la fuga  
26<sup>a</sup> vez de la fuga  
27<sup>a</sup> vez de la fuga  
28<sup>a</sup> vez de la fuga  
29<sup>a</sup> vez de la fuga  
30<sup>a</sup> vez de la fuga  
31<sup>a</sup> vez de la fuga  
32<sup>a</sup> vez de la fuga  
33<sup>a</sup> vez de la fuga  
34<sup>a</sup> vez de la fuga  
35<sup>a</sup> vez de la fuga  
36<sup>a</sup> vez de la fuga  
37<sup>a</sup> vez de la fuga  
38<sup>a</sup> vez de la fuga  
39<sup>a</sup> vez de la fuga  
40<sup>a</sup> vez de la fuga  
41<sup>a</sup> vez de la fuga  
42<sup>a</sup> vez de la fuga  
43<sup>a</sup> vez de la fuga  
44<sup>a</sup> vez de la fuga  
45<sup>a</sup> vez de la fuga  
46<sup>a</sup> vez de la fuga  
47<sup>a</sup> vez de la fuga  
48<sup>a</sup> vez de la fuga  
49<sup>a</sup> vez de la fuga  
50<sup>a</sup> vez de la fuga  
51<sup>a</sup> vez de la fuga  
52<sup>a</sup> vez de la fuga  
53<sup>a</sup> vez de la fuga  
54<sup>a</sup> vez de la fuga  
55<sup>a</sup> vez de la fuga  
56<sup>a</sup> vez de la fuga  
57<sup>a</sup> vez de la fuga  
58<sup>a</sup> vez de la fuga  
59<sup>a</sup> vez de la fuga  
60<sup>a</sup> vez de la fuga  
61<sup>a</sup> vez de la fuga  
62<sup>a</sup> vez de la fuga  
63<sup>a</sup> vez de la fuga  
64<sup>a</sup> vez de la fuga  
65<sup>a</sup> vez de la fuga  
66<sup>a</sup> vez de la fuga  
67<sup>a</sup> vez de la fuga  
68<sup>a</sup> vez de la fuga  
69<sup>a</sup> vez de la fuga  
70<sup>a</sup> vez de la fuga  
71<sup>a</sup> vez de la fuga  
72<sup>a</sup> vez de la fuga  
73<sup>a</sup> vez de la fuga  
74<sup>a</sup> vez de la fuga  
75<sup>a</sup> vez de la fuga  
76<sup>a</sup> vez de la fuga  
77<sup>a</sup> vez de la fuga  
78<sup>a</sup> vez de la fuga  
79<sup>a</sup> vez de la fuga  
80<sup>a</sup> vez de la fuga  
81<sup>a</sup> vez de la fuga  
82<sup>a</sup> vez de la fuga  
83<sup>a</sup> vez de la fuga  
84<sup>a</sup> vez de la fuga  
85<sup>a</sup> vez de la fuga  
86<sup>a</sup> vez de la fuga  
87<sup>a</sup> vez de la fuga  
88<sup>a</sup> vez de la fuga  
89<sup>a</sup> vez de la fuga  
90<sup>a</sup> vez de la fuga  
91<sup>a</sup> vez de la fuga  
92<sup>a</sup> vez de la fuga  
93<sup>a</sup> vez de la fuga  
94<sup>a</sup> vez de la fuga  
95<sup>a</sup> vez de la fuga  
96<sup>a</sup> vez de la fuga  
97<sup>a</sup> vez de la fuga  
98<sup>a</sup> vez de la fuga  
99<sup>a</sup> vez de la fuga  
100<sup>a</sup> vez de la fuga

# MSF Y LA FUGA/ ESTRUCTURA

pluma para  
escribiendo...

REPOSICIÓN

<p>1ª Contraba</p> <p><b>INTERFERENCIA</b></p> <p>8-10</p>	<p>CA</p> <p><b>AGUA/VASO/ALICATA</b></p> <p>STRETO</p> <p>11-17</p>	<p>CA Parte I</p> <p><b>FORMA/MUNDO</b></p> <p>1ª, 2ª, 3ª, 4ª</p> <p>11ª Contraba</p> <p>1-12</p>	<p>13-14</p>
<p><b>ORACION</b></p> <p>100 clavijas + cambio a 30</p> <p>Voz libre</p> <p>Fragmento canónico</p>	<p><b>INTERFERENCIA</b></p> <p>CLAUDOS</p> <p>Exposición</p>	<p><b>SECCIONES</b></p> <p>(1000 Voz, 2000)</p> <p>Compl. de Respuesta</p>	<p><b>AGUA no dulce</b></p> <p>tema y Compl. de Respuesta</p>

<p><b>FORMA/MUNDO</b></p> <p>1000, 2000, 3000, 4000, 5000</p> <p>STRETO</p> <p>15-25</p>	<p>27-28</p>	<p><b>FORMA/MUNDO</b></p> <p>2000, 3000, 4000, 5000</p> <p>29-30</p>	<p>31-32</p>
<p><b>SECCIONES</b></p> <p>de 10000 clavijas</p> <p>Compl. de Respuesta</p>	<p><b>AGUA no dulce</b></p> <p>tema y Compl. de Respuesta</p>	<p><b>SECCIONES</b></p> <p>de 2000 (2000)</p> <p>Compl. de Respuesta</p>	<p><b>AGUA no dulce</b></p> <p>tema y Compl. de Respuesta</p>

<p>CA</p> <p><b>AGUA no dulce</b></p> <p>tema</p> <p>41-46</p>	<p>CA</p> <p><b>AGUA no dulce</b></p> <p>STRETO</p> <p>tema</p> <p>1-18</p>	<p>CA</p> <p><b>AGUA no dulce</b></p> <p>Voz libre</p> <p>11-16</p>	<p><b>AGUA</b></p> <p>tema</p> <p>17-25</p>
<p>Compl. de Respuesta</p>	<p>Compl. de Respuesta</p>	<p>Fragmento específico</p>	<p>Compl. de Respuesta</p>

<p><b>AGUA</b></p> <p>tema</p> <p>28-30</p>	<p><b>AGUA</b></p> <p>tema</p> <p>31-34</p>	<p><b>AGUA no dulce</b></p> <p>tema</p> <p>35-41</p>	<p><b>AGUA</b></p> <p>tema</p> <p>42-44</p>
<p>Fragmento específico</p>	<p>Fragmento específico</p>	<p>Fragmento específico</p>	<p>Fragmento específico</p>

<p><b>VASO</b></p> <p>tema</p> <p>1-4</p>	<p><b>VASO</b></p> <p>tema</p> <p>7-9</p>	<p><b>VASO</b></p> <p>tema</p> <p>15-20</p>	<p><b>AGUA</b></p> <p>tema</p> <p>21-25</p>
<p>Fragmento específico</p>	<p>Fragmento específico</p>	<p>Fragmento específico</p>	<p>Fragmento específico</p>

<p><b>FORMAS</b></p> <p>tema</p> <p>1-2</p>	<p><b>FORMAS</b></p> <p>tema</p> <p>8-10</p>	<p><b>SECCIONES / CLAUDOS</b></p> <p>tema</p> <p>11-21</p>	<p><b>FORMAS</b></p> <p>tema</p> <p>22-24</p>
<p>Fragmento específico</p>	<p>Fragmento específico</p>	<p>Fragmento específico</p>	<p>Fragmento específico</p>



## MELODIA EN MSF

Como una cuestión metodológica, antes de estudiar la melodía en MSF, es importante definir este concepto. Melodía (del griego  $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$  = música y  $\psi\acute{\alpha}\lambda\eta$  = canto), en el sentido de su significado más amplio, es un término que se usa en el terreno de la música para referirse a una sucesión de notas relacionadas entre sí y organizadas por el ritmo. La melodía es, pues, un periodo musical en el que se desarrolla una idea simple o compuesta.

Con un criterio sintáctico y semántico principalmente, prestando atención a los recursos retóricos más utilizados (la repetición de vocablos o versos, las simetrías, la aliteración, la paronomasia, la antítesis, el oxímoron y los juegos de palabras), se puede definir la melodía de MSF como una 'trama' basada en las 'notas', es decir, el conjunto de palabras que crean una imagen y un sentido determinados. La melodía aquí está principalmente relacionada con los significados y con los 'motivos' o temas más importantes que la obra plantea y desarrolla a lo largo de sus diez poemas.<sup>1</sup>

En el capítulo anterior se analizó la estructura general de MSF. Ahora pueden reconocerse, quizá con mayor facilidad, las diferentes melodías que la obra propone; asimismo se puede estudiar cómo es el flujo de imágenes y la relación que tienen unas con otras. Las ideas no aparecen aisladas, sino que invaden en ocasiones el campo de significado de las otras, enriqueciéndolas y a un tiempo enriqueciéndose a sí mismas, creando melodías que recorren toda la obra. El motivo musical se produce principalmente por la constante relación establecida entre dos ideas opuestas que, no obstante su oposición, dependen recíprocamente una de la otra.

---

<sup>1</sup> La obra está dividida en dos partes casi iguales en extensión. En cada una de ellas, los primeros cuatro poemas o cantos se parecen en su forma de expresión, mientras que el quinto que se diferencia en prosodia y tono de los otros.

El argumento melódico que resulta más evidente y fácil de reconocer en MSF es la contraposición constante entre forma y substancia o, visto metafóricamente en el poema, entre vaso y agua.

Partiendo de ahí, está, por el lado de la forma, Dios -aunque no se hace referencia en el poema a un solo Dios, sino que está también el dios con minúscula<sup>2</sup>- y por el lado de la substancia, del agua, está el hombre (el alma y el pez).<sup>3</sup>

Gorostiza intenta explicar esa relación contradictoria entre la forma y la substancia. La forma parece capaz de otorgar vida, tiempo y espacio a la substancia al encerrarla entre sus paredes. Así, esta última, aunque desposeída de su 'libertad', puede erguirse y reconocerse por vez primera; sin embargo, es la forma la que la hace sucumbir y caer presa de la muerte. También la forma muere como consecuencia de la fusión entre ambas; por otra parte, ésta no es más que una ilusión, un sueño estéril que se muere de la cola.<sup>4,5</sup>

2 Este último es, según Sergio Fernández, "el nuestro, el que nuestros sentidos y nuestra inteligencia y nuestra fe y nuestros sueños ven o palpan. Es este dios el que se debate a brazo partido con el mal, fuerza que intenta, naturalmente, aniquilarnos. El otro Dios (así, con mayúscula) es algo o alguien, una presencia ausente de la que nada, absolutamente nada sabemos." (*Homenajes*, p.179).

3 Mónica Mansour aclara que "el hombre se describe con tres características: una 'conciencia derramada' (nuevamente metáfora de líquido, cf.11.24-26), 'alas rotas en esquivarlas de aire' (Ángeles, aves y vuelo, desintegración, destrucción de libertad) y el 'torpe andar a tientas por el lodo' (alude a la ceguera, la oscuridad y la tierra -con agua- en oposición al aire y la altura del cielo; luego será el 'brusco andar de la criatura 11.27) (...) El yo, el hombre (el Narciso), peribce al mundo y a sí mismo con sus sentidos que sólo producen ilusiones, como todos los reflejos, todos los espejos." (*José Gorostiza. Poesía y poética*, p.239).

4 Esta relación de vaso-agua y lo que de ella deriva, se presenta como una paradoja ("oh paradoja -constreñida/ por el rigor del vaso que la aclara/ el agua toma forma") y se explica a lo largo de la obra por medio de una constante contraposición, una constante antítesis entre vida- muerte, ilusión- realidad, movimiento-reposo, luz-oscuridad. Mónica Mansour dice a este respecto que: "el agua sola no es nada, no tiene el ser, no tiene forma y por ello necesita al vaso que, a su vez, le quita el movimiento y la libertad de la transformación constante. Ahí está la paradoja. La descripción de esta relación paradójica, desde el punto de vista del agua (1.23-27) y del vaso (1.38-49), se escribe, por lo mismo, con oxímoros, antítesis y paradojas (p.e. 1.23-25)." (*ibidem*, p.230).

5 En una de sus *Canciones* que dice que "no es agua ni arena la orilla del mar" encontramos una prueba más de la obsesión de Gorostiza por establecer una relación entre forma-substancia, idea que aparece repetidas veces en su poesía y que culmina en MSF.

La forma representada en la figura de Dios, se propone crear al mundo y a la substancia como un juego, con la ingenuidad de un niño. En un 'juego sinfónico', muy melodioso, van apareciendo los diversos elementos sobre la tierra a un ritmo constante y regular. El hombre no puede ver al Dios; sólo el alma percibe la claridad, la luz, el color azul que de éste emana, y por ello lo intuye.

Deriva del vaso también la temporalidad en forma de minutos y en forma de 'tiempo' propiamente dicho, que repercute sobre el hombre al ponerlo de pie, como el vaso al agua.

De la forma y la substancia se desprende la relación Él-inteligencia-yo. El 'yo' es el hombre, Él es el Dios creador y la inteligencia es la mediadora entre los dos. El problema de la inteligencia es su soledad que le viene por no reconocer la "trinidad" (la relación del yo-Él) en la unidad. La inteligencia, por otro lado, forma parte del mundo fenomenológico y, por lo tanto, de la 'forma'.

Existe un lazo entre la inteligencia, la luz y el sueño. La inteligencia y el sueño son en cierta medida opuestos, pues lo que la inteligencia sólo puede concebir y entender, es lo que el sueño puede crear, aunque sea mediante una ilusión, pero que el soñador vive como realidad mientras dura. Tanto el sueño como la inteligencia están llenos de luz. El sueño, por su parte, puede llegar a ser eterno, pero al mismo tiempo puede autoaniquilarse en una muerte sin fin, pues se mira a sí mismo en un círculo interminable<sup>6</sup>. Pero en realidad "no ocurre nada". Antonio Alatorre asume que esto es "un delicado aviso a los críticos que sientan la tentación de dar expresión coherente al pensamiento filosófico del poema" y continúa: "Siento que a ellos les dice: 'Mas nada ocurre, no, sólo este sueño/ desorbitado/ que se mira a sí mismo en plena marcha'. La inteligencia, 'soledad en llamas/ que todo lo

6 Sergio Fernández dice que se trata de un sueño "que nos permite vivir la vida como luz reflejada en espejos que se miran a sí mismos, interminablemente, hasta que llega la muerte, lo cual, naturalmente, es preferible a la nada que el poeta aniquila con su sola participación en metáforas" (*Homenajes*, p.180).

concibe sin crearlo', es lo mejor del hombre, su orgullosa característica, dispensadora de alegría, sí, 'mas en la médula de esta alegría/ no ocurre nada, no'. Claro que, en otro sentido, allí es donde ocurre todo: el ensueño, la música, la magia, la poesía<sup>7</sup>.

Todo esto es la *presentación* que forma parte de la primera fuga, incluyendo la relación creador (Dios)-creación-lo creado (el hombre, la naturaleza).

La contrafuga retoma todos estos temas para reelaborarlos y establecer relaciones antes no sospechadas entre los distintos elementos e incluso dar un giro completo a las ideas iniciales.

En la contrafuga el agua sigue con su deseo de reconocerse. Pero para reconocerse, debe adoptar una forma. Por lo tanto, debe perder su libertad y morir como sustancia informe. El momento en que el agua se entrega completamente al vaso, a la forma, es "el momento justo" (visto como el momento de la culminación), pero al mismo tiempo es el momento de la muerte, de esa "muerte sin fin de una obstinada muerte" del poema III. Al tomar forma, la sustancia participa, como ya se dijo, del tiempo, de la vida y en consecuencia de la cadena de vida y muerte que es a su vez un "rito de eslabones,/ este enlace diabólico/ que encadena el amor a su pecado" (VI.28-30).

Se sugiere con esto que la realidad es igual a la nada y por lo tanto igual a la muerte. Aquí la muerte es la que da vida a esa inmovilidad. Se relaciona muerte con obscuridad, diablo, inmovilidad y silencio. La contraparte de esta muerte sería el sueño 'creador' (relacionado con luz, ojo y color). Sin embargo, el sueño es el espejo que se mira a sí mismo, como el vaso: una máscara (*¿la máscara del tiempo?*) que, vacía, no hace más que contemplar su propia cara.

La inteligencia tiene la desventaja de que no puede dar forma a la sustancia. Aquí es donde empieza la 'descreación': la palabra, el lenguaje va muriendo y con

<sup>7</sup> Supl. *Siempre*, núm. 1906, enero 1990, p. 40.

éste muere toda la creación (en la que Dios, con sólo nombrar las cosas, las creaba), hasta el silencio total.

Aparece el Diablo relacionado, a primera vista, con la muerte. Pero es el Diablo quien es el redentor y rompe con la eterna 'cadena de eslabones'. El Diablo mata a ese Dios que crea las cosas pero que a pesar de ello es estéril porque, habiendo creado también la muerte, automáticamente crea un ciclo infinito de vidas y muertes. Ese Dios en cierta medida muere asesinado por su propia creación.

Mueren la creación y el creador, quedando sólo ese sueño, esa ilusión de estrella que es la única sobreviviente. El Diablo, el incansable, superior en esto a Dios que sí se cansó en la creación, resulta ser al final la misma muerte sin fin que rompe con el círculo infinito de creación y destrucción.

Es importante señalar la relación entre la inteligencia, impotente para crear y el lenguaje (silencio-voz) de la poesía que es creación. Mientras se va planteando la función y el significado que tiene la inteligencia en el mundo, se ve también qué diferencias hay entre ésta y la poesía.<sup>8</sup>

La sabiduría es la primera manifestación de Dios, y es lo que "da sentido a las obras de Dios, la inteligencia, lo que nos permite entenderlas".<sup>9</sup>

El lenguaje de la sabiduría puede ser estéril, mecánico, como en la 'creación', donde no hay sentimientos y no hay dolor. El 'nombre' es en este sentido la forma y tiene relación con el vaso<sup>10y11</sup>. El lenguaje en el sueño (como en la poesía), en cambio, sí contiene sentimiento (dolor, amor, repugancia).

8 MSF habla también de la poesía en forma 'poética'. Encontramos un "poema de diáfanas espigas" (según Dan Russek la espiga como símbolo de fecundidad y de crecimiento), un poema como "epigrama de espuma" (composición poética breve y precisa, donde se expresa un sentimiento único), "un puro salmo, / un ardoroso incienso de sonido" (poesía fugaz como el humo del incienso, pero con fuerte aroma penetrante y también 'ardoroso', caliente, lleno de energía; sutil como el incienso, pero que hace manifiesta su presencia en forma perceptible para los sentidos), y finalmente "no juega, acaso, el encendido aroma / con que arde a sus pies la poesía?" (poesía como ese aroma del incienso, poesía que arde de tanta energía).

9 Mansour, *op. cit.*, p.228.

10 Gorostiza dice en un artículo sobre Novo: "recorriendo todos los grados de gestación del nombre, hasta que al fin lo pronuncia, pero cargado de aquella profundidad que haría caer un poco de agua,

El lenguaje 'emitido' acústicamente es el que crea, pero el lenguaje de la inteligencia no 'emite' ningún sonido y por tanto no crea. La potencia del verbo es infinitamente superior al impulso de la inteligencia (el sonido crea la substancia con sus vibraciones acústicas).

Otro punto interesante al considerar la melodía es la relación vida-muerte, creación-descreación. Por una parte se puede apreciar la vida como vida y la muerte como muerte, pero también es posible darle la interpretación de vida como la vida de la muerte y muerte como la muerte de la vida que lleva implícita la muerte y, por lo tanto, esta última sería la deseable, la redentora. Al mismo tiempo que se va dando la muerte del agua para fundirse con la forma, principia la regresión de la creación que culmina en la muerte y en el silencio.<sup>12</sup>

Es interesante observar el fenómeno de la evolución (en la fuga) e involución o "descreación" (en la contrafuga) de todo lo creado por Dios. En la fuga todo parte de la palabra que hace que unos elementos lleven a otros. En la contrafuga de contrapunto imitativo invertido, algunos elementos son devorados por otros hasta la semilla, la piedra, el fuego y hasta llega al primer silencio tenebroso. Es por eso que en el poema IX Dios gime y muere, porque la creación, la aparente 'realidad'

por ejemplo, entre las paredes de la palabra vaso" (*Prosa*, p.124). Esto lo escribió años antes de haber escrito el poema, o sea que tuvo desde temprano la obsesión de examinar la relación entre el objeto y la palabra que lo nombra.

11 Mónica Mansour aclara que para Gorostiza la substancia también es el lenguaje "y la forma de expresión y de contenido están en la 'voz' y el poema. Tanto en lo que se refiere al lenguaje como al universo, la 'inteligencia' es la única capaz de dar forma a la substancia, cualquiera que sea.

Resulta, pues, que la substancia siempre está: es el 'continuum amorfo' del que habla Hjelmslev. Por lo tanto, la 'forma' es la que determina al mundo y a lo que entendemos como 'realidad', siempre y cuando la forma no esté vacía. Ni la forma ni la substancia pueden existir una sin la otra: se funden una en la otra irremediabilmente" (*op.cit.*, p.226).

12 Sobre la melodía de esta regresión nos dice Alatorre: "De manera más concreta, hay hacia el final de *Muerte sin fin* esos largos pasajes hechos de breves y lípidas viñetas: primero de animales (el salmón, el delfín, el tigre, los ciervos, el cordero, el león), en seguida de vegetales (el sauce, el álamo, el eucalipto, el cerezo y el durazno, la ceiba) y luego de minerales (el rubí, el diamante, el zafiro y los demás)". Este flujo, según Alatorre, hace pensar en Góngora (bodas rústicas) o en Sor Juana (en las descripciones de la noche en "Primero Sueño"). (*Supl.Siempre*, núm 1906, enero 1990, p.40).

(todo lo que creó en el poema III) es una ilusión. La única escapatoria que queda es el Diablo.

Veamos brevemente la secuencia melódica de MSF: paralelamente a la relación forma-sustancia, vaso-agua, se presenta al hombre y luego a Dios como esa "forma que puede darle sentido a lo etéreo de la sustancia" (B.Garza Cuarón). Dentro de las funciones de Dios está la creación del mundo (entre mecánica y juguetona). En vista de que el hombre no puede ver a Dios, la inteligencia podría ser la forma de enlace entre éste y el Creador, pero la inteligencia no se somete a este papel y por eso es estéril. Todo lo que equivale a la sustancia, al elemento líquido, llega a ser víctima de la forma por "idolatría" y fascinación. Por ello, aunque la primera mitad del poema manifiesta cierto entusiasmo por la forma, encuentra en la unión de ambas a la muerte, el "morir a gotas", que es trágico, pero fascinante y delicioso como la miel. En la segunda parte del poema se cambia de dirección y todo lo que se había construido en la primera parte se niega<sup>13</sup>, se invierte: la creación del mundo fenomenológico se destruye, la vida del agua en el vaso muere, la existencia de la forma es una ilusión y no una realidad, el encanto se torna en desencanto, el Dios creador resulta ser estéril y en lugar de ser eterno, muere por su propia creación. Sin embargo, Gorostiza nos deja una salida preciosa: el Diablo.<sup>14</sup>

13 Octavio Paz dice: "El poema se mueve siempre en varios planos y no se canta a sí mismo sino para negarse en el mismo instante. [...] Escrito fuera del tiempo, aunque es un poema 'temporal', que trata sobre el tiempo." (*Las penas del olvido*, p.112).

14 Algunos de los factores que determinan la melodía de MSF están basados en las ideas principales, o 'frases' en el lenguaje de la fuga, que desarrolla Gorostiza y sobre las cuales crea 'escalas cromáticas' en las que se mueve a lo largo del discurso. Se verán a continuación algunas de estas escalas o conjuntos de relaciones para ilustrar este punto:

**VASO:** forma, providente, puntual, como Dios (azul), tiempo (= cóncavo minuto del espíritu), lechor ideal para el agua, tiempo de Dios que se repite (¿redondeado como el destino de la muerte sin fin y como el sueño que se mira a sí mismo?), máscara.

**SUENO:** espejo que da otro espejo por respuesta, intuye el alma del ojo, somete las imágenes al fuego, 'piensa' el tumor y las enfermedades, se mira a sí mismo, el creador que crea la muerte y sueña que su sueño se repite, 'muerte sin fin de una obstinada muerte'.

**DIOS:** el dios inasible, el de la piel azul, el del ojo (que permite verlo a él), el del tiempo (de Dios), el infantil que crea las cosas como un juego, el que se cansa de andar creando, el que gimie y muere.

**OJO:** ojo de Dios, donde no ocurre nada, el ritmo que marcha en círculo sin ojos, el ojo para verlo a él.

## ESTRUCTURAS RÍTMICAS

Se dijo ya que una de las preocupaciones fundamentales de Gorostiza es la forma, claro, como una inquietud filosófica, pero al mismo tiempo como un aspecto técnico de la poesía.<sup>1</sup>

Gorostiza busca que el poema tenga una forma, que sea musical y además, que exprese bien el contenido<sup>2</sup>. Cuando afirma que la poesía "es música", se refiere fundamentalmente a la esencia rítmica de los versos y de las ideas que surge a partir de ciertas analogías entre la estructura poética y la musical.<sup>3</sup>

Lo que hemos considerado hasta ahora, deja entrever que la musicalidad se alcanza por medio de una estructura rítmica<sup>4</sup> bien elaborada que se manifiesta en diferentes niveles. Entre estos niveles se crea una "vasta red de relaciones", como la llama Beatriz Garza Cuarón, que, en su conjunto, debe dar una construcción armónica al poema, tanto en su estructura como en su significado. Antes de estudiar desde el ángulo de la armonía el poema MSF, es pertinente explicar los diferentes niveles en que se crea el ritmo en el texto.

Para empezar, se puede considerar como primer nivel rítmico la construcción simétrica en la estructura general de MSF: lo que aquí se ha denominado fuga-contrafuga.

En vista de que el poema, además, tiene un ritmo basado en la periodicidad con la que aparecen las recurrencias, repeticiones y redundancias<sup>5</sup>, resulta interesante

1 Rubín dice al respecto que "el poeta (...) busca la forma en que se realice plenamente el contenido de su poema". ("Ecos de Valéry en Gorostiza", p.206).

2 No debemos olvidar que el significado y el medio expresivo en MSF son indivisibles; como el vaso y el agua, la forma y el contenido son parte de un solo ente.

3 J.Anderson Winn en *The Unsuspected Eloquence* dice que hay algunas analogías que se pueden encontrar entre las técnicas musicales y las poéticas. Esta relación puede ser compleja, pero simplificándola, podemos dividir estas semejanzas en cuatro grupos: el rítmico, el melódico, el armónico y el contrapuntístico.

4 El término "ritmo" aquí no solamente referido a la manifestación acústica.

5 Mónica Mansour aclara que la "periodicidad de recurrencias" marca el eje temporal de un poema. (*Texto crítico*, núm. 29, p.161).

medir la distancia o el intervalo que se crea entre los elementos recurrentes (que pueden ser palabras, frases o ideas). Así quizá se logra establecer una relación más clara entre las distintas imágenes y entender mejor el efecto y la finalidad que tienen las repeticiones, para llegar a una comprensión más profunda del texto poético.<sup>6</sup>

Entre las recurrencias se encuentran los paralelismos que son equivalencias fundadas a partir de semejanzas u oposiciones.<sup>7</sup>

Estos paralelismos pueden ser fónicos (aspecto acústico), morfológicos (categorías gramaticales), sintácticos (referidos a la estructura de los versos y enunciados), léxicos (recurrencia de signos simples o compuestos), y finalmente semánticos (referidos al significado y a la evaluación de signos complejos y poliisotópicos). La unión de todos estos factores, que ocurren de manera simultánea, es lo que marca el tono, el ritmo, la melodía y la armonía en los diez poemas de los que está compuesto MSF.

En el campo fónico los paralelismos implican una relación sonido-significado que es fundamental en la poesía<sup>8</sup>. En este nivel, es indispensable considerar primeramente la forma de los versos, su acento y su métrica.

6 Es innegable que un análisis poético está orientado a la estructuración rítmica del poema, que a su vez tiene gran relación con el campo semántico en el que se mueve el poema.

7 Roman Jakobson dice: "Les systèmes de parallélismes dans l'art du langage nous renseignent directement sur l'idée que se fait le lecteur des équivalences grammaticales." (*Questions de poétique*, 1973, p.223) El grado de importancia de los constituyentes del lenguaje se da a partir de un estudio minucioso de sus relaciones y de sus paralelismos, o también la interacción a través de equivalencias o divergencias y de simetrías, por el equilibrio entre estructuras, por una acumulación eficaz de formas equivalentes, por el 'inventario' de los elementos morfológicos y sintácticos. Continúa diciendo: "L'opposition, dans un poème, entre ce qui appartient au langage imagié, métaphorique, et ce qui relève d'un niveau immédiat, peut être fortement déterminée par un contraste entre les constituants grammaticaux (...)." (*ibidem*, p.227).

8 La diferencia entre prosa y verso se encuentra, en gran medida, en el valor de la forma fónica que tiene la poesía y que generalmente no es tan importante en la prosa. También hay diferencias rítmicas: el ritmo en prosa se dirige más bien al proceso de automatización de la expiración durante el discurso; en la poesía se trata de sacar a la palabra de su automatismo y darle otros valores. El texto poético parece ser más redundante que un texto en prosa, por su construcción paralelística en todos los niveles de expresión.

El acento poético es tan importante como en la música, porque marca los momentos fuertes en el verso<sup>9</sup>. En la música, por ejemplo, casi siempre se verán acentuadas en los momentos fuertes del compás, las notas claves, es decir, por lo menos la tónica y la dominante de la tonalidad con la que se trabaja; así también palabras claves en un fragmento poético, tendrán un acento en alguna de sus sílabas<sup>10</sup>. Cabe aclarar que existen dos tipos de acento: el prosódico y el rítmico. Gorostiza hace uso del acento prosódico, que indica, más que la periodicidad de los apoyos en el tiempo (como lo busca el acento rítmico), una "categoría funcional" de las palabras. Un vocablo importante tendrá el respaldo del acento para dar una intención determinada, mientras que rara vez cae un acento sobre palabras con funciones de apoyo sintáctico, como conjunciones, preposiciones, artículos y pronombres. Para ilustrar este fenómeno, veamos a continuación un ejemplo de los versos con que inicia el poema:

llo- de mí si-tia-do en mi e-pi-der-mis  
 / - - / - / - - - - / - -  
 por un dí-os in-asi-ble que me a-ho-ga  
 - - - / - - / - - - - / -  
 men-ti-do a-ca-so  
 - / - / -  
 por su ra-dian-te at-mós-fe-ra de lu-ces  
 - - - / - - - / - - - / -  
 que oc-ul-ta mi con-ci-en-cia de-rra-ma-da  
 - / - - - / - - - / -  
 mis a-las ro-tas en es-qui-r-las de a-i-re  
 - / - / - - - / -  
 mi tor-pe an-dar a tie-n-tas por el lo-do  
 - / - - / - / - - - / -

En MSF, Gorostiza usa reiteradamente la interjección "ay", que a primera vista tiene una función de apoyo o al menos no fundamental para la comprensión del texto, y sin embargo lleva un acento, pues es un elemento fundamental dentro de la

9 Incluso Navarro Tomás dice en el *Arte del verso* (México, 1959), que "en la sucesión de los versos, los periodos interiores y los de enlace, marcados por la reaparición a intervalos semejantes de los apoyos del acento, se suceden regularmente a la manera de los compases de una composición musical" (p.22).

10 Bajo acento debe entenderse una forma prosódica que resalta las sílabas que tienen implícito un tono fuerte. En una palabra aguda el acento va en la última sílaba, en la llana en la penúltima y en la esdrújula en la antepenúltima.

estructura del poema, porque aparece siempre en momentos clave. En términos musicales esto se podría interpretar como una pausa sobre un tiempo fuerte del compás.<sup>11y12</sup>

La métrica es la medida silábica que tiene cada verso en un poema y se basa en la acentuación silábica, prestando especial atención al primer acento de un verso. Si el acento no aparece sino hasta después de una o varias sílabas débiles anteriores, éstas actúan como anacrusis.

Entre los factores que tienen que ver con la métrica, se consideran también las pausas y cesuras que aparecen en un verso y que lo dividen en dos mitades o hemistiquios<sup>13</sup>. De importancia son también las cláusulas o núcleos de dos o tres sílabas que se distinguen en varios tipos según sus acentos. Son éstos los que dan el

11 Rubín hace una interesante comparación del campo fónico con el significado en MSF: 'Por la manipulación magistral de las vocales, de las sílabas y de la medida, Gorostiza llega a comunicar cambios de *tempo* y de *volumen*. Las dos partes principales son *largas* o *andantes*. Versos largos, sonidos entendidos como:

que alarga el arrebató de su brasa,  
ay, tanto hacia lo eterno mínimo  
cuanto es más hondo el tiempo que lo colma;

temprana madre de esa muerte niña  
que nutre en sus escorbros paulatinos...

En cambio, con versos meliflúos hace un *allegro* del *intermezzo*: Sabe la luz a luz fría,  
sí, la manzana. (etc.)

En la *coda* (que para Rubín constituyen los poemas V y X, mientras que en este estudio sólo se contemplan como 'coda' los 'bailes' de estos poemas) intervienen los acentos agudos, los versos severos, rápidos, que se combinan con la acumulación de imágenes y la repetición de fórmulas sintácticas para dar al *vivace* con percusión un *crescendo* final:

¡Tan-Tan! ¿Quién es? Es el Diablo,  
es una muerte de hormigas (etc.)' (Rubín, 1966, p.162)

12 Jakobson habla del 'tempo' poético de la siguiente manera: 'Ainsi le temps poétique est typiquement une Erwartungszzeit, un temps d'attendre; c'est-à-dire qu'à l'issue d'un intervalle défini nous attendons un signal défini. Ce temps, imposé à la parole, la transforme subjectivement. (...) la poésie impose une régularité au rythme de la langue parlée en le rapprochant de l'isochronisme absolu. Elle simplifie les rapports de quantité entre syllabes, elle réajuste le rythme pour donner plus de force aux effets rythmiques et allonge les syllabes, ou plutôt les voyelles, pour mieux mettre en valeur leur timbre.' (*Questions de poésie*, 1973, p.43).

13 Diferencia entre *pausa* y *cesura* es que la *pausa* 'propriadamente métrica es la que ocurre en fin de verso y entre hemistiquios de versos compuestos' (Navarro Tomás, *op.cit.*, 1959, p.28) mientras que la *cesura* es una *pausa* más pequeña entre hemistiquios.

nombre a los versos. En los endecasílabos y heptasílabos que integran gran parte de MSF, los más comunes son de tipo trocaico: óo y dactílico: óoo.<sup>14</sup>

La métrica se establece, pues, a partir de la relación tensión-reposo. Pero la métrica y el ritmo aunados se conciben en lo que sería una síncopa, el contrapunto o la polirritmia.<sup>15</sup>

Hay muchos tipos de endecasílabos que se distinguen unos de otros por la distinta secuencia de sílabas fuertes y débiles y que le dan a cada uno un valor y un efecto particulares. Entre los más conocidos están:

el enfático: óoo oo óo oo óo

el heroico: o óo oo óo oo óo

el melódico: oo ó oo óo oo óo

el sáfico: ooo ó o óo oo óo

el dactílico: óoo óoo óoo óo

y el polirrítmico, que es una combinación de enfático, heroico, melódico y sáfico. El heroico tiene una, el melódico dos y el sáfico tres sílabas en anacrusis. En todos estos casos, las últimas seis sílabas permanecen inalteradas, mientras que las primeras cinco son las que dan un efecto distinto al endecasílabo. La sexta sílaba funciona como eje o centro del periodo. La única sílaba que siempre conserva su

14 Existen también cláusulas de tipo yámbico: oó, anapéstico: ooo y anfibráquico: oóo. Navarro Tomás explica que "un verso como 'acude, corre, vuela', que gramaticalmente se considera yámbico, oó oó oó o, pertenece rítmicamente al tipo trocaico, con la primera sílaba en anacrusis, o óo óo óo. La transformación se produce desde el momento en que el periodo rítmico empieza en el tiempo marcado por el primer acento y no en la sílaba inicial débil" (ibidem, p.23).

15 Mónica Mansour dice que: "La métrica es un sistema de medición basado en alternancias regulares de periodos de tensión (*thesis*) y reposo (*arsis*) que, en el verso, se da por sílabas tónicas y átonas o largas y breves, según la lengua, y se extiende a esquemas de longitud del verso y de composición estrófica. El metro puede servir de base para un texto (musical o poético) completo o para cada una de sus partes. La regularidad de las alternancias se refiere tanto a la duración de cada uno de los periodos como a la posición del elemento de tensión (por ejemplo el acento). El ritmo, por su parte, también implica la recurrencia de motivos y de sus desarrollos (o sea la duración entre ellos), pero con dos características distintivas respecto de la métrica: (...) (Texto crítico, 1984, p.160). Por lo tanto la distancia entre los motivos no es necesariamente regular.

acento (prosódico y rítmico) es la décima, que además es la que crea un enlace con el verso que le sigue, a menos que sea final de estrofa o de composición.<sup>16</sup>

Gorostiza usa el endecasílabo con gran flexibilidad y libertad, pero predominan en sus versos el enfático, el heroico y el sáfico.

En MSF también se puede encontrar el heptasílabo de esos mismos tipos que complementa y enriquece los versos endecasílabos dándoles más movimiento y vida. De hecho, en algunas composiciones como la silva, el heptasílabo se considera generalmente como auxiliar del endecasílabo.

El poema de Gorostiza no sólo está integrado por estos dos metros, sino que a veces aparecen algunos metros sueltos (eneasílabos y pentasílabos); hay incluso fragmentos en los que predomina otro tipo de metro, como en el poema X que está casi en su totalidad compuesto por octasílabos asonantados, alternados (romance), o bien el poema V que presenta un conjunto de heptasílabos alternados con pentasílabos (seguidilla).<sup>17</sup>

Cada tipo de metro produce un efecto musical distinto; la forma en que se combinan entre sí todos estos metros es lo que constituye el principal elemento armónico del poema.<sup>18</sup>

La combinación de metros que usa Gorostiza hace pensar que MSF es una silva a la que se le suprime la rima, aunque por su aspecto externo a primera vista parece un poema libre.<sup>19</sup>

16 Navarro Tomás afirma que "sobre las nueve sílabas anteriores se construye el auténtico período rítmico de cuatro tiempos." (*Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, 1973, p.89)

17 Por otra parte son estos dos poemas los que se distinguen en su prosodia de los demás, porque sólo éstos hacen uso de 'estrofas' regulares.

18 En un pasaje de movimiento rápido, el poeta que cuida bien la acentuación silábica, puede ampliar un verso para pedir una lectura más rápida. En un pasaje en el que el poeta quiere hacer énfasis en una ruptura brusca de la sintaxis, puede emplear diferentes cesuras mediales. El ritmo aquí es el movimiento que marca el 'tempo' (por ejemplo rápido o lento).

19 Alatorre afirma que MSF es, junto con las *Soledades* de Góngora y el *Sueño* de Sor Juana, una silva, aunque la de Gorostiza no es tan estricta. La silva, para Alatorre es "la forma métrica de la divagación, del vuelo errante del pensamiento y de la fantasía" (*Supl. Siempre*, enero 1990, p.40).

Aunque Gorostiza cuidaba mucho la forma, MSF no es un poema tradicional que tenga una división de estrofas ni rima al final de los versos y su forma de composición no es tan clara como la de sus *Canciones*, pero en el sentido general sí se puede afirmar que equivale a una silva, pues es una composición que usa una combinación libre de endecasílabos con heptasílabos (ambos en su mayoría polirrítmicos) y algunos versos de otros metros sueltos, sobre todo impares. Aun cuando las silvas de Góngora en sus *Soledades* y de Sor Juana en su *Primero Sueño* tienen una gran disciplina en el metro y en la rima, también las hay de metro variado y sin rima. Esa es la gran ventaja que presenta la libertad de la silva dentro de sus reglas: no está propiamente sujeta a un orden determinado de rimas ni de estrofas. Quizás en algún momento presenta asonancias entre ciertos versos. Es una de las formas más variadas por su libertad, mas por ello desordenada. En MSF la silva no tiene rima y aparentemente tampoco presenta un orden estructurado de versos; sin embargo, llaman la atención las regularidades en ciertas estrofas y el uso frecuente de palabras esdrújulas.

Entre otros elementos complementarios, de orden fónico, figuran recursos como la armonía vocálica, la aliteración de consonantes y la paronomasia (por ejemplo v. VI.24-25 el juego de palabras y de sonidos que se da con las palabras ojo y mirar: "ojo/ para mirar el ojo que la mira), la anáfora (como por ejemplo en el poema II.: la repetición tres veces de la construcción "en donde" entre verso 21 y 27, o en poema IX, donde se repiten también en tres ocasiones, entre versos 74 y 85, las palabras "él, que") y las series de frases de estructura análoga, algunas de las cuales se señalaron previamente en el análisis de MSF como fuga.

El ritmo léxico es el que se crea con la repetición de palabras o incluso de frases completas, así como la presencia de sinónimos y antónimos. Esto último es importante si se toma en cuenta que la poesía hace uso de muy distintas técnicas,

como de las figuras retóricas entre las cuales está la metáfora, el oxímoron y la antítesis.

En las oraciones que usa Gorostiza se dan con frecuencia paralelismos de expresión, como por ejemplo repeticiones literales o casi literales de palabras o de versos en distintas partes del poema. Estas pueden servir como "relaciones de enlace" (así las llama Garza Cuarón) entre los temas de los distintos fragmentos y al mismo tiempo dan la sensación de continuación de un campo semántico. En MSF estas repeticiones por lo general aparecen al principio de un poema o en un momento decisivo, después de una cadencia, después de haber concluido aparentemente una idea, para retomarla y enfocarla desde otra perspectiva. Es precisamente en las repeticiones, en la mezcla de los tropos y en las "metáforas cruzadas", en las que reside la dificultad de las imágenes y la complejidad del significado general del poema.<sup>20</sup>

Como en una fuga, así también en MSF muchas voces hablan a un mismo tiempo. En el caso particular de este poema, llega un momento en el discurso poético en el que una palabra puede hacer alusión a muchas otras que el lector no detecta de inmediato, sino que descubre después, y a veces sólo con el auxilio de un detallado análisis semántico y semiótico.

Un ejemplo que muestra claramente cómo se confunden y cruzan las voces es el verso VIII.46, "el vaso de agua es el momento justo". Aquí hay una armonía de voces que ya no distingue entre el vaso y el agua como elementos separados, sino que 'vaso de agua' ya es un nuevo 'sujeto'. Otro ejemplo que ilustra lo que aquí se entiende bajo metáforas cruzadas son los versos IV.31 y 41 en los que se usa el

---

20 Beatriz Garza Cuarón opina a este respecto: "No me parece que Gorostiza, a diferencia de otros poetas muy complejos como Góngora, muestre una especial dificultad metafórica, puesto que la gran mayoría de sus imágenes son claras". Ella atribuye la dificultad del poema a una complejidad más bien sintáctica que llama "complejidad del mexicano", lo cual sería cuestionable. Yo considero que es precisamente en el uso tan complejo y variado de la metáfora y en la mezcla de tropos, donde reside la dificultad de las imágenes y la complejidad del significado general.

adjetivo calificativo "estéril" aplicado a dos sustantivos distintos: lo que en un principio se identifica con el dios, "una [la inteligencia], exquisita, con su dios *estéril*", después ya es parte de la inteligencia: "ay, una [inteligencia] nada más, *estéril*, agria".<sup>21</sup>

En el poema V es importante reconocer que la repetición del estribillo presenta ligeras -pero para su significado grandes- variaciones:

Ay, pero el agua  
ay, si no huele  
    *luce*  
    *sabe* a nada.

El ritmo léxico también se manifiesta en el uso y la repetición de preposiciones; por ejemplo la preposición 'en', que denota ubicación, aparece en los primeros versos del poema relacionados al 'yo': "*en* mi epidermis" o también "*en* la imagen atónita del agua"; como es una preposición que por lo general indica lugar, 'adentro de', se usará repetidas veces en el poema para hablar del agua dentro del vaso, por lo cual la preposición ya adquiere un valor distinto al inicial.

El ritmo sintáctico es el que determina la construcción gramatical de las frases y la posición de los diferentes elementos (sujeto, predicado, complementos) que la componen, pues esto tiene un alto valor en la poesía que es tan precisa y exacta en la intención de sus palabras. Por eso, al observar este punto, es indispensable prestar atención a los diferentes tipos de frases (prepositivas, adverbiales y la función de los verbos transitivos/intransitivos/ reflexivos, los verbos perfectivos/imperfectivos, y la concordancia entre los tiempos verbales), a los encabalgamientos, a la anáfora, a la revaluación continuada de palabras debido a su subordinación de modificadores, al cruce sintáctico (cuando por ejemplo un sustantivo se vuelve objeto directo o indirecto, lo cual también es muy importante

<sup>21</sup> Más adelante se verán con detenimiento algunas de las 'metáforas cruzadas' más importantes en MSF.

desde el punto de vista semántico), al cruce de significados, y finalmente a la revaluación de cada isotopía provocada por una superposición de ideas.<sup>22</sup>

La dificultad para analizar un poema como MSF es en gran medida sintáctica<sup>23</sup>, pues usa oraciones tan largas que los elementos básicos que constituyen una frase, se encuentran muy separados unos de otros (por ejemplo el sujeto del predicado o del objeto). Gran parte del poema está construido con base en oraciones subordinadas o coordinadas<sup>24</sup>. Sin embargo, dice Garza Cuarón, la escasez de oraciones principales no es un rasgo obvio. Dificilmente se perciben estas audacias sintácticas entre tantas oraciones subordinadas de muy variado tipo (adjetivas, causales, adversativas, completivas de objeto directo, y de sujeto, adverbiales de diversas clases, etc.)[...] cada una de estas imágenes está describiendo: escenas,

22 Es importante el análisis sintáctico, sobre todo en la obra de Gorostiza, pues él era un poeta muy consciente que nunca descuidó, ni en sus lecturas de poesía ni en sus propios poemas, las reglas y la función de la sintaxis. Una prueba de esto es la cita relacionada con la función del adjetivo a propósito de la obra de Novo: "Recordemos que en tanto que el nombre es la definición del objeto y el definir una función estrictamente intelectual, el adjetivo es una apreciación ya no del objeto, sino de sus propiedades, y la sensibilidad el órgano que las abstrae o desprende del objeto a que se hallan momentáneamente adheridas. De ahí que el adjetivo se produzca en ese plano ideal como espejado de la realidad, pero desprendido de ella, en que se produce la poesía" (*Prosa*, 1969, p.125).

23 Beatriz Garza Cuarón asevera que: "Entre las estructuras sintácticas más repetidas a lo largo de todos los cantos, excepto en las cancioncillas quinta y décima, está el siguiente tipo de estructura de frase nominal:

adjetivo + sustantivo + de + sustantivo

Esta estructura suele tener algunas variantes, por ejemplo, el adjetivo pospuesto al sustantivo (menos frecuente), o puede tener dos adjetivos, uno antepuesto y otro pospuesto al segundo sustantivo(...). Es decir, estas variantes tienen las siguientes formas:

sustantivo + adjetivo + de + sustantivo

adjetivo + sustantivo + de + sustantivo + adjetivo

sustantivo + de + adjetivo + sustantivo

sustantivo + de + sustantivo + adjetivo

adjetivo + de + sustantivo + adjetivo + sustantivo" (*Revista Iberoamericana*, jul.-dic. 1989, pp. 1139-

1140).

La anteposición del adjetivo, aclara ella, no es muy frecuente; sin embargo, lo encontramos reiteradamente en MSF. Por ejemplo:

coagulado azul de lootanza

circundante amor de la criatura

brusco andar de la criatura (para las variantes véase *ibidem*, p.1140).

24 El hecho de que las subordinadas se conviertan en principales y viceversa, es también un recurso característico del contrapunto en la música.

episodios y aspectos múltiples y variados de la paradoja de la vida que acarrea la muerte, cuando se une la forma a la sustancia".<sup>25</sup>

El ritmo sintáctico en ocasiones crea una sensación de aceleramiento por una construcción sintáctica especial; por ejemplo, la acumulación de verbos ya en el inicio de MSF (v.I.1-9), que hace sentir el gran movimiento de este preludio; todas las imágenes vienen acompañadas de acción<sup>26</sup>, son rápidas y se suceden unas a otras en forma acelerada, por lo cual podría decirse, musicalmente hablando, que es un movimiento rápido.

A veces hay ambigüedad entre los sustantivos y sus respectivos verbos, como en el poema II., versos 46 y 48. Los tres verbos del verso 46, van seguidos de tres sustantivos con los que se les compara en el verso 48. De ahí podemos deducir ya sea que a cada sustantivo le podría equivaler un verbo, que todos los sustantivos se les atribuyen a cada uno de los verbos, o bien que todos los verbos son aplicables a cada uno de los sustantivos. En relación con estos tres verbos es importante destacar que, mientras en el verso 46 el verbo "ocurre" va al principio y el "cae" va al final (el verbo madura no cambia de posición), en el verso 53 invierte su posición y el que estaba al principio se pasa al final y viceversa. Esto en apariencia no modifica el sentido general, aunque sí cambia el peso y el significado de la idea.

En los poemas VII y VIII las relaciones de enlace se dan en la repetición frecuente, literal o casi literal, de uno o más versos de la sección anterior; a menudo son introducidas por una construcción adversativa, con las conjunciones *mas*, *pero* o *no obstante*<sup>27</sup>; ejemplos: "Pero el vaso en sí mismo no se cumple" (v.VII.1), "Mas la forma en sí misma no se cumple" (v.VIII.1.).

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 1141.

<sup>26</sup> Los verbos y sus sujetos son: lleno (yo), sitiado (yo), ahoga (el dios), mentido (el dios), oculta (el dios), derramada (la conciencia del yo), me descubro (yo), es (referido a la imagen atónita del agua), tiene (el agua), ahito (el yo que está harto).

<sup>27</sup> Garza Cuarón, *Destinos literarios*, 1977, p.93.

En el poema IX las relaciones de enlace son oraciones subordinadas causales que presentan al principio la conjunción *porque*, seguida de algún fragmento de la sección precedente: "Porque en el lento instante del quebranto"(v. IX.30), "Porque el tambor rotundo"(v.IX.62), "Porque el hombre descubre en sus silencios"(v.IX.92), "Porque los bellos seres que transitan"(v.IX.128), "Porque desde el anciano roble heroico"(v.IX.162), "Porque raro metal o piedra rara"(v.IX.190).

También en el poema IX se reitera la oración subordinada temporal que introduce el *cuando*: "cuando la forma en sí, la pura forma" (v.IX.20), "cuando los seres todos se repliegan"(v.IX.31), "cuando el hombre descubre en sus silencios" (v.IX.66), "cuando los peces todos"(v.IX.95), "cuando todo -por fin- lo que anda o reptá"(v.IX.121), "cuando con él, desnudos, se sonrojan" (v.IX.140), "cuando las plantas de sumisas plantas" (v.IX.153), "cuando el rubí de angélicos melindres" (v.IX.168), "cuando las piedras finas" (v.IX.181), y finalmente "cuando la forma en sí, la forma pura" (v.IX.198).

Esto hace que el poema IX tenga un infinito número de oraciones subordinadas (de diferente tipo), mientras que únicamente tiene veinte oraciones principales en aproximadamente 200 versos. Dice Garza Cuarón: "Podemos observar, también, que la dificultad sintáctica es mayor hacia el final del poema que hacia el principio. En el primer canto, por ejemplo, encuentro en aproximadamente cuarenta versos, diez oraciones principales".<sup>28</sup>

El ritmo semántico se refiere a los campos de significado o isotopías. El poema suele estar construido no sólo a partir de una, sino de varias isotopías y en la medida en que se crean equivalencias y paralelismos entre las palabras, se vuelve más complejo y vasto el campo de significados (poliisotopía). Para entender el sentido

<sup>28</sup> Garza Cuarón, *Revista Iberoamericana*, jul.-dic. 1989, p.1138.

verdadero de las ideas, es necesario reevaluar estos signos que tienen una ambigüedad en primer lugar sintáctica<sup>29</sup>

y así desentrañar las relaciones poliisotópicas. De esta manera se pueden descubrir ciertas relaciones entre palabras que a primera vista no tenían vínculo alguno y, por lo tanto, se abren las puertas a nuevos significados y contextos dentro del poema.<sup>30</sup>

Dentro del ritmo semántico puede haber un tempo rápido o acelerado que se distingue por un alto número de recurrencias y por una distancia reducida entre ellas.

En MSF el ritmo semántico se establece, por ejemplo, por la enumeración en: v. VI.23-30, de lugares en los que la sustancia líquida (el agua) puede tomar forma: el lago, la charca, el estanque, la cuenca de la mano.

Desde el punto de vista del campo isotópico, los versos II.51-61 contienen un gran número de palabras relacionadas con la isotopía del tiempo (entre los sustantivos que indican temporalidad están la edad, el fruto, el minuto, el tiempo, la maduración, el instante, la mañana, el día, el repetirse. Los verbos referidos al tiempo son 'ocurre', 'madura', 'cae', 'afloja', 'tomar'). El campo semántico se establece en el momento en que se mezcla la isotopía 'tiempo' con el campo

<sup>29</sup> Se busca la adecuación sémica entre un sustantivo o un verbo y sus modificadores, entre un verbo y su objeto, entre el sujeto y el predicado, etc. Es importante también el papel que desempeñan las figuras retóricas dentro de este campo. De acuerdo con el grado de importancia que tenga cada elemento dentro de la frase, se puede ver qué tema domina en ese momento; este criterio se usó para justificar y explicar el cambio de pentagrama dentro de las partituras: el elemento de más peso ocupa el pentagrama superior, pero puede darse el caso de que el elemento de menos fuerza pueda en un momento rebasar al de más fuerza y desplazarlo al pentagrama inferior.

<sup>30</sup> A este respecto comenta Mónica Mansour que la redundancia "en lugar de resolver ambigüedades como en el uso referencial de la lengua, las aumenta o las crea complicando la información (...). Adoptando la terminología utilizada por el Grupo  $\mu$ , puede decirse que lo que permite esa reevaluación es un término que cumple la función de mediador entre dos isotopías (aunque, además, puede establecer una nueva ambigüedad). Un ejemplo muy claro de esto podría ser el de la comprensión de una metáfora *in absentia*, mediante ciertos elementos del contexto. El término mediador puede darse antes o después y yuxtapuesto o lejano respecto del término ambiguo. Pues bien, en un texto poético el ritmo semántico se constituye en la estructura de mediación propia de cada texto, lo cual produce un movimiento con marcas recurrentes que se dan en una lectura sintagmática." (Mansour, 1973, p.163).

isotópico de Dios para conjugar ambos elementos en la idea 'tiempo de Dios'<sup>31</sup>. No hay que olvidar que los ritmos están relacionados entre sí. Aquí el ritmo semántico está íntimamente vinculado con el sintáctico: Encontramos dos símiles introducidos con el comparativo "como": el tiempo es "como la edad, el fruto y la catástrofe", y también es ese 'estéril repetirse inédito' "como el de esas eléctricas palabras". Aquí aparece el 'yo' del preludio casi escondido entre los guiones de los versos 57-58, en la palabra "nuestras".

La correlación de todos los niveles rítmicos mencionados es la que da como resultado la armonía.

En la medida en que se relacionan unos ritmos con otros, apoyándose o contradiciéndose entre sí, se va creando el "contrapunto" poético, elemento que dificulta, pero al mismo tiempo enriquece la temática del poema.

— o —

---

31 El verbo 'ser' conjugado en tercera persona aparece relacionado más bien con el sujeto que es el vaso: es "un minuto", "es el tiempo de Dios".

## ARMONIA

Prestando especial atención a las metáforas complementarias, metáforas cruzadas y a la combinación de los diversos ritmos vistos en el punto anterior, se logra escuchar la armonía que la obra presenta. La armonía (palabra del griego que significa ajustamiento o combinación) en la música es el resultado de la unión de sonidos o ritmos simultáneos; surge de la combinación de acordes que dan un determinado 'color' a la melodía.<sup>32</sup>

A comparación con las técnicas que se desarrollan en la poesía, como las de las figuras retóricas (entre otras el óxymoron, las antítesis e ironías)<sup>33</sup>, las técnicas de composición tal vez carecen de un equivalente melódico y rítmico, pero sí pueden establecer las diferencias entre opuestos o yuxtapuestos (como agudo-grave, feliz-triste, alegre-melancólico). Pero los acordes o las notas no son palabras y tampoco pretenden serlo. En un sentido metafórico la armonía puede crear una antítesis como fenómeno local y estructural. Sus dos contrastes básicos: mayor vs. menor y consonancia vs. disonancia, obviamente constituyen un vocabulario distinto al de los poetas. Sin embargo, en ambos se puede observar el sentido de la armonía.

Tanto en la música como en la poesía la técnica armónica es inseparable de la contrapuntística. En la música la técnica de traslapar voces, de unir las o intercambiarlas, se ve representada en forma más obvia y amplia que en la poesía.

El estudio que se hizo de los niveles rítmicos, ayuda a entender que la polifonía y la

32 La diferencia entre la melodía y la armonía radica en que, mientras que en la melodía se contempla la obra desde el punto de vista de su linealidad y por tanto en forma 'horizontal', es decir, se presta especial atención en la voz que va a marcar el camino de la obra, la armonía contempla la estructura musical desde un punto de vista 'vertical', es decir, que se preocupa por la conjunción lógica, coherente y bien lograda de distintas notas (o incluso melodías) que aparecen al mismo tiempo en forma de acordes.

33 Mónica Mansour, en su estudio sobre MSF indica que los recursos que Gorostiza emplea con más frecuencia para crear distintos niveles lingüísticos y de sentido, son la aliteración, la paronomasia, la simetría, las repeticiones de palabras o versos, el uso del óxymoron y la antítesis así como el juego de palabras y de metáforas. También usa la repetición de versos o imágenes para "hilar una gran serie de imágenes con otra y marcar explícitamente la continuidad de una isotopía o de un campo semántico. Sólo en los poemas V y X no existe repetición de fragmentos de otros poemas" (*José Gorostiza. Poesía y poética*, 1988, p.228).

melodía en el poema también tienen un máximo de energía lineal, pero al mismo tiempo están saturadas de implicaciones armónicas. Sus armonías tienen esa energía vertical de progresiones lógicas de acordes o en este caso de ideas (de conjuntos de palabras), pero al mismo tiempo son lineales en sus voces<sup>34</sup>. Vemos, pues, que lo significativo tanto en el lenguaje de la música como en el lenguaje de la poesía es el sistema tonal armónico por sí mismo, el cual se encuentra inseparablemente ligado a una visión del mundo.

Dentro de todas estas relaciones complicadas entre un nivel y otro, que en definitiva son los que crean la "armonía" musical y el sentido de la obra, encontramos el importante papel que desempeña el ritmo en éste y en general en todos los poemas. Ya se dijo que ritmo y métrica juntos crean una especie de contrapunto comparable con el contrapunto en la música. Veremos que las distintas redes de relaciones superpuestas son las productoras de significado.

Para hacer un análisis que estudie la importancia armónica de las ideas en MSF, se debe considerar el manejo del contrapunto (del que se ha venido hablando a lo largo del trabajo), en especial en fragmentos como los strettos.<sup>35</sup>

Los ejemplos de estos strettos (o encuentro simultáneo de metáforas) pueden encontrarse en numerosos versos a lo largo de la obra; los más frecuentes se exponen en los poemas III y IX. Sin embargo, para los propósitos de este trabajo, bastará con analizar uno de los fragmentos que desde el punto de vista armónico de la fuga puede considerarse como momento clave, para ilustrar esta interrelación.

Para entender cómo se manejan los diferentes niveles rítmicos de manera simultánea, se analizará a continuación la tercera y principio de la cuarta sección

<sup>34</sup> Este mismo fenómeno lo podemos encontrar en la música en la *Partita para flauta* en La menor BWV 1013 de Bach.

<sup>35</sup> Los strettos en la poesía se podrían definir como en la música: un traslaparse de voces que exponen los diferentes conceptos e ideas del poema. Los cruces de voces que han aparecido con mayor frecuencia en el poema son entre tema-contratema, tema-respuesta, contratema-voz libre, contratema-contrarrespuesta, respuesta-contratema y respuesta-contrarrespuesta.

del desarrollo de la fuga, es decir, los versos 96 hasta 112 del poema III<sup>36</sup>, que constituyen una sola 'frase'(musical) larga, compleja, que consta de una serie de oraciones principales y subordinadas que exponen la primera respuesta: el sueño.

96. Pero el ritmo es su norma, el solo paso,  
 97. la sola marcha en círculo, sin ojos;  
 98. así, aun de su cansancio, extrae  
 99. ¡HOP!  
 100. largas cintas de cintas de sorpresas  
 101. que en un constante perecer enérgico,  
 102. en un morir absorto,  
 103. arrasan sin cesar su bella fábrica  
 104. hasta que -hijo de su misma muerte,  
 105. gestado en la aridez de sus escombros-  
 106. siente que su fatiga se fatiga,  
 107. se erige a descansar de su descanso  
 108. y sueña que su sueño se repite,  
 109. irresponsable, eterno,  
 110. muerte sin fin de una obstinada muerte,  
 111. sueño de garza anochecido a plomo  
 112. que cambia sí de pie, mas no de sueño,  
 113. que cambia sí la imagen,  
 114. mas no la doncella de su osadía  
 115. ¡oh inteligencia, soledad en llamas!  
 116. que lo consume todo hasta el silencio,  
 117. sí, como una semilla enamorada  
 118. que pudiera soñarse germinando,  
 119. probar en el rencor de la molécula  
 120. el salto de las ramas que aprisiona  
 121. y el gusto de su fruta prohibida,  
 122. ay, sin hollar, semilla casta,  
 123. sus propios impasibles tegumentos.

Para empezar, desde el punto de vista del ritmo léxico, salta a la vista la repetición de palabras y raíces de palabras (verbos y sustantivos) que dan una sensación de acción-reacción, es decir, el verbo lleva a la consecuencia de su acción, o bien el sustantivo acarrea su propia acción. Este juego de palabras da una impresión cíclica, automática, redundante y sobre todo monótona: "extrae" "largas cintas de cintas de sorpresas" y "siente que su fatiga se fatiga" y se "erige a descansar

36 En donde ya se establecieron las relaciones entre sueño y la creación del mundo por Dios; ahora también aparece la inteligencia como otro elemento.

de su descanso/ sueña que su sueño se repite,/ irresponsable, eterno/muerte sin fin de una obstinada muerte".<sup>37</sup>

El ritmo fónico está íntimamente relacionado con el léxico, pues al mismo tiempo que se repiten los vocablos, se crea un ritmo acústico en el que se reproducen casi las mismas consonantes y vocales. Además, el ritmo fónico se manifiesta por la acentuación de los versos y la métrica, en la que predomina el endecasílabo. A continuación se verá el 'esqueleto rítmico' de los versos:

---

37 Se ha mencionado que una parte de lo que integra el ritmo semántico es el oxímoron. La contraposición entre tema y contratema lleva a la antítesis de la palabra que culmina en el oxímoron. Ya desde el inicio encontramos el primer oxímoron en el título del poema: muerte-sin fin. La muerte que es la que marca por lo general el final de algo, y el 'sin fin'. Este enunciado es decisivo para entender las razones de ser del poema.

- / - / - / - / - / - / -  
 - / - / - / - / - / - / -  
 - / - / - / - / - / - / - (-)  
 / (-)  
 / - / - / - / - / - / -  
 - - - / - - - / - / - (-) sáfico  
 - - - / - / -  
 - / - - - / - / - / - (-)  
 - - - / - - - / - / - sáfico  
 - / - - - / - - - / - / - heroico  
 / - - - / - - - / - / -  
 - / - - - / - - - / - / - heroico  
 - / - - - / - - - / - / - heroico  
 - - - / - / -  
 / - - / - - - / - / - enfático  
 / - - / - - - / - / - enfático  
 - / - / - / - / - / - / -  
 - / - / - / - / - / -  
 - / - - - / - - - / - / - heroico  
 / - - - / - - - / - / -  
 - / - - - / - - - / - / -  
 - / - - - / - - - / - (-)  
 - / - - - / - - - / - / - heroico  
 - / - - - / - - - / - / - heroico  
 / - - / - / - / - / -  
 - / - - - / - - - / - / - heroico

Dentro del endecaslabo aparece con más frecuencia el heroico que da una sensación de marcha solemne a este fragmento. -Hay un encabalgamiento en verso 98-100, y la interjección ¡hop! (con carácter onomatopéyico) intercalada (v.99), rompe un poco con el fluir de las ideas, al mismo tiempo que da la impresión de ser un acto que proyecta sorpresa (¿comparable con los magos que sacan, hop, cintas de colores interminables de sus sombreros de copa?). La segunda exclamación, en verso 115, se refiere a la inteligencia y muestra claramente un giro del discurso en otra dirección.- La repetición de las palabras da la impresión de 'marcha en círculo' que alarga la extensión del tiempo musical.

El ritmo sintáctico es el que más peso e importancia tiene en este fragmento. Salta a la vista la ya mencionada repetición de palabras. en esta frase que consta de

una serie de oraciones principales, subordinadas y coordinadas, que se extiende a lo largo de 28 versos.

La impresión de automatismo la da el ritmo de esta creación, de este tiempo casi infinito que se manifiesta por la recurrencia de palabras (radicales o raíces de palabras) y una serie de enumeraciones de frases subordinadas que explican esta "marcha en círculo, sin ojos".

Hace uso de las comas para denotar la enumeración que va en gradación, en lo que Gorostiza mismo llamaría en el poema IX el "crescendo insostenible".

Este fragmento está relacionado con otros del mismo poema por medio de palabras como *pero* y *mas*, que introducen oraciones adversativas, lo cual da la idea de que ese flujo de imágenes no se rompe y que los temas se siguen relacionando.

Aunque 'no ocurre nada', el sueño está en plena marcha. Esta marcha la indican los verbos. Analicemos ahora con algún detenimiento cuáles son las oraciones que aparecen en este fragmento:

1. Coordinada adversativa (con la anterior referida al "sueño" que no aparece aquí):

*pero*

sujeto: el ritmo, verbo: es, predicativo: su norma/ aposiciones de ésta: el solo paso/ la sola marcha en círculo, sin ojos.

2. Yuxtapuesta: *así* (adverbio modificador de *extrae*)

sujeto tácito: sueño, verbo: *extrae*, objeto directo: largas cintas, con sus complementos adnominales (que funcionan como adjetivos explicativos): de cintas de sorpresas, circunstancial de origen: aun (= enlace conjuntivo) de su cansancio.

3. Interjección con valor de oración exclamativa: *hop*.

4. Subordinada adjetiva explicativa: *que* (pronominal, que sustituye a cintas)

sujeto elidido: cintas, verbo: *arrasan*, objeto directo: su bella fábrica, circunstancial de lugar: en un constante perecer enérgico/ en un morir absorto.

5. Subordinada adverbial temporal: *hasta que*

sujeto elidido: sueño/ aposiciones: hijo de su misma muerte/ gestado en la aridez de (= adnominal con función de adj. explicativo) sus escombros, verbo: siente.

6. Subordinada de objeto directo (de 5): siente (=completivo) *que*

sujeto: su fatiga, verbo: se fatiga

7. Yuxtapuesta con 5 y, como 5, subordinada adverbial temporal (nexo elidido: hasta que):

sujeto elidido: sueño, verbo: se erige a descansar, completivo del verbo (explicativo): de su descanso.

8. Coordinada copulativa con 5 y 7 y, como 5 y 7, subordinada adverbial temporal (nexo elidido: hasta que): y

sujeto elidido: sueño, verbo: sueña

9. Subordinada de objeto directo (de 8): *que*

sujeto: su sueño/ modificadores con valor apositivo: irresponsable, eterno<sup>38</sup>/ muerte sin fin de (= compl. adnom. explic. de muerte) una obstinada muerte/ sueño de (= compl. adnom. explic. de sueño) garza anochecido a plomo, verbo: se repite.

10. Subordinada adjetiva explicativa (de 9), afirmativa: *que* (sí)

sujeto elidido: sueño de garza, verbo: cambia, término prepositivo del verbo (función de objeto): de pie.

11. Coordinada adversativa restrictiva de 10 ; como 10, subordinada adjetiva explicativa (de 9), negativa: *mas* (no)

sujeto elidido: sueño, verbo elidido: cambia, término prepositivo del verbo: de sueño.

12. Subordinada adjetiva explicativa (de 9), afirmativa: *que* (sí)

sujeto elidido: sueño, verbo: cambia, objeto directo: la imagen.

13. Coordinada adversativa restrictiva de 12 y; como 12, subordinada adjetiva explicativa (de 9), negativa: *mas* (no)

<sup>38</sup> Podría también funcionar como predicativo, modificando al verbo 'se repite'.

sujeto elidido: sueño, verbo elidido: cambia, objeto directo: la doncella, complemento adnominal (explicativo): de su osadía.

14. Subordinada adjetiva explicativa de "inteligencia/ sueño": *que*

sujeto: (sueño)/ aposiciones: (oh) inteligencia, (aposición de intel.) soledad en llamas/ (sf) como una semilla enamorada, verbo: consume, objeto directo: lo/ todo, circunstancial de dirección: hasta el silencio<sup>39</sup>.

15. Subordinada adjetiva explicativa de "inteligencia/ semilla": *que*

sujeto elidido: semilla, verbo: pudiera soñarse germinando<sup>40</sup>.

16. Yuxtapuesta con 15 y, como 15, subordinada adjetiva explicativa de "inteligencia/ semilla":

sujeto elidido: semilla, verbo: (pudiera) probar, objeto directo: el salto de (=compl. adnom. explic.) las ramas, circunstancial de lugar: en el rincón de (compl. explicativo) la molécula.

17. Subordinada especificativa de "salto": *que*

sujeto elidido: semilla, verbo: aprisiona, objeto directo elidido: salto<sup>41</sup>.

18. Coordinada copulativa con 15 y 16 y, como 15 y 16, subordinada adjetiva explicativa de "inteligencia/semilla": *y*

sujeto elidido: semilla, verbo elidido: pudiera probar, objeto directo: el gusto de (=compl. adnom. explic.) su fruta prohibida.

19. Subordinada circunstancial modal:

(*ay*<sup>42</sup>), sujeto: semilla casta, verbo: sin hollar, objeto directo: sus propios impasibles tegumentos.

39 También se podría interpretar como "incluso al silencio lo consume", pero aquí no me detendré a estudiar todas las posibilidades interpretativas, pues es un campo interminable, de manera que me centro sólo en una interpretación.

40 Gerundio modal que se puede ver como una oración adverbial modal, pero aquí se interpreta como parte del verbo (perífrasis).

41 Podría ser: las ramas.

42 El valor que aquí se le da a "oh" y "ay" es de simples interjecciones que forman parte de las oraciones en las que están, aunque el "oh" está más vinculado a la inteligencia que el "ay", que está separado del resto del contexto (como "hop") por comas.

Este breve análisis ayuda a reconocer cómo funciona el ritmo sintáctico a través de la repetición de ciertas estructuras sintácticas. Por ejemplo salta a la vista el uso constante del complemento adnominal introducido por la preposición 'de', que tiene una finalidad explicativa, pero al mismo tiempo crea una imagen más complicada del sustantivo al que está complementando.

Se repiten las oraciones de objeto directo introducidas por 'que', por ejemplo, bajo la cláusula subordinada temporal "hasta que...", hay tres oraciones subordinadas objetivas. Así también se repiten dos veces las estructuras subordinadas adjetivas explicativas: "que cambia sí de pie", "que cambia sí la imagen". Estas oraciones van alternadas por coordinadas adversativas restrictivas (negativas): "mas no de sueño", "mas no la doncellez (...)".

Finalmente otro punto característico de MSF en su estructura sintáctica es el uso repetido de aposiciones y en muchos casos la ausencia de sujetos (=sujetos elididos). Pero la ausencia de los sujetos (principalmente del sujeto "sueño" en este fragmento) es precisamente la que sirve de cohesión para todo un fragmento poético.

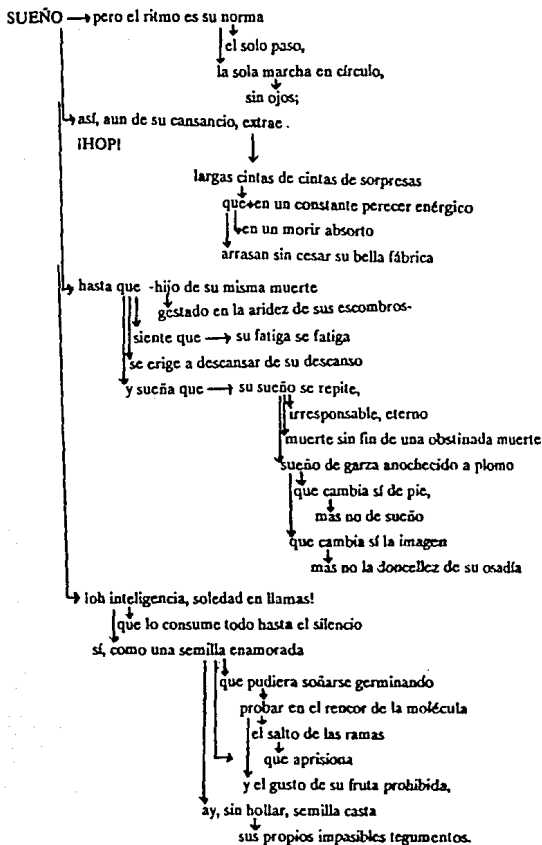
El ritmo semántico es el que conjuga todas las isotopías que aparecen en estos versos. Las isotopías se mezclan al grado tal que resulta difícil saber a qué se está refiriendo una palabra, pues hace referencia a muchas otras. El campo isotópico del tiempo (manifiesto en palabras como ritmo, marcha, perecer, morir, muerte, fatiga (verb. y sust.), descanso (y verb.), repite, eterno, sin fin) va de la mano del sueño "irresponsable, eterno", y también se funde con el campo de la muerte.

La inteligencia, "soledad en llamas", es, a su vez, una de las manifestaciones del sueño (pues la inteligencia "se sueña" igual que el sueño), lo cual lleva a confusión. Apenas en el poema que le sigue, la inteligencia ya es una 'voz' independiente.

El campo de la creación de Dios aparece con palabras como la "bella fábrica", que remite a los mundos que distribuyó en el caos y que echó a andar "acordes como autómatas"; en este sentido el mundo, lo creado, pertenece al campo isotópico de lo que aquí se ha venido llamando 'forma'. La palabra "semilla" aparecerá en el poema IX. como el momento en que toda la creación regresa a sus orígenes; aquí se puede ver que es la 'vida' en potencia, pues es la que "aprisiona" el salto de las ramas.

A continuación se presenta un diagrama de la estructuración de los versos que quizá sirva como una explicación sintáctica y hasta cierto punto también semántica:

## MSF Y LA FUGA / ARMONIA



Resumiendo las funciones de los ritmos que crean una armonía, se puede decir que el ritmo léxico se manifiesta por la repetición de palabras o raíces de palabras. Al mismo tiempo que estas repeticiones van creando un ritmo léxico, se va estableciendo el ritmo fónico, claro, éste también aunado a la acentuación de los versos que, como hemos visto, son relativamente regulares. El sonido y el significado de cada palabra se conjugan en forma armónica, es decir, el ritmo fónico ahora influye también sobre el ritmo semántico, en la medida en que contribuye a dar una cierta melodía y cadencia que une todas las palabras y todos los significados. Da la sensación de cadena en la que la palabra lleva a la acción misma que surgió de ella: verbo y sustantivo provienen del mismo radical y se manejan como una especie de acción-reacción. El ritmo sintáctico también da la idea de que todo está relacionado con todo; las oraciones subordinadas que usa, sirven para explicar estas relaciones tan entreveradas, confusas, pero al mismo tiempo lógicas entre las distintas palabras o ideas. Estas relaciones por extensión crean un vínculo entre los diferentes campos isotópicos. Aunque en verso 115 parece que hay un corte que marca el rumbo hacia otro campo de significación: el de la inteligencia, pronto vemos que no está tan lejano al del sueño y que de hecho es parte del sueño. Vemos, pues, que todos los elementos aunados desembocan en ese vasto campo de significado y que juntos crean un ambiente y una impresión determinada como resultado de su interrelación armónica.

La armonía además se da por las metáforas cruzadas que son esenciales en el poema y por lo cual se hará mención de las más importantes que aparecen a lo largo de MSF.

Ya se ha dicho frecuentemente en este trabajo que el contrapunto en la poesía se establece a través de metáforas cruzadas. Y este fenómeno aparece en el momento en que los sustantivos, adjetivos calificativos, verbos u objetos que al principio se

usan en un contexto determinado, se utilizan en otros momentos para calificar o modificar componentes distintos que incluso pueden haber sido opuestos. Esto ayuda a ampliar el campo de interrelaciones entre los distintos campos isotópicos.

Las relaciones entre los diferentes elementos en las primeras secciones de MSF parecen ser muy claras: el agua está relacionada con el hombre, con el alma y con la idea de substancia, mientras que el vaso se vincula con Dios, con la forma, con el tiempo. Vaso y agua juegan un juego de opuestos, pero este juego se empieza a complicar: aparece el sueño, que en un sentido es comparable con el agua, pues también tiene gran libertad, pero también forma parte del mundo de la forma en el momento en que Dios empieza a soñar su sueño de la creación y en el momento en que el hombre, o sea nosotros, nos damos cuenta de que vivimos en un mundo probablemente ilusorio, mentido por una "radiante atmósfera de luces" que ciega nuestros sentidos. El sueño es, por tanto, parte del tiempo, de la luz y del lenguaje; es, también, un espejo engañoso y la "temprana madre de esa muerte niña". En oposición al sueño, pero también como equivalente a éste, aparece la inteligencia que es estéril, que no puede ni siquiera crear un mundo, aunque sea ilusorio, como el del sueño, a pesar de tener la capacidad de concebir todas las ideas y formas; es esa palabra que no logra ser articulada; es estéril como dios, ególatra como el sueño y obstinado en no ver la unidad en las cosas para descubrir la Divinidad que está escondida detrás de la materia, de los objetos.

Veamos a continuación algunos de los cruces de metáforas más notorios y relevantes para entender mejor la lógica de ideas de Gorostiza y su manejo tan complejo de los campos isotópicos:

El verbo ahogar aparece varias veces en distintos contextos: "dios inasible que me ahoga" (I.2.). También el agua (V.45-46) "ay amor, (...) se ahoga/ ay, en un vaso de agua"; hacia el final del poema (IX.37) "el hombre ahoga con sus manos mismas" los himnos, ya no se ahoga él mismo; el lenguaje unos versos más abajo "se ahoga -

confuso- en la garganta"(IX.88); y finalmente de la boca del mismo "Espíritu de Dios" emana una muerte que "hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta."(IX.229), siendo Dios en realidad el opuesto al hombre, pero vemos que sucede lo mismo con el lenguaje de ambos.

La mano: La mano no es otra cosa que ese vaso que le da forma al agua, pero que aparece en los contextos más variados. Primero el sueño "toma en su mano etérea a la criatura" (III.80); el agua "en la entumida cuenca de la mano" (VI.36) participa del anlace diabólico que une a la forma con la substancia y por lo tanto al hombre con Dios -La idea 'entumida' aparece nuevamente en verso IX.95 al hablar de la "entumida noche submarina".- La forma también tiene una "hosca mano de diamante" (VIII.6) con la que rige su imperio; finalmente el hombre "ahoga con sus manos mismas" sus propios himnos (IX.37).

El lenguaje: aparece primero como ese "frondoso discurso de ancha copa" (III.60) detrás del que se esconde "la raíz de la palabra"; la inteligencia reconcentra su silencio "en la orilla letal de la palabra" (IV.45); el lenguaje es, además, ese "gangoso idioma" (IX), pero por otra parte es ese "aéreo lenguaje de colores" (IX.70) que salta "con un ruidoso síncope de espumas"(IX.79); también es el que "hinca enfurecido la palabra/ de hiel, la tuerta frase de ponzoña."(IX.83), y finalmente esos "nombres destemplados" (IX.137), el tronco que en la 'descreación' queda "desnudo de oración ante su estrella". En el poema IX, al momento de regresar a sus orígenes los elementos, aparecen algunos con atributos que nunca se habría sospechado que les corresponden; por ejemplo la plata tiene una "lengua fidedigna" (IX.178) y también se "aboga en el agua de su canto". Dentro del campo del lenguaje cabe aclarar que, mientras que la poesía, con sus metáforas cruzadas, sí posee libertad y sí crea, el lenguaje y las palabras como tales son secas y limitadas, pero en definitiva todo lenguaje muere como parte de esa ilusión del sueño.

Poesfa: se presenta como "poema de diáfanas espigas" (III.62); después como "descarnada lección de poesfa" por medio de la cual instala un infierno alucinante (VI.49), las "limpias metáforas cruzadas" (VI.39-40), por cuyo arte crea el encendido vaso de figuras; el vaso que es un "epigrama de espuma" (VII.7); los "himnos" que loaban la rosa marinera (IX); en las augustas pituitarias "no juega, acaso, el encendido aroma, con que arde a sus pies la poesfa" (VIII.8-10).

Espuma: viene del poema I del verso 19 "sola prisa de acosada espuma" referido al agua, pero el vaso de pronto también es ese "epigrama de espuma" (VII.7); o bien al agua no le basta tener sólo reflejos que no son otra cosa que "briznas de espuma" (VI.21); el vaso está "en el agua de agujada espuma" (IX.14); "marchito el tropo de espuma en la garganta" cuando el agua se ve atada al vaso (I.33) -la garganta en la que se ahoga el lenguaje es la misma de ese hombre que descubre en sus silencios "que su hermoso lenguaje se le agosta" y "se le quema, confuso, en la garganta". Así también está "marchito el tropo de espuma en la garganta".- Vemos que el atributo de espuma que inicialmente le corresponde al agua, también afecta al vaso, al lenguaje, a la garganta.

La relación dios-estrellas: se empieza a establecer esta relación en el momento en que sabemos que él es un dios "mentido (...) / por su radiante atmósfera de luces" (I.2-3) que es como una 'estrella mentida' "por su sola luz, / sin estrella, vacfa" (X.37-39). Pero la idea de estrella aparece a lo largo de la obra (siempre como una ilusión); es un vaso que se hinche "como una estrella en grano" (I.40); o Dios "en sonoras estrellas precipita" una desbandada pólvora de plumas (III.44); o los peces todos -peces también son los hombres en el verso II.16: "peces del aire altísimo"- discurren "como estrellas de escamas diminutas" por aquella entumida noche submarina (IX.95); aparecen en el último poema en ese Diablo que es la fatiga -recuerda al sueño de poema III cuya "fatiga se fatiga"- y esa muerte incesante que mata al Dios en la rosa en las piedras y las estrellas. Las estrellas "ennegrecen" en el

momento en que el trayecto de la 'invulsión' ha regresado a la Nada (IX.27) -lo negro también se ve en el "negro sabor de tierra amarga" (IX), pues desaparece todo lo que parecía verdadero-, la "febril estrella, lis de calosfrfo" (IX); hay una "luz sin estrella, vacfa/ que llega al mundo escondiendo su catástrofe infinita" (X.39); la estrella es una mentira de la existencia.

La luz: luz "mentida" de las estrellas; aparece también en los distintos colores, sobre todo en forma de ese azul de Dios. La luz de pronto adopta atributo de sentido del gusto: "sabe a luz, a luz fría la manzana" (V.29); o el agua que es una 'flor mineral' que se "abre hacia su propia luz" (VI); o "no ocurre nada, sólo esta luz" (aquí la luz como ilusión que hace creer que ocurre algo); o el vaso que "en un llanto de luces se liquida" (VII.23).

Risa/ sonrisa: el agua que está "hundida a medias, ya, como una risa agónica" (I.15); la "única riente claridad del alma" (III.5); el disfrutarnos enteros "en sólo un golpe de risa" (X.22); el sueño que es la "muerte niña, sonriente" (V.26); las "palabras que nos sonríen" desde sus frases despobladas (II.59); el "golpe de risa" con que se quiere consumir el mundo (X).

Amor/ deseo: "circundadnte amor de la criatura" (II.20), el amor del agua por el vaso "más que amor sed, más que sed idolatrfra", la inteligencia como semilla "enamorada" (III.119), el "iracundo amor" que embellece a la inteligencia (IV.5), el vaso que "articula el guión de su deseo" por el líquido (VII.20), el agua, "ay amor, que se ahoga/ en un vaso de agua" (V.45-46), la inteligencia: "el iracundo amor que lo embellece (IV.5), "en la cima angustiosa del deseo" (IX.56).

Rencor: el sueño que "satura de odios purulentos, de rencores zánganos" (III.71); la inteligencia "se mantiene así, rencor sañado" (IV), el sueño prueba en el "rencor de la molécula" (III.121), el vaso "sosteniendo el rencor de su dureza" cede a la condición del agua (IX.13).

Red: el vaso como "red de cristal" que estrangula al agua (I.29) y la inteligencia como "red de arterias temblorosas" (IV.20) -'temblor' también aparece en el "álamo temblón" (IX.41) y en el "temblor del agua estrangulada" con la que se transfigura el vaso (IX.5)-.

Estéril: la inteligencia "una, exquisita, con su dios estéril" (IV.31) y después es ella misma la "estéril, agria" (IV.41).

Soñar: no sólo el sueño "se mira a sí mismo" en plena marcha (III.88) y sueña que su sueño se repite (III.110) como la muerte sin fin de una obstinada muerte, sino también Dios sueña la creación y la inteligencia y "se pone a soñar a pleno sol/ y sueña los pretéritos (tiempo) de moho", como semilla enamorada, se sueña germinando. El agua "está en su orbe tornasol soñando" (I.35). Y no ocurre nada más que "un cándido sueño que recorre" las estaciones (III.48), ese sueño "desorbitado." (III.86).

Nada: el agua "nada tiene/ sino la cara en blanco" (I.8), y nuevamente se repite "pobrecilla el agua/ay, que no tiene nada" (V.), además no huele, luce ni sabe a nada (V); y en las zonas ínfimas del ojo "no ocurre nada" sólo la luz (II.679 y III.2); en la médula de esta alegría de la creación "no ocurre nada" (III.47); para que no quede duda, se reitera que "nada ocurre, no, sólo este sueño/desorbitado" (III.86); cuando la creación regresa a su primer silencio, "los sere todos se repillegan/ hacia el sopor primero,/ a constringir el escenario de la nada" (IX.26); las entrañas, fuentes, "en donde el sueño no duele,/ donde nada ni nadie, nunca, está muriendo" (IX.222).

Nada más: la inteligencia "que nada más absorbe las esencias" (IV.29), la intel. "ay, una, nada más, estéril" (IV.41); el vaso-tiempo "ocurre, nada más, madura, cae" y "cae, nada más, madura, ocurre" (II.45 y).

Ahogar: el agua que se ahoga, "ay, en un vaso de agua" (V), el Dios parece haber ahogado su palabra sangrienta" (X.224)

Edad: el vaso "cumple una edad amarga ("tierra amarga" (IX.38)) de silencios" (I.24), "la edad, el fruto ("prometido fruto de mañana" (III.17), la inteligencia que prueba "el gusto de su fruta prohibida" (III.123)) y la catástrofe" (II.47), la "rosa edad que esmalta su epidermis" (como la del yo, "sitiado en mi epidermis" (I))(VIII.22), la forma que "envejece por dentro a grandes siglos" (VIII.24).

Silencio: "edad amarga de silencios" (I.24), el hombre "descubre en sus silencios" que su lenguaje se le agosta (IX), todo se consume "hasta el primer silencio tenebroso" (IX).

Muerte niña: el agua en el vaso cumple un "reposo gentil de muerte niña" (I.25), mientras que el sueño es la "temprana madre de esa muerte niña" (VIII.61).

Espejo: "como el agua de un espejo/ se reconoce" ("me descubro" (I.8) en la imagen atónita del agua que funciona como un espejo)" (I.30,31); Dios sueña "como un espejo del revés, opaco (= 'palabras turbias' y 'oscuramente')" (III.25), "le arranca otro espejo por respuesta" (III.20); inteligencia es un "páramo de espejos" (IV.16), el vaso es un "espejo ególatra (la inteligencia también es ególatra)" (VII.13), el sueño cruza la teoría de una nube "por un aire de espejos inminentes" (VIII.71).

Sed: agua está "cantando ya una sed de hielo justo" (I.37), "más que amor sed, más que sed idolatría", el agua trae "una sed de siglos en los belfos, una sed fría" (VI.4), el sueño que somete imágenes al fuego, angustias secas (lenguaje como pozo desecado (IX)) como la sed del hielo".

Frío: "la sed de hielo justo" del párrafo anterior; la manzana que sabe a "luz fría" (V.29); la "sed fría" (VI.4); el agua que sigue allí, "marcando el pulso/ glacial de la corriente" (IX.6-7); el sueño que que estrecha a la criatura con "brazos glaciales de la fiebre" (III.85); inteligencia, "helada emanación de rosas pétreas" (IV.17) -forma: jardines de la piedra (IX. 161 y 167) (vaso es una "flor mineral" (VII.11), la forma es un jardín de huellas fósiles, "rosas subterráneas" (VIII.29)-; la "menta de boca

helada" (IX.152); al final de MSF la muerte es esa "putilla del rubor helado" que nos enamora y con la que nos vamos al diablo.

Calor, llama/encendido: el vaso "se enciende/ como un seno habitado por la dicha" (I.41, 42), el agua es ya un "encendido vaso de figuras" (VI.41), el "encendido aroma" de la poesía (VIII.9-10), el vaso es "un minuto quizá que se enardece/ hasta la incandescencia,/ que alarga el arrebato de su brasa" (II.33-35), "libertad enardecida" de la substancia, del agua: "así, en heroica promisión, se enciende" (I.41); el sueño somete "imágenes al fuego" (III.65); el vaso es el "minuto incandescente" de la maduración del agua; hay algo en el vaso "una llaga tal vez que debe al fuego" (VII.17); inteligencia "soledad en llamas" (III.118) que lo consume todo hasta el silencio; los seres "se repliegan en la pira arrogante de la forma" (IX.33); "la egregia masa/ podrá caer de golpe hecha cenizas" (VIII.39); el lenguaje que "prolonga el insomnio de su brasa/ en las mustias cenizas del oído" (IX. 80-81); los seres se "abrasan, consumidos por su muerte" (IX.34); las "etéreas llamas del atroz incendio" (IX.36); el Diablo es como una "hoguera enardecida" por el canto, el sueño y el color de la vista; todo se entrega a la "delicia de su muerte" y en su sed de agotarla a grandes luces/ apura en una llama/ el aceite ritual de los sentidos" (IX.200).

Ojo: Dios tiene un "ojo proyectil" que cobra alturas; el agua "quiere un ojo" para mirar ese ojo de Dios que la mira (VI.24-25); la muerte tiene un "ojo lánguido" con el que enamora al hombre; y el hombre, el 'yo' tiene "ojos insomnes" por estar imaginando ese sueño, esa creación y esa muerte sin fin de las cosas que lo dejó sin dormir.

Grito/ gemido: el vaso es "una ventana a gritos luminosos" (I.47), el Espíritu de Dios "gime" (IX), la inteligencia escucha "retumbar el gemido del lenguaje/ y no lo emite" (IV.27).

Transparencia/ claridad: el vaso rinde una "flor de transparencia" al agua (I.45); el alma del hombre "advierte en una transparencia acumulada que tiñe la noción de Él de azul" (II.8-9); las palabras sonrñen "desde sus claros huecos" (II.60); el vaso, primero 'por' y luego 'en' su rigor aclara al agua (I.20 y VI.1); la "riente claridad del alma" (III.5); el hombre cantaba "himnos claros" (IX.39).

Egoísmo: Diso/ sueño "por la gruesa efusión de su egoísmo" los pronombres antes eran turbios (III.8); también la inteligencia tiene un "angélico egoísmo" (IV.14); el vaso es un "espejo ególatra" (VII.13).

Tiempo: aunque el tiempo es un elemento que aparece con mucha frecuencia y de las más diversas formas a lo largo del poema (como edad, minuto, hora, momento, día, etc.), la palabra misma "tiempo" aparece relacionada primero con la inteligencia que está "en la cumbre de un tiempo paráltico" (IV.18); después se relaciona con el agua en el vaso que dura "el tiempo de una muerte" (VI.43).

Instante: está vinculado con el tiempo; es el momento de la unión entre la forma y la substancia; es un mínimo y al mismo tiempo "perpetuo" (IX.19) y "lento" (IX.30) instante del quebranto.

Color blanco: la inteligencia "reconcentra su silencio en blanco" (IV.44); el agua "no tiene sino la cara en blanco" (I.14).

Derramarse: "mi conciencia derramada" (I.5); el sueño "siente que su materia se derrama" (VIII.67).

Alas/ ángeles: la inteligencia que está "más allá de las alas"; "alas rotas en esquiras de aire" del 'yo' (I.6); la imagen del agua no es sino un "desplome de ángeles caídos" (I.11); al agua no le basta tener sólo reflejos "para el ala de luz que en ella anida" (VI.22); la inteligencia tiene un "angélico egoísmo" (IV.14).

Substancia: el sueño "perfora la substancia" (III.76); la inteligencia finge "su emoción de substancia adolorida" (IV.4).

Lodo: el 'yo' siente su "torpe andar a tientas por el lodo" (I.7); la inteligencia "finge el calor del lodo" (IV.3); el sueño oye nacer el trueno del derrumbe "por la espesa lentitud del lodo" (VIII.65).

Tierra: la "tierra tiene tez de esmeraldas" (V.18); la muerte "sabe a tierra" (V.37); la "sed del agua ara cauces en el sueño moroso de la tierra" (VI.6); himnos son ahogados por el hombre en un "sabor a tierra amarga" (IX.65); los bellos seres transitan "por el sopor añoso de la tierra" (IX.129).

Mar: hay un "mar fantasma" que respiran los hombres (I.15-17); Dios tiene "mares plácidos de cobre" (III.35) y "dispara desde el mar" el prodigioso tiro de la carne (III.39); hay una "rosa marinera" (IX.45)

Sangre: la inteligencia reconcentra su silencio "en la inminencia misma de la sangre" (IV.46); "el tesón de sangre anda de rojo" (V.19); el sueño perfora los miembros "como una sangre cáustica" (VI.7); el cruel sueño "roe, quema, sangra, duele" (VIII.50); hay "flores de sangre, eternas" (IX.110); hay también "trasgos de sangre, libres,/ en la pantalla de su sueño impuro" (IX.130).

Impulso: Dios, al "impulso didáctico del índice" crea los mundos, pero la muerte también tiene un impulso por el cual los seres ingresan "en el suplicio de la imagen", es decir, el mismo impulso que crea las cosas, hace que mueran.

Escombros: Dios está al final "gestado en la aridez de sus escombros" (IX); el sueño "nutre sus escombros paulatinos" (VIII.62) y "crece en los escombros cotidianos" (IX.58).

Estrangular/ amoldar/ estrechar: el vaso es una red que "estrangula" al agua (I.29); Dios como vaso es una "oquedad que nos estrecha" (II.2) y que "en un ilustre hallazgo de ironía" estrecha a la criatura (III.84-85); Dios es como un vaso que nos "amolda el alma perdida" (II.6).

Pie: el ritmo de la inteligencia "no le infunde el soplo que lo pone en pie (IV.9); el sueño "se erige" a descansar de su descanso (III.9); la criatura "se pone en pie,

veraz, como una estatua" (II.31) -amor que "mana en lentas ondas de estatuas" (II.22); hablando de árboles hace mención del "tornillo sin fin de estatua" (IX.144); el vaso es el "tiempo que nos iza" (II.62) -"iza (también) la flor su enseña", V-; el agua "ya puede estar de pie frente a las cosas" (VI.38).

Silencio: el sueño "en cun claro silencio se desfle" (VIII.70); el hombre descubre "en sus silencios/ que su hermoso lenguaje se le agosta" (IX.66); todo al final regresa al "primer silencio tenebroso" (IX.127); el lenguaje y todo lo creado por el lenguaje también es presa del silencio; toda la creación desemboca "en el acre silencio de sus fuentes" (IX.218).

Diabólico/ infernal: el sueño no elude seguir a la alegría "a sus infiernos (III.51); el rito de eslabones que se consume entre el vaso y el agua es un "enlace diabólico" que encadena el amor a su pecado (VI.30); por la descarnada lección de poesía se instala "un infierno alucinante" (VI.49); y al final se ve que el Diablo es una "espesa fatiga" como la fatiga del sueño creador, es una "ciega alegría", como la alegría o el amor del hombre por su creador, el agua por el vaso, "un hambre de consumir/ el aire que se respira"; es, también, "la muerte de hormigas/ incansables"; con la muerte, "putilla del rubor helado", el hombre se va al Diablo (X).

Llanto: el vaso en un "llanto de luces se liquida" (VII.25); el sueño en el "prisma del llanto" deshace las imágenes (III.68); Dios llora "con un llanto más llanto que el llanto" (IX.225).

Todos los ejemplos expuestos son una prueba de que Gorostiza manejó muy bien el recurso de las 'metáforas cruzadas'. Presentar todas las metáforas sería entrar demasiado en detalle, por lo que únicamente se citaron algunos de los fragmentos en los que resulta evidente este fenómeno.

Lo que se quiso mostrar es que Gorostiza aplica este recurso con tanta frecuencia para demostrar y poner en práctica su teoría de la creación, y de esta manera comprobar que la 'creación' sólo surge a partir de la unión de otros elementos, los

cuales, al fundirse en una sola cosa, mueren y se 'descrean' como elementos independientes.

Gorostiza se sirve de la metáfora cruzada para hacer notar cómo las cualidades y características de un objeto (concepto o idea), pasan a ser poco a poco atributos de otro elemento que a simple vista no tenía relación con el primero o que incluso parecía ser su opuesto. El ejemplo más claro y evidente que ilustra esta metamorfosis es la fusión del vaso con el agua:

El vaso, que en un principio es rígido, duro y que estrangula, estrecha y pone de pie al agua, va asimilando atributos de sustancia líquida, perdiendo así su estabilidad en tanto que se "ablanda y adelgaza" hasta que finalmente se liquida en un llanto; y no se liquida solamente en el sentido morir: Gorostiza juega aquí con la palabra para dar la impresión al mismo tiempo de que el vaso se hace líquido. A pesar de que el vaso en su soledad puede regir perfectamente su orondo imperio, tiene "acaso un alma", está cansado de verse a sí mismo sintiendo que "no se cumple", su existencia necesita 'llenarse' de sentido para realmente llegar a ser feliz.

El agua, por su parte, se presenta como esa "libertad enardecida", claro, con la "cara en blanco", por lo cual no puede verse a sí misma. Busca, por lo tanto, en su amor e idolatría por la forma, por lo menos una máscara para finalmente tener una cara, erguirse y llegar a ser, gracias a las metáforas cruzadas, un 'encendido vaso de figuras', aunque esto signifique perder su libertad, ahogarse en un vaso de agua y hacer que el aire se coagule entre sus poros.

Otro ejemplo de metáfora cruzada, aunque quizá no tan obvio, es la idea del espejo. El espejo, como concepto mítico y místico:

Primero el agua funciona como un espejo en el que el 'yo' se descubre y se ve reflejado (lo cual puede interpretarse como que el hombre se ve reflejado en la superficie del agua o bien que se identifica con el estado del agua; yo creo que son ambas cosas). Pero el agua a su vez se empieza a reconocer "en la red de cristal que

la estrangula,/ allí, como en el agua de un espejo"; el vaso, por su parte, también resulta ser un "espejo ególatra" que se abre hacia su propia luz y "se absorbe a sí mismo contemplándose", pero más adelante hará sentir al agua cuajar "la máscara de espejos" que éste le procura.

Dios, en su creación, sueña, "como espejo del revés, opaco,/ que al consultar la hondura de la imagen/ le arranca otro espejo por respuesta". La inteligencia es un "páramo de espejos" y el sueño se desliza "por un aire de espejos inminentes".

El espejo es, pues, una ilusión que 'puebla de fantasmas los sentidos' de todos los elementos importantes que aparecen en el poema y conjuga en su reflejo todas las formas.

No es difícil percatarse del mecanismo de metáforas cruzadas que usa Gorostiza para lograr estas constantes metamorfosis, no es siquiera necesario deducirlo, pues él mismo da la clave al lector para ver cómo se logra el cambio de la materia y por extensión para entender toda la 'muerte sin fin': "por arte de esas limpias metáforas cruzadas" y éstas no son otra cosa que el lenguaje hecho poesía que se pone de pie como una estatua, igual que el agua en el vaso. Es la poesía, según él, la que permite la verdadera creación: la creación es la transformación y ésta última es lo único que verdaderamente existe, lo único estable, que implica necesariamente la "muerte sin fin".

## VI. CONCLUSION

Hay suficientes ejemplos de obras de arte que trabajan con un lenguaje inspirado en una manifestación artística que le es ajena. Basta mencionar la obra de Mussorgsky, *Cuadros para una exposición*, o el hecho de que algunas composiciones musicales reciban el nombre de "Poemas sinfónicos". Pero así como la música hace suyos elementos de otras artes, así también sucede con la poesía.

Gorostiza, por ejemplo, encontró equivalencias entre la poesía y la música afirmando que ambas son artes efímeras, en contraposición con las artes perennes, como la escultura; sin embargo, se inclinó a pensar que la poesía, la *esencia poética*, abarca un campo más amplio en tanto que ilumina y aclara las otras artes, aunque, claro, las otras artes también pueden ayudar al acercamiento de una obra poética. Al menos en su obra MSF ha quedado claro que el lenguaje poético y el musical tienen muchos puntos en común, en particular si se consideran las semejanzas que hay entre la estructura del poema y la de una fuga; ambos combinan el rigor en que se desarrollan con una libertad de la creación.

En este trabajo se ha visto que la música, si bien no "ilumina" a la poesía, al menos le da otro "brillo" y muestra hasta qué punto los dos lenguajes artísticos se pueden comunicar, complementar y combinar entre sí. Además se reconoció que ambos lenguajes surgen de la misma luz que Gorostiza llama *esencia poética*, pero que merecería ampliar su denominación y llamarse *esencia artística* para hacer con ello justicia a las otras artes, las cuales, como se quiso haber mostrado, tienen un gran parentesco, pues su vínculo es esa fuerza sutil que las une. Esa Esencia Artística o Energía primordial funciona como un prisma que fracciona las artes en diferentes colores, pero que al 'regresar a sus orígenes', como los elementos de la creación en MSF, se unen integrando la Luz con mayúscula, madre de todas las artes.

Si es cierto que las artes se iluminan unas a otras e incrementan mutuamente su belleza, su entendimiento y, por qué no decirlo, también su valor como obra artística, surge la pregunta sobre la legitimidad de estudiar un arte con la ayuda, la visión de otro arte, es decir, si el análisis de una obra se enriquece por el simple hecho de apoyarse en otra forma artística que no sea la que interviene directamente en su creación...

Aquí se estudió MSF con la ayuda de la música, concretamente de la fuga que, a mi juicio, fue el camino idóneo para abordar el análisis estructural y conceptual y así entender mejor las razones que Gorostiza tuvo para vertir sus temas dentro de esta forma en particular y lograr de esta manera que, como el agua en el vaso, el poema mismo se irguiera ante el mundo.

Gorostiza tomó muy en serio el trabajo de 'construcción' del poema y sin embargo, como dice Rubín, "no deja de ejercer la libertad más completa en cuanto a la métrica y el vocabulario de los versos individuales"<sup>1</sup>. Esto no contradice las reglas de la fuga. Claro que podría afirmarse que habría otras estructuras musicales, aparte de la fuga, que pudieran coincidir con el esquema del poema; considero, sin embargo, que Gorostiza pretendía con su obra algo más que exponer sus ideas en una estructura armónica cerrada: aspiraba elaborar ampliamente sus temas hasta agotarlos. En este sentido la fuga es más afín al poema, pues su meta fundamental es precisamente explotar el principal motivo musical de manera exhaustiva.

El verdadero arte de la fuga es buscar la libertad máxima de expresión de un determinado tema, hasta llegar a agotarlo dentro de las reglas de armonía que la fuga permite. La fuga, para los grandes maestros, no es tan rígida ni carente de libertades como suelen concebirla los musicólogos. Los temas de Bach, por ejemplo, son a veces tan audaces que no soportan casi ser tratados en severo contrapunto

---

<sup>1</sup>Rubín. *Una obra poética moderna. Muerte sin fin de José Gorostiza*, 1966, p.161.

sino que exigen una libertad similar a la del estilo sinfónico<sup>2</sup>. Bach abrazó con ahinco la forma musical de la fuga, porque conjuga una estricta economía del lenguaje con una libertad relativa, al mismo tiempo amplía, de la forma. Gorostiza buscó esto mismo en la poesía. Las obras de ambos tienen algo de místico, y están apoyadas en una estructura perfecta, resueltas con rigor, matemáticamente, por lo que resultan obras geométricas cerradas, espirales.

La revolución de Bach con su juego de las más distintas y distantes áreas tonales y la forma de recorrer todas las tonalidades mayores y menores le permiten abarcar un amplio campo de expresión. Lo mismo hizo Gorostiza en la escala del lenguaje, y los saltos a otras 'tonalidades', si así se quiere, como la filosofía y la religión entre muchas otras. Su juego era la poesía como "una especulación, un juego de espejos, en el que las palabras, puestas unas frente a otras, se reflejan unas en otras hasta lo infinito y se recomponen en un mundo de puras imágenes donde el poeta se adueña de los poderes escondidos del hombre y establece contacto con aquel o aquello que está más allá".<sup>3</sup>

La forma de expresión de Gorostiza en MSF es la silva de endecasílabos, heptasílabos y otros metros de distintas medidas, todos ellos mezclados y sin rima ni orden de estrofas. Encontró en la silva la forma ideal de expresión, pues permite la combinación libre de metros.

A pesar de que en un principio de su historia, la silva fue una composición que rimaba (rima consonante o asonante), se tomó después la libertad de dejar la rima

---

<sup>2</sup>Claro que en ocasiones los alcances de la fuga son limitados, cuando está concebida por ejemplo para ser ejecutada en clave; de ahí que su posibilidad de fraseo sea más restringida que en una fuga para música instrumental. Las fugas de Bach para órgano son distintas a las fugas para clave. La transcripción de la misma música para unos instrumentos u otros, según afirman algunos musicólogos, pierde su sentido original. Cada cual desarrolla su propia fuga con las ventajas y desventajas y los caminos que permiten los distintos instrumentos. Así, la palabra en la fuga de Gorostiza es otro instrumento musical y como tal tiene que desarrollar sus formas de expresión propias, adaptar y ampliar, de ser necesario, las leyes que rigen la fuga en la música para crear una fuga con la palabra dentro de los cánones de la poesía.

<sup>3</sup>José Gorostiza, *ibidem*, pp.205-206.

por completo y entregarse a un juego libre de versos, pero no por ello perdió el orden y la lógica internos. La silva, dentro de su rigor, ha mostrado ser una de las formas poéticas que contiene más posibilidades combinatorias de versos, ritmos y efectos. Aunque muchas veces rompe las propias leyes que se le imponen, esto sirve para reafirmar su estabilidad. Se puede decir que es un compendio de las reglas poéticas más importantes aplicadas a un poema. Así también la fuga reúne los principios más importantes de la teoría musical y los conjuga en una forma de expresión que, dentro de sus reglas, ofrece una vasta combinación de juegos melódicos y armónicos que incluso hasta ella misma rompe para ampliar su campo de expresión, sin poner en peligro su estructura.

Tanto la silva de Gorostiza como la fuga de Bach son producto de una inmensa labor de detalle, de cuidado y de perfección.

Es obvio que la meta de Gorostiza no era crear con MSF una obra musical y que, por lo tanto, la comparación con una fuga no es más que un asidero en el cual nos podemos apoyar para acercarnos al poema tan rico y complejo. El hecho de que se haya considerado a MSF como una fuga no quiere decir que se tenga que llevar la analogía hasta una absoluta identificación. Sería absurdo pretenderlo, además de ocioso. La supuesta rigidez, pero al mismo tiempo el campo de libertad que ofrece la fuga, son un marco ideal para entender los motivos de la silva de Gorostiza.

Con la combinación de estas dos formas artísticas tan distintas y al mismo tiempo tan cercanas, se pueden llegar a entender los niveles de excelcitud que alcanza Gorostiza con su MSF. Esto último quizá justifica el haber tratado MSF como una fuga. Pero lo importante ha sido mostrar la interrelación entre poesía y música, al grado que, como dice Gorostiza, la poesía "nace de la música".

Tanto Bach como Gorostiza pusieron un fin a sus fugas sólo cuando consideraron que la obra estaba terminada y no había nada más que agregar<sup>4</sup>; y eso es precisamente MSF. Esto no quiere decir que el tema de las obras de ambos maestros haya quedado también agotado para nosotros, sus lectores, sus críticos; al contrario, allí donde ellos acabaron, allí nos toca empezar: allí donde termina la ilusión del Dios mentido y donde nos podemos ir con el Diablo, allí es precisamente donde podemos comenzar nosotros a explorarlas. Sus 'fugas' son tan profundas y comejas que difícilmente se llega a tocar fondo en ellas. Esto no es un privilegio de las fugas. Sucede con todas las verdaderas obras de arte y así es como se defienden del olvido y del tiempo.

Aceptemos el reto y la invitación de Gorostiza. 'Vámonos al Diablo'. No al caos, porque el Diablo ya existe. Ya es el primer día de la creación. Abramos los ojos. Veamos cómo la Luz se hizo.

Sería deseable que algún estudio próximo ampliara aún más el campo de la interpretación e interrelación que tienen los lenguajes de todas las artes, pues queda todavía un inmenso terreno virgen para explorar.

---

<sup>4</sup>[en su desarrollo plástico] el poema crece como un cuadro en el sentido de la superficie que ha de llenar (...) El desarrollo plástico resulta limitado en cuanto a que el poema debe confinarse al espacio que el autor le concede; y es finito, porque ahí, dentro de ese espacio, el poema se agota y acaba, de suerte que el autor mismo podría recortarlo, si quisiera, pero nunca proseguirlo." (José Gorostiza, *ibidem*, p.211).

## VII. APENDICE

**Acorde:** tres o más tonos de diferente altura que son tocados simultáneamente.

**Aliteración:** repetición de un mismo sonido, vocal o consonante, a lo largo de un enunciado.

**Allegro:** indica tempo rápido. Usado para determinar un movimiento o una composición de *tempo* rápido. Frecuentemente se usa para el primer o el último movimiento de la sonata y la sinfonía.

**Anacrusis:** cuando una melodía no comienza con una nota fuerte, las notas que preceden a la primera acentuada reciben el nombre de anacrusis rítmico. Término también usado en la poesía para hablar de las primeras sílabas no acentuadas en el verso.

**Anáfora:** repetición de una o varias palabras al principio de versos consecutivos.

**Andante:** Medida de *tempo* que indica velocidad moderada, entre allegretto y adagio.

**Antítesis:** enunciación cercana de ideas opuestas.

**Aumentación:** valores rítmicos aumentados al doble de su valor original.

**Cadencia auténtica:** pausa rítmica o punto de reposo al final de una frase. Su efecto se ve gobernado parcialmente por las características melódicas y armónicas de la música.

**Campo semántico:** campo de significación establecido por la relación de semejanza u oposición entre diversas isotopías, creado por las figuras usadas en el texto.

**Canon:** imitación literal de una melodía, instrumental o vocal, por otra, en un intervalo específico de tiempo.

**Canzona:** pieza instrumental del Renacimiento, que suele ser la transcripción de un madrigal.

**Capriccio:** pieza instrumental de textura polifónica que recuerda a la fantasía y al ricercar.

**Cesura:** corte o pausa en el verso después de cada uno de los acentos métricos reguladores de su armonía.

**Cláusulas métricas:** núcleos de dos o tres sílabas principalmente en las que se organizan las palabras dentro de un período. Por su acento, las cláusulas pueden ser yámbicas (oó), anapésticas (ooó), anfibráquicas (oóo), dactílicas (óoo) y trocaicas (óo).

**Coda:** sección que se añade a un diseño dado y que sirve de conclusión de éste. Puede ser breve o larga. En la sinfonía y la sonata a veces adquiere una gran importancia, sirviendo también como sección de desarrollo adicional.

**Codetta:** ver coda. Figura musical pequeña sugerida por el material.

**Contrapunto:** combinación de dos o más melodías independientes, que se escuchan simultáneamente. En la música contrapuntística, las armonías se derivan de la combinación melódica.

**Contratema:** acompaña a la respuesta. Si se mantiene a lo largo de la fuga, se llama contratema 'obligato' y seguirá al tema como una sombra. El tema y el contratema son los dos principales protagonistas de la fuga. Es la continuación de la voz que ha expuesto el tema. 'Algunas fugas tienen dos o más contratemas, y otras simplemente usan figuras contrapuntísticas libres'.

**Crescendo:** término usado para indicar aumento de fuerza acústica. Contrario a decrescendo.

**Divertimento:** tipo de suite instrumental característico de Renacimiento, que recuerda en parte al diseño de la sonata, pero generalmente es de naturaleza más ligera y entretenida. Consiste de movimientos variados, incluye la forma sonata, entre otras.

**Dominante:** la quinta nota de la escala diatónica. El tono de la dominante significa que la música está relacionada con una escala diatónica, sirviendo este grado como tónica o nota del tono. El acorde o tríada de dominante es la relativa más próxima al acorde de tónica.

**Endecasílabo:** verso de once sílabas. Por su acentuación puede ser enfático (acentos en primera, sexta y décima: óoo oo óo oo óo), heróico (acentos en segunda, sexta y décima: o óo oo óo oo óo), melódico (acentos en tercera, sexta y décima: oo ó oo óo óo), sáfico (acentos en cuarta, octava y décima o en cuarta, sexta y décima: ooo ó o oo óo óo), dactílico (acentos en primera, cuarta, séptima y décima: óoo óoo óoo óo), gallico antiguo (acentos en quinta y décima, poco común), a la francesa (acento en cuarta sobre palabra aguda y otro en sexta u octava y décima: ooo ó o óo oo óo) y polirrítmico (combinación de enfático, heroico, melódico y sáfico).

**Enumeración:** acumulación de expresiones equivalentes que forman un todo.

**Episodio:** Esta frase que conecta una parte con otra se conoce como fragmento episódico (del alemán "Zwischenspiel" = canto intercalado) o simplemente episodio. Su función es la de unir dos afirmaciones del tema; está por lo general escrita en estilo imitativo y usa una parte del tema o del contratema, pero muchas veces también introduce elementos completamente nuevos.

**Fantasia:** composición instrumental de diseño totalmente libre, a veces puede ser polifónico, y otras melódico, y se usa a menudo para indicar una improvisación.

**Término** también usado para referirse a una parte de una composición en la cual sus temas son tratados libremente.

**Forma sonata:** término usado para describir un movimiento (por lo general el primer y el último movimiento) de la sonata, la sinfonía o el cuarteto de cuerdas. Consta generalmente de tres secciones llamadas exposición, desarrollo y recapitulación, a veces seguida de una coda o codetta. Se usa también el término 'allegro de sonata', pero éste también se presta a confusión, porque hay algunas composiciones que pueden estar en movimientos más lentos como el andante (aunque el 80 % de los allegros de sonatas están escritos en allegro). También se le conoce como primer movimiento, pero tampoco coincide siempre, pues hay forma sonatas escritas en segundo o cuarto movimiento. El nombre quizá más acertado para llamar esta forma sería "forma de desarrollo", pues tiene gran peso la técnica de esta sección, mientras que en otras formas es incidental o está definitivamente ausente.

**Frase:** a) en la música: parte de la melodía separada del resto por una cadencia rítmica o punto de reposo. b) dentro del lenguaje: sintagma, es decir, cadena lineal, horizontal de palabras (no confundir con oración que tiene sujeto y predicado).

**Gradación:** progresión ascendente o descendente de ideas.

**Hemistiquio:** mitad o parte de un verso dividido por una cesura.

**Heptasílabo:** verso de siete sílabas. Por su acentuación puede ser trocaico (acento a partir de la segunda sílaba en las sílabas pares: o óo óo óo), dactílico (acento a partir de la tercera sílaba: oo ó oo óo) y mixto (acentos en la primera, cuarta y sexta sílabas).

**Intermezzo:** término que sugiere origen casual de la composición, como si estuviera escrito entre dos obras de mayor importancia.

**Interpolación:** inversión de las voces en curso, adoptando una las funciones de la otra y viceversa, intercambiándose así los papeles.

**Isotopía:** línea de significación expresada por un vocabulario relacionado con el tema significado.

**Largo:** indicación del *tempo* que quiere decir muy lento.

**Madrigal:** canción coral polifónica, de carácter secular, del Renacimiento.

**Metáfora:** relación de homología entre dos conceptos sin nexo comparativo.

**Metro:** figura retórica que se da por la periodicidad de ciertas formas métricas (atenidas a un determinado número de sílabas) y, si las hay, a la periodicidad de estrofas.

**Minuet:** Antigua danza aristocrática, en ritmo triple, usada en las primeras suites instrumentales, en la sinfonía clásica y en la música de cámara de ese periodo.

**Motete:** Canción coral sagrada, en estilo polifónico y cantada en latín, característica del Renacimiento.

**Motivo:** idea musical compacta que aparece en el tema o melodía y que se presta a repeticiones o desarrollos variados.

**Oxímoron:** relación sintáctica de dependencia entre palabras con significados opuestos.

**Paradoja:** dos ideas aparentemente opuestas unidas por dependencia sintáctica.

**Paronomasia:** Figura que consiste en colocar próximos en la frase dos vocablos de forma parecida, repitiendo consonantes o vocales en palabras cercanas que las hace casi homónimas.

**Pedal:** Prolongación de una nota que se mantiene a lo largo de uno o más compases acompañando a la melodía. Hay pedales aparentes o inminentes.

**Poliisotopía:** Muchas líneas de significación en un mismo discurso.

**Preludio:** pieza musical diseñada para ser tocada como introducción por ejemplo antes de una composición de música sacra (preludios coraloes) o antes de una composición, particularmente de fugas o suites. A veces aparece independiente; su diseño es variable.

**Puente:** pasaje modulador que sirve de unión entre un tema y otro. A veces suele tener importancia temática.

**Quiasmo:** repetición de expresiones semejantes con significados cruzados.

**Respuesta:** imitación del tema en otra tonalidad vecina, generalmente la dominante. Si reproduce el tema íntegramente, se le llama respuesta real. Pero en muchos casos, para preservar la 'unidad tonal' de la fuga, la respuesta tiene que someterse a mutaciones que alteran algunos de sus intervalos melódicos y hace más suave la modulación hacia la dominante. A esto se le llama 'respuesta tonal'. Depende de la forma de la respuesta que la fuga sea real o tonal. Si es una copia exacta del tema transcrita a otro tono, se trata de una fuga real; si sufre cambios, es una fuga tonal.

**Ricercar:** tipo de música instrumental de los siglos XVI y XVII escrita en contrapunto imitativo, particularmente para órgano y para dar un carácter solemne; es generalmente polirrítmico.

**Rima:** repetición de sonidos a partir de la última vocal acentuada en palabras finales de verso.

**Rondó:** forma instrumental del siglo XVII que consiste en una sección recurrente, el 'refrán' tocado alternadamente con otras secciones variables. El rondó medieval es una composición vocal mono- o polifónica con repetición del refrán musical y de texto.

**Silva:** combinación libre de endecasílabos con heptasílabos, rimados o sueltos, combinados con algunos versos de otras medidas. Frecuentemente en la poesía no estrófica la rima se reduce a la simple asonancia de dos versos pares, con lo cual la composición adquiere el aspecto de una silva arromanzada (particular de la poesía modernista). La poesía moderna suele combinar los versos de once, siete y cinco

**sílabas principalmente**, así como metros sueltos en composiciones equivalentes a silvas sin rima.

**Simetría**: dos o más construcciones sintácticamente iguales en un mismo verso o en versos consecutivos o cercanos.

**Síml**: relación de homología entre dos conceptos mediante un nexos comparativo.

**Sinfonía**: composición para orquesta basada en la estructura de la sonata.

**Sonata**: la forma más importante de la música instrumental del periodo barroco hasta nuestros días. Consta por lo general de cuatro movimientos independientes. Hay dos tipos importantes de sonata: la clásica y la barroca. La clásica tiene el siguiente esquema: 1. allegro (de carácter rápido, generalmente dinámico; forma sonata), 2. adagio (lento, lírico, largo; forma sonata, forma ternaria o binario o variaciones), 3. minuet o scherzo (carácter como de danza; forma ternaria), 4. allegro (rápido, enérgico; forma sonata o rondó). Las características de la sonata se transportan a otros tipos de música instrumental, principalmente la sinfonía y, con algunas modificaciones, el concierto.

**Stretto**: tema que traslapa a la respuesta o viceversa; se usa por lo general al final de la fuga. El stretto surge cuando las entradas están muy cerca una de otra (por ejemplo en la Fuga en do mayor, I, No.1 del Clavecín bien temperado), como en el canon, pero sólo sucede en una pequeña parte del tema.

**Tema en una fuga**: es la idea musical concentrada que sirve de base al diseño de la fuga.

**Tempo**: velocidad a la que debe ser tocado un ritmo dado.

**Tónica**: La primera nota de la escala dada es el tono alrededor del cual gira la pieza. Esta nota es la tónica.

**Vivace**: indicación de *tempo* que significa muy rápido.

## VII. BIBLIOGRAFIA

Bibliografía sobre teoría musical

APEL, Willi y DANIEL, T. Ralph, *The Harvard brief dictionary of music*, Ed. Pockett Books, 18a ed., New York, 1977, 341 pp.

ANDERSON WINN, James, *Unsuspected eloquence. A history of relations between poetry and music*, Yale University Press, 1a ed., New York, 1981, 381 pp.

BACH, Johann Sebastian, *The Well Tempered Clavichord*, tomo 1, vol. 1483, Schirmer's library of musical classics, prólogo de Erwin Hughes, New York, 1929, 204 pp.

BAS, Julio, *Tratado de la forma musical*, trad. Nicolás Zamuraza, Ricordi, 1a ed., BS.As., 333pp.

BUSONI, Ferruccio, *Pensamiento musical*; UNAM, 2a ed., México, 1982, 341 pp.

DUFOURCO, Norbert, *Breve historia de la música*, trad. E. Susana Spindel; FCE, col. popular 43, 3a reimp., México, 1981, 240 pp.

*Encyclopaedia Británica*, macropaedia, vol.7, 15a ed., William Benton Publ. USA, 1980, pp.769-770.

ESTRADA, Julio (comp.), *La música en México*, vol. I, Historia, núm. 4, Periodo nacionalista (1910-1958), UNAM, 1a ed., México, 1984, pp. 47-48.

GEDALGE, André, *Treatise on the fugue*, trans. Ferdinand Zorn; Univ. of Oklahoma Press, 1a ed., USA, 1965, 435 pp.

HAGGIN, Bernard H., *The new listeners companion record guide*, Horizon press, 5a ed., New York, 1978, 456 pp.

HOFSTADTER, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach: Una eterna trenza dorada*, trad. R. Arnoldo Ureabaga; Edit. Ciencia y desarrollo, 1a ed., México, 1982, 915 pp.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*, cap. 5, "Mito y música", Alianza Edit., secc. Humanidades, 1a reimp., México, 1989, pp. 67-78.

LIEBERSON, Goddard (ed.), *The Columbia book of musical masterwork*, Allen. Towne and Health Publ., 1a ed., New York, 1947, 546 pp.

MOORE, Douglas, *Guía de los estilos musicales*, trad. J. María Martín T.; Taurus, serie Iniciación a la música, núm. 2, 1a ed., Madrid, 1981, 313 pp.

MORENO RIVAS, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, FCE, 1a ed., México, 1989, 257 pp.

ORTA VELAZQUEZ, Guillermo, *Breve historia de la música en México*, Porrúa, 1a ed., México, 1971, 495 pp.

- SCHWEITZER, Albert, *J.S. Bach. El músico poeta*, Ricordi, 1a ed., BS.As., 1955, 379 pp.
- SIEGMEISTER, Elic, *The music for lovers handbook*, William Morrow + co, 1a ed., New York, 1943, 817 pp.
- STRAWINSKY, Igor, *Poética musical*, Emecé, col. ensayo y crítica, 1a ed., Bs.As., 1946, 164 pp.
- THOMSON, Oscar (ed.), *The internacional cyclopaedia of music and musicians*, Dodd Meai + co, 4a ed., New York, 1946, 2380 pp. (pp.635-636).

#### Bibliografía sobre recursos poéticos

- BERISTAIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, 2a ed., México, 1988, 508 pp.
- GARZA CUARON, Beatriz, "Claridad y complejidad en *Muerte sin fin* de José Gorostiza", en *Revista Iberoamericana*, jul.- dic., 1989, Pittsburgh, núm. 148-149, pp.1129-1149.
- GARZA CUARON, Beatriz, "Simetrías y correspondencias en *Muerte sin fin*", en B. Mora Sánchez, M. Díaz Roig, Y. Jiménez Báez et al, *Deslindes literarios*, El Colegio de México, 1a ed., México, 1977, pp.83-94.
- JAKOBSON, Roman y WAUGH, Linda R., *La forma sonora de la lengua*, FCE, secc. de Obras de Lengua y Estudios Literarios, 1a ed., México, 1987, 286 pp.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Ed. du Seuil, col. Poétique, 1a ed., París, 1973, 508 pp.
- LAZARO CARRETER, Fernando y CORREA CALDERON, Evaristo, *Cómo se comenta un texto literario*, Ed. Cátedra, 1a reimpr., México, 1987, 205 pp.
- MANSOUR, Mónica, "Correlation of rhythmic structures in poetry", en Tasso Borbé (edit.), *Semiotics Unfolding*, La Haya, Mouton, 1983.
- MANSOUR, Mónica, "Estructuras rítmicas y ritmo semántico en la poesía", en J. Ruffinelli, *Texto crítico*, núm. 29, año X, mayo-agosto 1984, Universidad Veracruzana, México, 1984, pp.159-172.
- MANSOUR, Mónica, "El diablo y la poesía contra el tiempo", en E. Ramírez (coord.), *José Gorostiza. Poesía y poética*, UNESCO, col. Archivos, núm. 12, 1a ed., México, 1988, pp. 221-253.
- NAVARRO TOMAS, Tomás, *Arte del verso*, Compañía general de ediciones, col. Ideas, Letras y Vida, 1a ed., México, 1959, 187 pp.
- NAVARRO TOMAS, Tomás, *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, col. Letras e ideas, Ed. Ariel, 1973, Barcelona, 387 pp.

NAVARRO TOMAS, Tomás, *Métrica española*, Syracuse University Press, 1a ed., New York, 1956, 556 pp.

POE, Edgar Allan, *Ensayos y críticas*, <sup>trad. Julia Cortés</sup> Alianza Edit., col. Libro de bolsillo, 1a reimp., Madrid, 1987, 317 pp.

### Bibliografía de José Gorostiza

GOROSTIZA, José, et al., *Cartas a Celestino Gorostiza*, prolog. Gabriel Zaid, epiflogo Luis M. Schneider, Ed. El Equilibrista, México, 1988, 64 pp.

Cuesta, *Antología de poesía mexicana moderna*, FCE y SEP, col. Lecturas Mexicanas, núm 99, 1a ed., México, 1985, pp.212-221.

*José Gorostiza. Poesía y poética*, en E. Ramírez (coord.), UNESCO, col. Archivos, núm. 12, 1a ed., México, 1988, pp.1-104.

*Muerte sin fin (poesía)*, Ediciones R. Loera y Chávez, 1 ed. facsimilar (de Ed. Cultura, 1939), México, 1989, 70 pp.

*Muerte sin fin y otros poemas*, FCE y SEP, col. Lecturas Mexicanas, núm. 13, 1a ed., México, 1983, 149 pp.

"Muerte sin fin y otros poemas", *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, prolog. Javier Villaurrutia, epiflogo, Octavio Paz, Trillas, col. Linterna mágica, núm. 1, 2a ed., México, 1986, pp. 353-364.

*Prosa*, recopilación, introd., bibliografía y notas de Miguel Capistrán, Universidad de Guanajuato, 1a ed., México, 1969, 285 pp.

*Suite en dolor de luz velderráin*, Ediciones Cultura, 1a ed., México, 1990, 29 pp.

### Bibliografía sobre José Gorostiza

ALATORRE, Antonio, "Cincuenta años de *Muerte sin fin*", *La Cultura en México*, supl. *Siempre*, núm. 1906, enero 1990, pp 38 y 40.

BLANCO, José Joaquín, "Destrozando *Muerte sin fin*", en *Crónica de la poesía mexicana*, 5a ed., Posada, México, 1987, pp.197-201,

CUESTA, Jorge, "Una poesía mística", en *Poemas y ensayos*, II.2, UNAM, 1a reimp. México, 1978, pp.363-367.

DAUTES, Frank, *Breve historia de la poesía mexicana*, Ed. Andrea, col. Manuales Studium, vol.4, 1a ed., México, 1956, pp.153-154.

DAUSTER, Frank, "Notas sobre *Muerte sin fin*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 50 (1960), pp.273-288.

DEBICKI, Andrew P., *La poesía de José Gorostiza*, Ediciones de Andrea, col. Studium 36, 1a ed., México, 1962, 127 pp.

DEHENNIN, Elsa, *Antifhèse, oxymore et paradoxisme: approches rhétoriques de la poésie de José Gorostiza*, Dider, Belgium, 1973, 141 pp.

FERNANDEZ, Sergio, "José Gorostiza", en *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*, Sepsetentas, 1a ed., México, 1972, pp.175-187.

FLORES, Ernesto, "José Rolón y Gorostiza", en "25 años de *Muerte sin fin*", *Artes, Letras, Ciencia*, núm. 137, supl. de *Ovaciones*, México, 9 de agosto de 1964, p.2.

GARCIA TERRES, Jaime, "José Gorostiza en voz baja", *La Cultura en México*, supl. *Siempre*, núm. 1906, enero 1990, pp.40-41.

GODOY, Emma, "Muerte sin fin", en *Sombras de magia. Poesía y plástica*, FCE, México, 1968, pp.9-69.

GODOY, Emma, "'Muerte sin fin' de Gorostiza", en *Sombras de Magia*, FCE, col. *Letras mexicanas*, núm. 90, 1a ed., México, 1968, pp. 9-69.

LABASTIDA, Jaime (prol. y selecc.), *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, Instituto Politécnico Nacional, 1a ed., México, 1969, 306 pp.

MANSOUR, Mónica, "José Gorostiza y la Cábala", en J. Ruffinelli, *Nuevo texto crítico*, núm. 3, Stanford University, año II, 1er semestre, USA, 1989, pp.141-156.

MONGUIO, Luis, "Poetas postmodernistas mexicanos", *Revista Hispánica Moderna*, vol. XII, núm. 3-4, jul.-oct. 1946, pp. 247-253.

PACHECO, J. Emilio, "Gorostiza y la paradoja de *Muerte sin fin*", *Diálogos*, núm. 1, México, 1965, pp.33-34.

PAZ, Octavio, "Muerte sin fin", en *Las peras del olmo*, Imprenta universitaria, México, 1957, pp.105-114.

RAMIREZ, Edelmira, "*Muerte sin fin* o el sueño de la vida", *Los empeños*, núm. 1, México, 1981, pp. 113-126.

RAMIREZ, Edelmira, (coord.), *José Gorostiza. Poesía y poética*, UNESCO, 1a ed., México, 1988, 379 pp.

REYES, Alfonso, "Contestación al discurso", en *Memorias de la Academia Mexicana*, t. 14, México, 1956, pp.184-190; reproducido en José Gorostiza, *Prosa*, Univ. de Guanajuato, 1969, pp. 239-253.

RUBIN, Mordecai S., "Ecos de Valéry en Gorostiza (*Muerte sin fin*)", *Cuadernos Americanos*, núm. 2, 145, México, 1966, pp.205-217.

RUBIN, Mordecai S., *Una poética moderna. Muerte sin fin de José Gorostiza*, UNAM, 1a ed., México, 1966, 228 pp.

TORRES BODET, Jaime, *Tiempo de arena*, col. Letras mexicanas, núm. 18, FCE, 1a ed., México, 1955, 349 pp.