



ONTOLOGÍA POÉTICA MEXICANA. JOSÉ GOROSTIZA: ALEGRÍA Y PESADUMBRE DE LA CARNE. *MUERTE SIN FIN*. [UNA LECTURA FILOSÓFICO-LITERARIA]*

Julio Quesada Martín
Universidad Veracruzana

RESUMEN

Este ensayo filosófico-literario reflexiona sobre la obra cumbre de José Gorostiza: *Muerte sin fin*. Lo que en él he encontrado, nuestra tesis, es el drama de la subjetividad humana. [La pasión creativa y la destrucción, no menos creativa, que parece poner fin a la representación del mundo desde esa conciencia alcanzada que se debate sobre el sentido de la vida. El desconsuelo de la carne que se ve a sí misma atrapada en esta muerte sin fin y en plena conciencia de una endeble finitud cuyo sentido último se oscurece al finalizar los fuegos artificiales del ingenio. Tal vez sería mejor vivir la inconsciente muerte de otros reinos. Pero el poeta —conciencia del mundo— lleva a cabo una “epoché”, pone la vida entre paréntesis para, después de unas fantásticas descripciones, decir lo que es: “muerte sin fin”. Esta finitud sin aparente trascendencia hace del pensamiento de Gorostiza un “existencialismo”.

ABSTRACT

This philosophical-literary essay reflects on the summit work of José Gorostiza: *Muerte sin fin* (Endless Death). What I found in it is the drama of human subjectivity. The creative passion and the destruction, no less creative, that seems to end the representation of the world from that reached consciousness which debates about the meaning of life. The disconsolation of the flesh that look at itself in this endless death end and in full awareness of a feeble finitude whose ultimate meaning is to darken at the end of the fireworks of ingenuity. Perhaps it would be better to live the unconscious death of other kingdoms. But the poet —conscience of the world— carries out an “epoché”, bracketing life, after some fantastic descriptions, says what it is: “death without end”. This finitude without apparent transcendence makes of Gorostiza’s thought an “existentialism”. Is it, then, that “Being-Toward-Death” as Heidegger announced in Being and

¿Será, entonces, que “el-ser-es-para-la-muerte” como anunció Heidegger en Ser y tiempo? Pienso que no. En esta muerte sin fin emerge asombrosamente un humanismo. Gorostiza “canta” y “baila” —a través de su increíble arquitectura de metáforas cruzadas— que no hay muerte sin la conciencia de la muerte; de la misma forma que mundo y conciencia están atados para siempre. En el horizonte de sentido de este pensamiento aparece la intuición de lo “trans-individual”. Por estas razones mi ensayo no es un estudio psicológico, ni filológico del poema; sino una contribución desde la fenomenología.

Palabras clave: Vaso de agua | Ser | Metáforas cruzadas | Muerte | Inteligencia | Drama | Subjetividad | Soledad | Silencio | Dios | Nosotros | Fenomenología | Existencialismo | Lenguaje |

Time? I think no. In this endless death, a humanism emerges amazingly. Gorostiza “sings” and “dances” —through his incredible architecture of crossed metaphors— that there is no death without the conscience of death; in the same way that the world and consciousness are tied forever. Within this thoughts appears the intuition of “trans-individual”. For these reasons it is not a psychological or philological study of the poem; but a contribution from phenomenology.

Keywords: Glass of water | Being | Crossed metaphors | Death | Intelligence | Drama | Subjectivity | Loneliness | Silence | God | Us | Phenomenology | Existentialism | Language |

1. EL DRAMA DE LA SUBJETIVIDAD HUMANA

El poema *Muerte sin fin*² del mexicano José Gorostiza (1901-1973) es ontológico porque se pregunta por el ser o por lo que hay o se apunta en el transitivo morir de todo lo que nace o es. A su manera también parece una oración, un mantra que alguien (él-ellos-nosotros) canta a un Dios que parece ocultarse entre el nacimiento y la destrucción... “sin fin”. ¿Qué Dios?. El frontispicio del poema repite del *Antiguo Testamento*, Proverbios 8:36: “Mas el que peca contra mí defrauda (daña) a su propia alma; todos los que me aborrecen aman la muerte”. A nuestro juicio, esta voz enmarca el horizonte de sentido de la intencionalidad del poema. [¿Estamos, realmente ante un canto a la muerte producido por la “náusea” que provoca la ausencia de sentido?]

Una breve descripción analítica del poema nos lleva de inmediato a la subjetividad del que se siente, como conciencia reflexiva, lleno de sí. Tan sólo la primera persona del singular puede verse, a través de la metáfora material y espiritual del vaso de agua, “sitiado en mi epidermis” (verso 1). No se trata de la subjetividad cartesiana, ni de la ipseidad sin cuerpo: estoy sitiado por mi cuerpo, mi piel es la frontera en cuyo acá me ocurre la muerte. Sin embargo, esta frontera es porosa y, en el fondo, la carne, alude a los otros seres, incluso al reino mineral. Y porque tomo conciencia de mi epidermis como piel del mundo o de la vida, es por lo que Gorostiza se encuentra a sí mismo, se descubre (8), en la imagen del agua encajada en la forma del vaso.

El agua huidiza que toma “forma”, una “paradoja” del ser, gracias al “rigor del vaso que la aclara” (21). El poeta tabasqueño se compara con esta columna de agua determinada por el cristal; así es si entendemos [filosófica-poéticamente con Parménides que el Ser es y el No-Ser no es porque los separa la forma, su entidad o sustancia]. Tener forma es lo que hace que el ser sea frente a la nada. El agua no es nada hasta que toma asiento y se edifica. Asentarse ahí significa el anuncio de la “muerte niña”, ese “reposo gentil” (25) en donde el agua se reconoce,

1 Este poema ya ha dado de sí numerosos y valiosísimos estudios como los de Andrew P. Debicki (1962), el ya clásico de Evodio Escalante (2001), Arturo Canti (2005) o, más recientemente, Fernando Castañón (2014). Es muy reconocido en México. En el mío, España, nunca escuché hablar de él. Fue en mi primera estancia en la UNAM como lo conocí a través de la Dra. Lizbeth Sagols —quien me regaló el libro de Gorostiza hace algunos años. Ahora, al estar viviendo en México como “residente permanente”, me asaltó la doble deuda que tenía que reparar.

2 José Gorostiza, “Muerte sin fin”, *Oesías*, FCE. México, 1964.

“atada allí, gota con gota” (32). Tal vez, escribe el poeta, Dios no sea sino un vaso que “nos amolda el alma perdidiza” (51-55). O una taza, o una mano cóncava. Es genial. ¿Por qué “cóncava”? Porque lo convexo aleja: ahí no ha lugar el “asiento” de la forma en la que, ya lo ha intuido, nos crece una muerte niña, recién nacida a las formas.] El agua se pierde si no se le da forma. El azul del mar que es cielo y océano para los hombres: “peces del aire altísimo” (65). Gorostiza habla de isla de monólogos; pero utiliza el universal los hombres para referirse a esta condición humana de islas que están ya unidas por la muerte, por la conciencia de la muerte, un archipiélago. [Paradójicamente, en medio de la soledad (sonora) un coro de seres, del minúsculo mineral al hombre, entretejidos por la vida que se nos muere, un baile, una sardana.] Vasos] de agua, pero vasos comunicantes porque son, están, viven, en la propia tez de Dios, azul, nuestro horizonte, canta, «un circundante amor de la criatura» (69), “el ojo de agua de su cuerpo” (de Dios) a través del cual los hombres ven que están viendo.

El poema se hace cargo tanto de la conciencia fugitiva del río (72) como de la “veraz” columna de agua que es la persona; tanto “el brusco andar de las criaturas” (75) como asentamiento del agua en el vaso, en su forma. Aunque sólo sea nada más que un minuto que se yergue y “enardece” hasta la “incandescencia” (82). Pero un minuto nada más, que es lo que está cantando, orando, el poeta. Ahora bien, no reza ni el minuto en sí, ni lo eterno en sí; sino el disparo que nos lanza desde esta nuestra oquedad de vaso, o red de cristal, hacia lo eterno. Sólo que desde la conciencia fugaz de el tiempo es agua, nuestro amor circundante, de azul intenso, ay, no conlleva una eternidad, tan sólo “lo eterno mínimo” (84). Cuanto más hondo es el vaso más ansia de eternidad, al igual, otra metáfora, que la relación que se da entre la intensidad de las brasas y lo eterno mínimo de sus cenizas. Debe estar orando el poeta porque esa minúscula eternidad que se yergue en el vaso, a través del que nos encontramos como hombres, es un minuto cóncavo” como nuestras propias manos. “Un cóncavo minuto del espíritu” (86). “Con toda seguridad podemos decir que si Gorostiza en vez de José se hubiera llamado [Arthur o Peter], este verso: «*Eine konkave Minute des Gesites*», hubiera dado lugar a no pocas Tesis Doctorales; pero no era de Alemania, el único pueblo metafísico, según [la metafísica de] Heidegger; [en fin], tampoco pensaba en alemán, es decir, que no pensaba; sino que era y fue pero sigue siendo otro magnífico hijo del limo hispanoamericano, [para decirlo con Octavio Paz], natural de Villahermosa, Tabasco, México. Toda una reinención del español: metáforas vivas en este [bendito mestizaje] gracias al que se constituye el Reino de Cervantes (Uslar Pietri).

La cuestión ontológica es transparente: ¿por qué ese minuto de agua erguida es “cóncavo” y no convexo? ¿Por qué ha intuido este poeta, y así lo aclara en su lenguaje, que el espíritu es cóncavo como la conciencia? No sé si Gorostiza conocía la escuela fenomenológica de Husserl, pero sus descripciones, metáforas fulgurantes y la intencionalidad de la conciencia (de la muerte) nos aproximan, y de qué forma creativa, a ese mundo pre-reflexivo inmediatamente anterior a que el mundo quede petrificado en conceptos, metáforas muertas.

José Gorostiza, poeta ontológico. Sin embargo, este tratado poético del ser no cercena, ni destruye, el continuum del agua, ni el del tiempo, ni el del minuto del espíritu que se yergue una sola vez en tensión al mínimo eterno; no viene a dividir las aguas en auténticas e inauténticas. Tampoco existe una muerte propia y otra impropia [como analizó Heidegger en una ontología que, en las antípodas, la muerte sirve para ahondar, aún más si cabe, nuestras diferencias como pueblo, nación o Estado.] El-ser-es-para-la-muerte -axioma fundacional de la ontología heideggeriana. [Cada existencia, a juicio del filósofo alemán, tiene su “propia” muerte que no puede compartir con nadie más]. Todo lo contrario, el poeta mexicano parece tener la vocación, la tarea, de describir hasta la última gota (de agua) lo que enuncia y anuncia el vocablo “muerte” más allá de nosotros mismos, de nuestra propia ipseidad. Y lo lleva a cabo, “verso a verso”, desde su mundo circundante amoroso mineral-vegetal-animal.] Prueba la muerte a sorbos del vaso de agua; y esta agua sabe a muerte: ya por “azar” y “en cualquier escenario irrelevante”, en el “bar”, “entre dos amargas copas”, bien “entre las cumbres peladas del insomnio” (91-92). [Qué] sublime metáfora, y quiero hacer hincapié en que no se trata de una bella metáfora que te deja dormir en paz porque todo cuadra; sino a lo Nietzsche: una tensión que te hace despertar para subir o bajar hasta tus más ocultas cumbres oceánicas. Sea como sea bebemos el agua de la vida a sorbos de “la edad, el fruto y la catástrofe” (95). Obvio resulta señalar que el vaso de agua es el ojo con el que la muerte ve a la vida. Y esto, ya desde una situación ontológica precisa, significa, para decirlo con *Lo visible y lo invisible* de Merleau-Ponty, que el poeta sabe que al ser sólo se llega a través de la pluralidad del mundo; no directamente, sino a través de las cosas y los seres.

Esta ontología de la muerte sin fin es un diálogo con Dios. Bien que no el Dios de la presencia plena, sino el de la oquedad del vaso. Una oquedad o silencio a voces que acompañan. En el caso del poema *Muerte sin fin* no cabe la menor duda de que el ser-con (*Mitsein*) es humano: 1º, “ay, hermano Francisco”; 2º “Él”, Dios; y 3º “nosotros”. Este nosotros nombra aquel mundo circundante amoroso interconectado a través de lo que el poeta denomina magníficamente “riente claridad del alma” (132). De manera que tenemos, por un lado, el ciclo repetitivo de una muerte sin fin que podemos ver al trasluz del vaso de agua, aunque a Dios no lo veamos; no obstante, su presencia entra de lleno en la rueda vital de los “pronombres”: “de mí, de Él y de nosotros tres” (136). [Mi conciencia de mundo] no sólo es edad, fruto y catástrofe; sino también un “disfrute en corro de presencias”. ¿[Con] quiénes y con cuántos pronombres se conjuga esta presencia? Y contesta el poeta: “de todos los pronombres” y tienen que ser “todos” para que el azul sea transparente frene a la turbia efusión de su nuestro egoísmo (132-133).

Este corro de las presencias o pronombres también es, en el sentido ontológico, el corro de la naturaleza que gira sobre sí misma “planta-semilla-planta/planta-semilla-planta” (158-159). Ahora bien, de este círculo de la vida y de la muerte sin fin llama poderosamente la atención lo que el poeta mexicano señala en su ontología de 1939 como “el tiro prodigioso de la carne” (167). Lo más elevado. Pero viendo

que nos vemos, influencia [del Barroco y la conciencia como pliegue], concretamente de Calderón de la Barca, la mecánica celeste no oculta nada al ojo. Nada sucede, “sólo un cándido sueño (planta-semilla-planta, planta-semilla-planta) que recorre/ las estaciones todas de sus rutas” (175-176). ¿Qué oculta este teatro del tiempo de Dios, planta-semilla-planta?, ¿qué oculta el prodigio de la carne? Para el poeta “nada es tan cruel como este puro goce” de un cielo “impío” que expone todas sus figuras al “fuego” (190). [Creo] que *El mundo como Voluntad y Representación* de Schopenhauer parece formar parte del mundo circundante espiritual o filosófico-literario del existencialismo de José Gorostiza. Más al lado de Schopenhauer que de Nietzsche [porque la forma es tan precisa, a veces tan escueta, tan filosóficamente pelada, que esta conciencia de la muerte da poco espacio al entusiasmo dionisiaco del *Eterno retorno*. Y, sin embargo, se trata de una muerte sin fin. Tanto en el sentido temporal (final) como en el de una teleología (sin fin).]

Esta rueda de la vida que es la muerte en donde se encuentra la persona, una figura material llena de espíritu, propia de una infinita imaginación, la carne, “el tiro más alto”, el más logrado y conseguido, “en el prisma del llanto las deshace” (195. En efecto, contra la metafísica del idealismo alemán arremete Schopenhauer demostrando la realidad ontológica del mal que hay inscrita en la médula de la voluntad de vivir, y en línea con el escepticismo de [Voltaire] ante el principio de Razón suficiente de Leibniz [*Nihil est sine ratione*] y su armonía preestablecida, aunque yendo a un punto de inflexión contra la modernidad no hollado aún por ningún filósofo antes que por este tajante anti-optimista que fue Arthur Schopenhauer, encuentro un claro paralelismo entre la impiedad del optimismo del filósofo alemán y esta dura crítica [poética] a la teología de la presencia plena, rehén del principio de Razón suficiente y su lógica implacable, planta-semilla-planta, planta-semilla-planta, al que estamos expuestos por la misericordia divina de una lógica que no sabe de pronombres. La metáfora del “cielo impío” (190) deslumbra por su paradoja y atenta contra el principio de Identidad de un Dios que todo lo puede. O, más ajustado a la verdad poética de Gorostiza, frente a un Dios sin luto, implacablemente sordo ante el llanto que todo lo deshace.

[La estructura del poema] tiene un movimiento pendular que vertebrata la dinámica del poema. Ida y vuelta. Continuamente ida y vuelta. Planta-semilla-planta; carne-catástrofe-carne; vida-muerte. Nada parece que esté ocurriendo: ni entre el follaje del jardín, ni entre los pájaros que suben hasta arriba, tampoco nada parece ocurrir ante el sufrimiento de los hombres. Pero una cosa es cuando el péndulo va de ida y otra cuando viene de vuelta. Este venir de vuelta no está ocurriendo en otro marco que en el propiamente humano de la conciencia de la carne o la conciencia que es carne y, dice el poeta, “que se mira a sí misma en plena marcha” (216). Esta ontología -aunque hable de “vaso de tiempo”- nada tiene que ver con la temporalidad de la historicidad heideggeriana que existe de espaldas al cuerpo y, sobre todo, a la carne pensante que, de vuelta y en plena marcha, no sólo se mira a sí misma sino, a través de ella, el propio Dios.

Tampoco podemos decir que Gorostiza siga los pasos de Schopenhauer porque si bien el modelo *El mundo como Vorstellung (Representación)* alienta a una relación ontológica con el río de Heráclito; sin embargo, el tiro prodigioso de la carne nos obliga a reconsiderar la vida como sueño. En la carne hay algo que no puede ser deconstruido y que apunta al “nosotros” de la presencia dada entre yo, Dios y nosotros. El péndulo de vuelta es como un tío vivo o una noria cargada hasta los bordes de sorpresas que se desborda por doquier en todos los reinos de la naturaleza vegetal, animal y, atención, mineral también. Es, en efecto, el mundo algo fascinante, de una riqueza plural cuya generosidad llega al cielo; pero cuando el péndulo está o va de vuelta ya no es el mismo alborozo de criaturas bailando al corro de las presencias, sino el ojo encarnado que puede llegar a ver ¿el punto ciego? de la creación en donde Dios, viéndose a través de nosotros, llora sobre su propia creación. Luego la conciencia de lo que rutinariamente es planta-semilla-planta no es otra cosa sino espíritu. ¿Qué se ve cuando el péndulo está de vuelta?: “muerte sin fin de una obstinada muerte” (242). El espíritu no forma parte de la mecánica celeste y, por esta razón, a la inteligencia humana se la nombra así: “¡oh, inteligencia, soledad en llamas!” (245).

Gorostiza, poeta ontológico. Cuando el péndulo está de vuelta es cuando puede llegar a mirarse a sí mismo en plena marcha. Luego no todo es pendular. No todo es pura mecánica. Hay espíritu. En este punto se cruzan dos tiempos: el de la objetividad: planta-semilla-planta y el del hombre y Dios, subjetividad. Puede ocurrir que se aborrezca tanto la vida que nos enamoremos de la muerte; y, así es, la inteligencia puede acabar siendo, canta el poeta, “un páramo de espejos” y sentir que “la fatiga se fatiga” en este “constante perecer enérgico”, propio de “un morir absorto” transformando en escombros la “fábrica” del cielo y viéndose en la desnudez del ser “hijo de su propia muerte” (234). Ya advertía Albert Camus en *El verano* que la inteligencia no lo era todo, es más, que puede ser hija del pesimismo. Gorostiza, a nuestro juicio, detesta tanto el idealismo como el materialismo, ambas posturas absortas unilateralmente con la alegría del “*Nihil est sine ratione*” y la catástrofe anticipada del nada con razón. Ambos extremos olvidan lo más importante: el momento espiritual, cruce de esos dos tiempos, en el que hace eco otro nosotros: “la sorda pesadumbre de la carne” (286). Al llegar aquí el poema se torna claramente filosófico, crítico, ante una rutina de huesos rotos que piden una explicación.

Sin admitir en su unidad perfecta
 El escarnio brutal de esa discordia
 que nutren vida y muerte inconciliables, (287-289).

No se trata de una huida del mundo, como en *Epifilosofía* de Schopenhauer, pues Gorostiza señala el “amoroso temor de la materia” que desde la carne, también desde la carne, nos hace proverbialmente lanzar, escribe, un “grito de júbilo sobre la muerte” (268). Este largo poema ontológico, escrito el mismo año que comenzaba la Segunda Guerra Mundial, deshace el nudo gordiano de la biopolítica nazi.

No sólo se desmonta el cierre del cuerpo sobre sí mismo sin alma, sin posibilidad alguna de trascendencia de la finitud que queda encadenada a un suelo [*Boden*] o *Volk*. También, y esto es esencial para pensar la política del poema, desmonta el cierre anticipado del nacimiento y la tesis biopolítica nazi y heideggeriana del Nada nuevo bajo el sol. ¿Qué es lo nuevo en el poema *Muerte sin fin*? Lo que pone la carne: ese fondo crítico de Mundo-carne (*logos*), esa reflexión que se hace el péndulo de vuelta antes de volver a impulsarse de nuevo y que ya no marca las horas como un autómatas sino como un alguien, un quien, algo nuevo bajo el sol que pregunta por el sentido de las cosas.

2. LA PESADUMBRE DE LA CARNE

Volvamos a la anterior metáfora: “el prodigioso tiro de la carne”. Gorostiza utiliza de forma brillante la metáfora del “tiro” como algo lanzado hacia muy alto, por encima, incluso, de las nubes. La carne es la que se alza milagrosamente sobre la tierra, la carne es la que se levanta, toma aire, desde la tierra y llega a tener hasta alas. Es el hombre y los animales que vuelan como si la materia se alzase sobre sí misma “en un tiro prodigioso”. Pero, al mismo tiempo el poeta alude al tiro de escopeta que rompe el vuelo en “su desbandada pólvora de plumas” (172). Lo más bello aparece de forma descarnada: un tiro en pleno vuelo. Para señalar, acaso de forma schopenhaueriana, hacia un “cielo impío” (190) en donde lo bello y el caos se juntan así como la belleza y la crueldad de lo que también es “un puro goce” (191).

En relación al mal, algo que sólo puede ser propiamente humano, demasiado humano, el poeta acude al “llanto” que deviene cuando las bellas formas, todas las bellas formas, se inflan de pasión a la vez que son deshechas en el llanto producido por el fuego arrasador de todas las imágenes del mundo. Odios purulentos en la misma matriz de la vida. No es ya una cuestión puramente y excluyentemente humana. El mal, este continuo deshacer de formas bellas, no es patrimonio del hombre; sino de la existencia. Sólo que en el prodigioso tiro de la carne hacia el cielo, en la carne, la destrucción funge con más letras: “piensa el tumor, la úlcera, el chancro” (206). Pero pensado, escarbando en ese ojo con el que la vida, la existencia, se ve a sí misma, interpelando ahí en donde se juntan placer y dolor, ahí mismo, “nada ocurre, no, sólo este sueño...que se mira así mismo en plena marcha” (213-215).

¿Cuál es el punto de vista del poeta? El del ojo que todo lo ve. ¿Dios? Siempre y cuando este mirar que se mira en pleno vuelo antes del tiro de la descomposición pueda ver “un constante perecer enérgico” (210); lo que sólo es ontológicamente posible desde la disolución de la forma en su origen primario, es decir, una intuición poética de la pre-forma de la que viene todo lo que hay, mineral, planta o animal. El planteamiento es nietzscheano: Apolo/Dioniso. Una dialéctica sin fin último. Es, dice Gorostiza” como “un morir absorto” desde el que contemplamos cómo se destruye, por los siglos de los siglos, la “fábrica” de la belleza (232) que también es pasto de las llamas. Para este punto apolíneo-dionisiaco es necesario

que la carne tome conciencia de la pesadumbre de la carne, que “su fatiga se fatigüe” (235) y hasta que el domingo se canse de su propio descanso, entonces, sólo entonces, el hombre puede verse a sí mismo como formando parte del ojo con el que se mira “y sueña que su sueño se repite” (237). José Gorostiza, poeta ontológico porque nos dice o intenta decir lo que es: “muerte sin fin de una obstinada muerte” (238) en donde podemos cambiar de piel pero no de sueño.

Este crucial punto de inflexión sobre la vida que es muerte es un paso de la conciencia equilibrista entre lo individual-concreto y el Todo. El pesado eco de la muerte sólo es posible escucharlo como parte indistinguible de nuestra conciencia individual, “oh inteligencia, soledad en llamas!” (244) capaz, por un solo instante, un minuto cóncavo, de verse en plena marcha de su trayectoria como parte de la dinámica de esta nuestra muerte sin fin. Entiende Gorostiza que esa es la sustancia de la fruta prohibida que hay en “el rencor de la molécula” (248): saberse mortales.

Porque ¿por qué somos mortales? —interroga esa inteligencia fatigada de su intelecto, harta, hastiada de la semana. Entiendo, como intérprete, que late un existencialismo nietzscheano. Concretamente en “Entre hijas del desierto” del *Zarathustra* en donde Nietzsche anuncia el nihilismo: “hasta los mejores se cansaron de sus obras”. Gorostiza ha elegido un vaso de agua y, muy posiblemente, estemos pensando en un cotidiano o usual vaso de agua; pero el vaso pudiera ser pensado como de cristal veneciano o checo. Una obra de arte. La carne, el tiro de la carne, es toda una obra de arte. Sin embargo, la fatiga pesa a pesar del brindis y del sonido de las copas ya sea que las llenemos de aceite, agua o vino. Un tiro las hace añicos, las esbeltas copas de Murano, las delicadas copas de Praga, la fábrica entera en llamas como nuestra inteligencia (soledad en llamas) al contacto del “amoroso temor de la materia” (265). Quisiera señalar y recordar que en la dinámica del poema somos un minuto cóncavo a pesar de nuestra inteligencia. Ahí, al filo de esta cuestión, aparece como horizonte de sentido “Él”, pronombre personal que siempre arrastra a “nosotros tres” (yo, tú y Él). “Dios” tiene la función poética de rescatarnos de esa soledad de espejos que es el páramo de nuestra inteligencia; consecuencia de haber probado el fruto prohibido del Paraíso. ¿Por qué somos mortales?: el rencor de la molécula nos puede instalar “en la cumbre de un tiempo paralítico” (270) en donde el pulso de la vida queda “sellado” y la muerte se yergue victoriosa sobre la vida (271 y 268). Es el “dios estéril” de la conciencia filosófico-científica (283):

y se mantiene así, rencor soñado,
 una, exquisita, con su dios estéril,
 sin alzar entre ambos
 la sorda pesadumbre de la carne,
 sin admitir en su unidad perfecta
 el escarnio brutal de esa discordia
 que nutre vida y muerte inconciliables,
 siguiéndose una a otra

como el día y la noche, [...] (282-290).

Gorostiza nos obliga a indagar en “las orillas letales de la palabra” y “en la inminencia misma de la sangre” (298). Justo ahí necesitamos un “Baile” (seguimos con la impronta nietzscheana:

Pobrecilla del agua,
ay, que no tiene nada,
ay, amor, que se ahoga,
ay, en un vaso de agua (312-315).

Irónicamente este Baile de la existencia, de la conciencia personal paralizada en medio de su tiempo paralítico y con su dios estéril, viene a salvar a la muerte de sí misma. Gorostiza se hace eco de Proverbios: “¿Dónde está, aguijón [muerte], tu victoria?”. Sí, pero este “grito de júbilo sobre la muerte” sólo se alza desde la propia apesadumbrada carne.

3. METÁFORAS CRUZADAS [(1)]

106

En un punto de los versos que comienzan en el 345 hay una inflexión del poema hacia la metapoésia. La poesía toma conciencia reflexiva de sí misma sin dejar su alimento germinal: “Tras una sed de siglos en los belfos” (348) y “desapacibles úlceras de insomnio” (354). Ya no es la relación de la catástrofe que alienta en el seno de la molécula sino el insomnio tomando cuenta de sí, en plena marcha. El propio poema ontológico se transforma en “salmo”; lo que quiere decir que lo que es comienza a escucharse a sí mismo en un punto (acaso inevitable) que se torna “idolatría” de la muerte sin fin. Esta muerte sin fin no sólo es “un puro salmo” (362) o “un ardoroso incienso de sonido; (363). Quiere más: “quiere además oírse” (364). Así, pues, la dinámica de *Muerte sin fin* entra de lleno en lo que con Beda Alemán denominamos como “literatura y reflexión”. Esta cuestión le da al poema una profundidad extraordinaria y en relación al papel de las metáforas entre cruzadas, gracias a las que podemos hablar de las palabras y de las cosas, estar, por fin, delante de ellas y, sobre todo, pisar un terreno ontológico que desde Merleau-Ponty denominaremos como “trans-individual” en línea con el tiro prodigioso de la carne. Y en el presupuesto de que las metáforas cruzadas tienen una fuente ontológica en la carne del mundo.

Se hace más patente el mirar de las cosas en cuya percepción ya está el hombre. A la muerte sin fin no le bastan los reflejos “quiere, además, un tálamo de sombra,/ un ojo,/ para mirar el ojo que la mira” (368-370). Pero no es un mero mirar contemplativo; recordemos que este ojo que se mira está en plena marcha. El propio mirar, el estar ante las cosas, forma parte de sueño que se repite, planta-semilla-planta, mirada que se mira, en donde se cumple o “se consuma este rito de

eslabones” (373). El que este amor quede encadenado a su pecado, dice Gorostiza, este poder mirar lo que se mira, el haber probado la fruta del árbol de la poesía, y en el supuesto de que la acción poética no difiere, en este umbral del concimiento del yo y de las cosas, del probar la fruta del bien y de la muerte (amar la muerte) como inicio del conocimiento humano, esta acción poética “encadena el amor a su pecado” tal y como nuestro rostro queda reflejado en el “lago”, la “charca” o el “estanque” (371). Por los siglos de los siglos el hombre, los hombres, “nosotros tres” (yo, tú y Él), a tientas como un ciego hasta que despierta a su mirada y puede, por fin, mirar el ojo que lo mira.

Ha encontrado, por fin,
 en su correr sonámbulo,
 una bella, puntual, fisonomía.
 Ya puede estar de pie frente a las cosas. (380-383).

Para llegar a verse a sí mismo el hombre, los hombres, han necesitado un cuerpo y el lenguaje. Mi cuerpo, mi fisonomía, mi rostro, los dedos, los labios, los ojos, son como un vaso de agua que está ahí frente a mí y al resto de las cosas. Sí, soy devenir; pero con una fisonomía propia. Mi cuerpo, nuestros cuerpos, son como vasos en donde el agua, la vida, la existencia, toma la forma del cristal y en él brillan las estrellas del mundo porque, Merleau-Ponty, mi cuerpo está hecho con la carne del mundo y el mundo participa de mi carne.

Ya es, ella también, aunque por arte De estas
 limpias metáforas cruzadas, Un encendido vaso de f
 iguras. (384-386).

En el vaso de agua, “Lleno de mí, sitiado en mi epidermis” (1), se encienden las figuras del mundo como el camino, la barda y los castaños (387). Por lo tanto, este mirar de la conciencia desde la subjetividad de la epidermis, la misma piel con la que está hecho el mundo, un minuto cóncavo de mundo, entiende Gorostiza que tenemos una “descarnada lección de poesía” (393) que no es ajena a la instalación de “un infierno alucinante” (304).

Pero ¿qué es el vaso en sí mismo? Afirma nuestro poeta: “Pero el vaso en sí mismo no se cumple” (395). Una cosa es el automatismo del enamorado círculo planta-semilla-planta y otra cuando el péndulo toma conciencia del movimiento y del ritual de las Horas. Creo que el poeta acierta al compararnos con un vaso de agua en donde no sólo lucen, y cómo lo hacen, las luces del mundo; sino su “vacío”. Ahí el punto de vista sólo ve, como el *Angelus Novum* de Benjamin una catástrofe constante, una muerte sin fin bajo un cielo impío y, de ahí, que el puro vaso, ese hontanar de páramo de espejos, sea atosigado no por el vacío; sino por “su vacío”

(412). Ahora bien, esta inteligencia en llamas, soledad solitaria de carne apesadumbrada, haciendo pie en “este erial aspira a ser colmado” (). Y sólo se consume o colma con el agua, el aceite y el vino.

3. METÁFORAS CRUZADAS [(2)]

Una vez que hemos tomado conciencia de la forma que toma el agua en el vaso, dentro de nuestra epidermis, una vez que nos sabemos trans-individuales porque el mundo participa de nuestra carne, Gorostiza culmina el drama de nuestra subjetividad epidérmica intentando vislumbrar en las palabras de esta muerte sin fin la patria del origen de todas las formas que nacen del mundo, la vida, la existencia. La más dura y esbelta y bella de las formas cede al destino de su repliegue al origen. Desde esta perspectiva del movimiento Gorostiza se aleja del Barroco de las mónadas que se despliegan hacia el infinito, sin fin, para concentrarse, en plena marcha, de la vuelta o retorno del péndulo que también son horas de nuestra existencia mortal. No abandona nunca la metáfora ontológica del vaso de agua. A la altura del verso 494 el poeta retoma, en un último movimiento sinfónico, el momento crucial en que el agua se bebe “en el módulo del vaso,/ para que éste también se transfigure” (416-417). La transfiguración del vaso, un término hondamente nietzscheano, sólo se alcanza en el momento de la consumación del agua. En ese instante, dice el poeta, el vaso de duro cristal “cede a la informe condición del agua” (502). Es un minuto tan sólo, “el mínimo / perpetuo instante del quebranto” en el que la “forma en sí”, matiza el poeta filosóficamente, “la pura forma”,/ se abandona al designio de su muerte” (511-513).

Estimamos que en este repliegue del pliegue que es el ser se dejan oír los pasos de Dioniso en el sentido de una visión trans-individual de la naturaleza, de todo lo que hay o “es” sin caer en un antropologismo poético. El axioma poético diría así: Todos los seres se repliegan en busca del sopor primero (516-517). Para los estudios de biopolítica en los que me encuentro este paradigma de la muerte sin fin rompe, desde dentro, el paradigma de la muerte auténtico-existencial histórica de Heidegger en *Ser y Tiempo*. Todas las formas, todas las formas histórico-culturales, están vertebradas por una vuelta al origen que nos iguala a todos los seres que forman el mundo. Ni siquiera el animal hombre tiene una posición existencial preferente en lo que toca a la muerte y en lo tocante a la patria natal o *Heimat* este paradigma de muerte sin fin destruye los abismos de la egolatría ontológico-existencial heideggeriana, cuyo origen patrio es la fuerza que insta a la vuelta a los orígenes, para volver a situar al hombre, con la muerte que nos une y hermana, más allá de las patrias y de todo intento ontológico de distinguir una muerte auténtica de otra inauténtica. Para el poeta tabasqueño no se trata de este o de este otro ser; sino de que “los seres todos” han de replegarse hacia el principio.

Este “sopor primero” es lo que nos hermana en la propia muerte. Esta pira, “arrogante” pira de las formas (526) que sube hasta el cielo, no la forman seres extraños a nosotros sino nuestros propios dedos, ojos y labios, esa comunidad en la murete que formamos nosotros tres, yo, tú y Él. No es, pues, la muerte un punto de inflexión para la percepción cultural de la diferencia ontológica; sino, hay que insistir, lo que poéticamente nos hermana en esa propia pira que es la historia. ¿Qué hace el hombre ante esta inmensa pira de las formas?: intenta ahogarla con sus manos mismas (529).

Canta el poeta, reza esta oración o principio poético así: la muerte tiene un negro sabor de tierra amarga (530). Nada ni nadie queda fuera de este amargo sabor, pues el ojo con el que nos miramos, [mineral-planta-animal, es como un Dios que abarca todo,] todo este mundo de tinieblas al que nuestro mirar que miramos, [nuestra conciencia], y en plena marcha desea, quiere a toda costa ponerle los puntos sobre las [íes] a la palabra “tinieblas”. ¿Dónde están ahora los cantos que ensalzaban la belleza de las formas que se retuercen en las llamas? Cómo no recordar al poeta de *Las flores del mal* y el simbolismo de la muerte sin trascendencia, opaca a sí misma, de dios estéril, ay, y podrido el principio de razón suficiente que se escucha transparente en Una carroña:

La fábrica del bien y de la belleza forma parte de la monumental pira de la historia. Gorostiza no apartó la vista de la descomposición y el desorden que nos va a infligir la muerte como derrota de la propia forma en sí. En los versos 543 y siguientes deja escuchar un rotundo son de réquiem de muerte: “—ay, todo el esplendor de la belleza/ y el bello amor que la concierta toda/ en un orbe de inanes arrobados” (550-553). Este silencio, [“¡Ah, de la vida! —Nadie me responde”], no es significado ontológicamente como una ausencia de palabras o de ser; sino el descubrimiento que hace el hombre de sus silencios al comprobar en su epidermis lo negativo: “que su hermoso lenguaje se le agosta” (558). Agostar es desecar. Llegamos a un punto de nuestra vida y muerte, nos está diciendo el poeta mexicano, en que ya hemos extraído toda el agua que contenía nuestro lenguaje, el lenguaje. Todo “él”, “lenguaje audaz del hombre” (578), “se le quema - confuso- en la garganta” (559). Si anteriormente el azul de cielo semejaba el azul del mar en la metáfora cruzada del aire espacial que es un océano, ahora el poeta redobla esa metáfora en relación al agua como lenguaje en donde viven y mueren los peces todos. Es la hora del silencio, es el minuto del quebranto, es el tiempo en que el lenguaje se encoge y vuelve a su silencio originario. Todos los peces. Desde, qué metáforas, “el ulises salmón” al “delfín apolíneo”, desde “el león babilónico/ que añora el alabastro de los frisos” (590-599), hasta “la golondrina de escritura hebrea”, en fin, “el racimo inmemorial de las especies” (602), todos los seres deshacen el camino de vuelta “a sus orígenes y al origen fatal de sus orígenes” (617-618).

Tal vez estas dos metáforas cruzadas con el hombre: a) el ulises salmón que remonta todo ese largo río con obstáculos de muerte para cumplir su cometido y morir, y b) el delfín apolíneo que simboliza en sus saltos la bella forma del vuelo submarino, tal vez en estas dos metáforas el poeta haya alcanzado una visión dio-

nisiaca del mundo si entendemos, ahora, lo dionisiaco como el retorno constante del principio de individuación, la forma bella, a un origen desindividualizador. ¿No es lo dionisiaco el quebranto de la forma cuya fuerza descubre la común unidad de los orígenes? Así nos lo parece en atención a como acaba el anterior verso,

cuando todo -por fin- lo que anda o reptaba
y todo lo que vuela o nada, todo,
se encoge en un crujir de mariposas,
regresa a sus orígenes
y al origen fatal de sus orígenes,
hasta que su eco mismo se reinstala
en el primer silencio tenebroso (614-620).

El eco de la carne apesadumbrada, casi agotado el lenguaje, se “reinstala” en el principio (arjh) de todas las cosas. El hombre descubre en sus silencios la vuelta a los orígenes. Todos “los bellos seres” tiene su propia fractura dionisiaca trans-individual y, desde luego, transnacional porque esta vuelta nos une a todos también en un coro de presencias de la muerte porque todos, animales, vegetales y minerales, todos, somos seres transitivos o seres que estamos de paso por la madre tierra: “Porque los bellos seres que transitan/ por el sopor añoso de la tierra” (621-622). Estos seres, dice el poeta, son “trasgos de sangre, libres” (623) en la película de su “sueño impuro” (¿salmón como Ulises, delfines como Apolo?); duendes que habitan lo deshabitado como niños traviesos, eso significa el término “trasgos”.

El tránsito aumenta la pena, la tristeza por lo que se señala: “todos se dan a un frenesí de muerte” (625) ahoga al sauce en un interminable llanto de pésame que lo transforma, en ese minuto de quebranto, en una oración vegetal y mineral de savia simbólica: “desnudo de oración ante su estrella” (632). ¿Desnudo por qué? Desnudo de tanto “atar nombres destemplados” que se fueron como tú, yo y nosotros.

El poeta traza una ontología poética de la muerte en base no a la vida exclusivamente humana, sino recogiendo entre sus cóncavas manos el orbe por completo. De ahí que afirmara con anterioridad que el existencialismo de Gorostiza no ha quedado, como el existencialismo de la historicidad de *Ser y Tiempo* (§74 y §77), reducido al *Dasein=Volk=Staat* de un determinado modo de existencia -alemana; sino que con sus propias manos abrasa esta pira-pueblo transhumano y universal cuyas llamas sí llegan al cielo.

Gorostiza no sólo es un poeta de la humanidad del hombre que constantemente se está muriendo, sino de todos, todos los seres sin excepción alguna se están muriendo. Es un punto de vista cuyo logoz o razón de ser quiere salvar al orbe entero sin distinción alguna. Desde “el anciano roble heroico” hasta “la geór-

gica esmeralda que se anega/ en el abril de su robusta clorofila” (654 y 664-665)³ desde los “cementeros de talladas rosas” (653) a “los duros jardines de la piedra”. “las piedras finas/y los metales exquisitos” (674). Todo, “todo se consume/ con un mohino crepitar de gozo” (688-689).

No sólo la forma hombre, no sólo la forma que toma el agua en su módulo; sino todos los seres. Todo vuelve al humus-madre: “cuando la forma en sí, la forma pura,/ se entrega a la delicia de su muerte” (690-691). De vuelta a la “matriz” —la patria del ser de donde venimos. Pero, ay, antes:

mientras unos a otros se devoran
 al animal, la planta
 a la planta, la piedra
 a la piedra, el fuego
 al fuego, el mar
 al mar, la nube
 a la nube, el sol (698-704)

El río de Heráclito es, ahora, un río de “semen enamorado” que “conjugua” de forma inhumana: opaco al “tedio”. ¿En dónde está el final de este río insomne? Afirma el poeta que no desemboca en sus propias entrañas, no va a dar en mar él sólo es como un vaso de agua cuya dureza, aquel rencor de la molécula, es como la dureza de las fuentes. Este río enamorado de la muerte sólo puede desembocar en “las grandes aguas”. Se trata del espacio simbólico en donde “flota el Espíritu de Dios” (716) que está llorando porque hasta a Él llega el luto humano transindividual. Un Dios «herido» por su propia creación de vida y muerte. El río de todas las cosas fluye hacia “un fulgor de soles emboscados”, hacia ese lugar en donde el sueño ya no duele, “donde nada ni nadie, nunca, está muriendo” (714). ¡Aleluya!

4. LAS TRES TENTACIONES DEL DIABLO

En este magno poema de 770 versos el Diablo admite una trilogía simbólica. Sin la inminencia ontológica del Diablo el poema de Gorostiza hubiera quedado como rehén de la teoría escolástica según la cual el mal no es real, sino sólo ausencia de bien o de ser. Pero no es cierto.

1°) El Diablo llama a nuestras puertas o a este ser que es la muerte sin fin, una existencia determinada tanto por nuestra epidermis y la carne que se gasta sin fin como el horizonte de sentido trans-individual o conciencia intersubjetiva material: carne del mundo. En una primera imagen el Diablo hace su presencia en calidad existencial de “es una espesa fatiga”. Creemos que Gorostiza se hace eco de

3 El término “geórgica” alude a un tipo determinado de versos de Virgilio.

la fatiga, el hastío o cansancio del ser que tenemos en la poesía simbólico-existencial de Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, en donde el poeta de la Nuit celebra esa espesa, inquietante, fatiga o cansancio (Ennui) del hombre ante la historia. Gorostiza afirma:

es una espesa fatiga,
un ansia de trasponer estas lindes enemigas,
este morir incesante,
tenaz, esta muerte viva (724-728).

La fatiga que produce el hastío de la vida y la muerte, “y en la carne que se gasta” (733), ¿no tiene un profundo parecido con el hastío por la repetición de la que nos habla Arthur Schopenhauer en *El mundo como Voluntad y Representación*? Así nos lo parece porque es la propia Wille la que, en plena marcha representacional, se interroga: ¿no estás ya harta de esta voluntad de vivir sin fin? No se trata de un cansancio concreto de nuestras fuerzas; sino del aburrimiento ontológico que subyace en la propia carne cognoscente de este río que no cesa. Fue Baudelaire quien en 1870 publicaba, después de superar la censura del Ser, su magnífico libro en donde se dan cita “Una carroña”, ya aludida, y el “Langueur” ([Spleen]) que no es mero vacío sino unas ganas locas de acabar con el orbe entero de un manotazo. No es un cansancio socrático, sino febril, una olla a presión a punto de estallar. Pues bien, el padre de esta filosofía de la existencia no es otro que Schopenhauer y su Langeweile, una voluntad suspendida en el brocal del abismo del Ser, enamorada del vacío, cansada de las formas, dispuesta a la destrucción. Es la fatiga del *Fausto* de Goethe en su Segunda Parte: aniquilador no ya en primera e inocente persona; sino una febril cadena de montaje que deshace la condición humana transformándola en un robot.

Gorostiza señala una primera visión del Diablo en calidad de muerte muerta, sin vida, eterna vida sin cansancio del ser, algo humano, demasiado humano. Nos promete, nos pone a prueba, contra la muerte sin fin dándole un hachazo al tiempo irreversible, atrayéndonos a un Paraíso de la vida plena de vida, aún no tocada por la muerte de los seres.

2º) La segunda forma del Diablo poniéndonos a prueba contra la nostalgia de la muerte y el luto humano se nos presenta bajo la fórmula vitalista de “una ciega alegría” (738). Y es que el vitalismo ante todo y por encima de todo es inhumano. Podemos decir que Gorostiza ha entendido perfectamente el problema del ser del siglo XIX (finales) y primeros del XX: o la fatiga o la alegría perfectas. Son las dos caras de la misma forma diabólica en la que el Diablo nos tienta contra la carne apesadumbrada, rodeada de muertos. Este vitalismo no deja vivir porque es tal el hambre de vida que tiene que quiere respirar a fondo el aire del mundo de una sola vez. Es, dice el poeta, “un hambre de consumir/ el aire que se respira” (739-740). Lo diabólico no es querer vivir, es querer consumir la vida sin dejar rastro de lo humano. ¿El fascismo de una Voluntad de Poder? La risa de la muerte. Contra

el insulto de la muerte, acabar con la muerte, con este morirnos gota a gota para siempre, de un solo golpe de risa (744). Esta risotada, que sólo puede darla el abrupto de un profundo cansancio existencial, acaba nutriéndose del gusto de la muerte, del gusto por la muerte. Aquí el Diablo no es otra cosa, lo hemos visto de forma muy especial en el siglo XX con Heidegger (el ser es para la muerte), sino el querer enterrar de una vez por todas, sin resurrección, a nuestra humana finitud en base a la redefinición ontohistórica del Ser como historicidad, auto constitutivamente finita y plenamente suya en su propio y exclusivo (y excluyente) morir a secas, absolutamente sin referencia alguna a esas abstracciones fantasmagóricas, ideas, tales como vida o naturaleza humana. Este regusto por la muerte que alcanza a percibir el poeta tabasqueño, el gusto que se le toma a la muerte: “(el gusto) que tomamos en morirla” (747-748), no es un dato aislado sin referencia a la época; todo lo contrario, es, para el fenomenólogo, una mina rica en una pluralidad de vetas en donde investigar nuestra propia percepción del mundo en la que nos hayamos.

3°) Por último, el Diablo llama, “¡Tan-Tan! ¿Quién es?” a nuestra carne desde la consigna filosófico-científica de que Dios ha muerto. Es el Diablo con bata blanca, sacerdote del No o del Sí a toda costa, reventador de la esperanza. Esta muerte «es una muerte de hormigas/incansables, que pululan/¡Oh, Dios! sobre tus astillas» (752-754). El Diablo te tienta desde una Nada que hormiguea nuestros miembros y nos transforma en seres que ya no pueden esperar Nada. Este Diablo te pone en la tesitura de la estrella muerta hace millones de años pero que, ay, su luz sigue llegando aquí a la Tierra. Es, pues, “como una estrella mentida” (760). O la idea de una luz sin estrella, un mundo sin Dios, una muerte terca, a secas, aquella sed de yeso que nos proyecta una “catástrofe infinita”.

5. EL BAILE

El tenso poema acaba con un Baile en paralelo a la ironía tan fina del que se muere, ay, en un vaso de agua. Esta muerte sin fin adopta, al final, un perfil muy mexicano y en el sentido del culto a la muerte que gobierna esta cultura americana capacitada desde sus raíces prehispánicas a dialogar con la muerte en un franco y risueño tuteo. Esta posición hacia la muerte es lo que nos invita al Baile final de *Muerte sin fin*.

¡Anda, putilla del rubor helado, Anda, vámonos
al diablo! (769-770)

No aparece el Diablo con mayúsculas, como en las tres anteriores tentaciones sino en minúsculas porque es una forma coloquial de perderle el respeto hipostasiado, solemne, agotadoramente embriagador del pecar contra la vida (frontispicio del poema). Tal vez Gorostiza, como mexicano, tiene una filosofía de la muerte

que la iguala con la vida. Si la muerte quiere un estatuto ontológico diferente y jerárquicamente superior al de la vida, esta narración poética, muerte sin fin, ha hecho de nuestra muerte, de la muerte, una narración que es una invitación a bailar con la catrina, la calaca, la pelona, tal y como en México es conocida popularmente esta señora. El caso es que fenomenológicamente la muerte forma parte constitutiva de nuestra trama narrativa. Hermanados en la muerte frente a todo intento ontológico, cultural o político de hacer de la muerte un abismo insalvable entre los hombres y los demás seres del mundo. Y esta es la audacia y revolución poética de Gorostiza.

El cumplimiento de Proverbios 8:36 —el tercer frontispicio de *Muerte sin fin*— ha sido llevado a cabo poéticamente. Esta ontología no es la de el ser es para la muerte; tampoco acalla la voz apesadumbrada de la finitud y sufrimiento de nuestra carne. Definitivamente, no solo el cuerpo sino y sobre todo la carne se transforma en esta ontología en testigo y creador de la vejez y niñez del mundo. Tan viejo y tan nuevo porque en esta ontología —¿Por qué hay Ser y no más bien Nada?— la [muerte sin fin carece, ontológicamente, de última palabra: The End. No hay descanso porque una de las funciones de la conciencia es la de aguijonear constantemente la muerte del ser que suele ocurrir al ponerle “Fin”, la paz eterna, que comienza en el propio lenguaje que tiende a petrificarse. La muerte de Todos no se cierra cínicamente sobre sí misma ahogándole los “ínferos” (María Zambrano) al hombre que duda. [Siempre hay una penúltima palabra de la muerte que nos devuelve a la vida. De lo contrario pecaríamos contra Dios —aclara el poeta.]

6. CONCLUSIONES

Esta trascendencia de una muerte sin fin es de orden fenomenológico. 1º) La muerte que vivimos, narramos, escapa del solipsismo a través de un estar siempre más allá de “nosotros mismos”. Función que cumple el concepto de “trans-individual”. 2º) Lo que hay más allá de la muerte, de nuestra conciencia, no lo podemos saber. La muerte siempre hablará a través de nuestras bocas. 3º) Hay un humanismo, una inmensa piedad revolucionaria que, a propósito de la muerte, es reparada por todo el mundo que somos y nos rodea. 4º) El que el hombre no sea lo único que muere nos debería servir, en medio de esta muerte sin fin, para repensar críticamente la definición del hombre como “animal racional”. Gorostiza le ha quitado la corona al rey del mundo. El rey-filósofo que siempre ha creído que era el único animal que sabía de la muerte.]