

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial del
3 de abril de 1981



“CONSTRUCCIÓN DE UNA BRECHA: LECTURA DE MUERTE SIN FIN DE JOSÉ GOROSTIZA”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN LETRAS MODERNAS

P r e s e n t a

MARGIE HABER MUSTRI

Director Dr. Juan Alcántara Pohls

Lectores: Dra. Tania Favela Bustillo

Dr. Ángel Octavio Álvarez Solís

Ciudad de México

2019

Índice general

Contenido	página
Agradecimientos (muy académicos)	4
Introducción	6
1. Pregunta por la poesía en <i>Muerte sin fin</i>	19
1.1 Introducción al capítulo primero	20
1.2 Sobre el autor	20
1.3 Traición	26
1.4 Poesía y palabra	29
2. Sobre una teoría de la brecha para leer <i>Muerte sin fin</i>	34
2.1 Introducción al capítulo segundo	34
2.2 Construcción de una brecha	34
2.3 Gorostiza desde Derrida	37
2.3.1 Derrida	37
2.3.2 Centro des-centrado	38
2.3.3 Muerte o espectro	39
2.4 Gorostiza desde Deleuze y Guattari	42
2.5 La alegoría	45
2.6 Aporías	49
2.7 Logopea, melopea y fanopea ¿armonía o crisis?	53
3. Cuerpo(s) : Espectros gramaticales	57

Contenido	página
3.1 Introducción al capítulo tercero	58
3.2 Epígrafes	61
3.3 Dualidad en pugna	62
3.4 “Es el Diablo”	63
3.5 La Muerte	69
4. Aporías en Gorostiza	77
4.1 Introducción al capítulo cuarto	77
4.2 Baile: Sentidos des-centrados	78
4.3 La muerte de la Muerte	85
5. Urdir el hueco: la alegoría en Gorostiza	90
5.1 Introducción al capítulo quinto	90
5.2 Agotamiento del símbolo	91
5.3 Metáfora a la inversa	94
5.4 Sobre el porqué de la alegoría	101
Conclusiones	105
Bibliohemerografía	108

Agradecimientos (muy académicos)

Más allá de lo académico, comencé; comencé esto por puro deleite, por extrañar estudiar con los grandes y escribir sobre aquello que me emociona; aún sabiendo que es interminable, que es “sin fin”; por lo que quisiera agradecer a quienes simplemente entendieron eso, entendieron todo, más allá de lo académico.

Primeramente, agradezco profundamente a mi director de tesis, querido profesor, excelente poeta y amigo, el Dr. Juan Francisco Javier Alcántara Pohls, ese que “nadie conoce”, Juanito, una de las personas a quienes más admiro. Juanito no sólo me brindó ayuda académica; sino que también emocional. Gracias por todo el tiempo y la amabilidad con la que me leíste y me recibiste en tu oficina. Debo aceptar que esas fueron las horas más valiosas.

Agradezco también al excelente profesor y amigo, Dr. Ángel Octavio Álvarez Solís, Ángel; por el humor, por la paciencia, por las increíbles clases y por la lección más grande: “No busco algo académico, sino con estilo”, o algo así; pero aprecio que, más allá de buscar verdades y documentos correctos en mis textos, me hayas leído con humor y sorpresa, encontrándome como persona más que como alumna.

Por otro lado, agradezco a mi gran profesora, amiga, de las pocas poetas que me han hecho llorar, la Dra. Tania Favela Bustillos, Tania; por las increíbles clases, por tu calidez y, sobre todo, por ser parte de ese-otro proceso valioso para mi persona.

Gracias también a aquellos que simple y desinteresadamente estuvieron en este trabajo; Dr. Ricardo Nava Murcia, Ricardo, con quien, por primera vez me deleité con

Derrida, Deleuze y Guattari, Foucault entre otros; gracias por esas lecturas detalladas, comentarios amables y puntuales. Dr. Ilán Semo, Ilán; gracias por las lecturas que se convertían en enormes, cultas y divertidas charlas disparatadas siempre hacia ese fuera del centro que me recordaba lo central: estoy aquí por el deleite.

Finalmente agradezco a mi familia: Kiwi, gracias por estar ahí siempre, por entender que es importante, por aguantarme, aconsejarme y hacerme parte. Jefe y César; por ustedes empezó esto, por ustedes no termina; gracias por transitarlo conmigo. Gracias también a mis amigos y familia por todo.

Introducción

En el tiempo muerto que suscitaba la precaución de llamadas importantes, José Gorostiza, quien entonces trabajaba en el gobierno de México, concibió *Muerte sin fin*, poema publicado en 1939, una de sus pocas, pero grandiosas obras. Dicho poema fue leído y aclamado, no sólo en su país de origen, sino en muchos otros. Hubo quienes, por el hecho de haber formado parte de la revista *Contemporáneos* junto con otros autores, lo vincularon a un grupo llamado con el mismo nombre, o bien “el grupo sin grupo” y elaboraron lecturas comparativas entre las obras de algunos de sus miembros y Gorostiza; hubo otros que, por el imaginario evidentemente teológico del poema, ejecutaron lecturas intentando descifrar los símbolos en éste; hubo incluso quienes trataron de interpretar *Muerte sin fin* con base en la vida o la poética del autor. En fin, pocas lecturas se han hecho de este texto que no intenten “aclararlo”, “descifrarlo” o “interpretarlo”, olvidando así el carácter subversivo que tiene la poesía como principio y, específicamente, el carácter subversivo que tiene *Muerte sin fin* como poema.

En el ensayo “Notas sobre poesía”, Gorostiza afirma que la poesía muere como todo objeto natural, en su contacto con el mundo:

Porque la poesía –no la increada, no, la que ya se contaminó de vida– ha de morir también. La matan los instrumentos mismos que le dieron forma: la palabra, el estilo, el gusto, la escuela. Nada envejece tan pronto, salvo una flor, como puede envejecer una poesía. El poeta la hará durar un día más o un día menos, según su habilidad de sustraerla a la acción del tiempo. Su destino está trazado, a pesar de todo, e irá a dispersarse en el fondo de la sabiduría popular [...] Todas estas cosas, el poeta no

tiene por qué saberlas y, si las sabe, no tiene para qué recordarlas. La conciencia histórica asesinaría a la musa dentro de él (Gorostiza 1971, 23-24).

En este fragmento se puede dar cuenta de una idea purista del poeta y su creación; el poeta como único ser capaz de sustraer la poesía a la acción del tiempo y el poema como objeto puro en tanto la poesía que contiene, que muere en el momento en que es tocado por el resto del mundo, contaminado; sin embargo ¿qué pasaría si el poema trasciende la poética, si hay algo que se escapa de esa ética?, o bien, ¿qué pasaría si un texto, cualquiera, aparentemente contrario a la poética del autor, responde a la misma? Desde luego, no se trata de intentar introducir poemas en poéticas, críticas o teorías arbitrariamente, sino de un puro conversar del lenguaje de la afectividad en el cual puede que existan afectividades-otras que se afecten con otros poemas, poemas que incluso pongan en crisis la poética del mismo autor.

Walter Benjamin habla del arte como una potencia revolucionaria capaz de fracturar el tiempo de la historia para abrir una brecha que deje ver el tiempo que no ha sido ordenado por el hombre, “el tiempo de la justicia”, como él mismo lo llama. Juan José Saer, quien sin duda leyó a Benjamin, en el ensayo “Sobre la poesía”, concibe la poesía como una cuestión eterna que está en la naturaleza y va más allá del lenguaje. Saer explica que: “la poesía es naturaleza, no lenguaje. El lenguaje es su opresión” (Saer, 220), debido a que el lenguaje pertenece a la historia o “historicidad falsa”, como él la llama. De este modo, Saer nombra “conducta poética” a aquella que, desde el lenguaje de la historia, tiende a borrar la historicidad del lenguaje y busca en él dejos de naturaleza; por ende, la conducta poética es aquella que instituye la naturaleza en la historia, aquella naturaleza indescifrable, salvaje; de manera que, al intentar descifrar o normalizar el lenguaje de la poesía, uno estaría volviendo el poema a la “historicidad falsa”. Jacques Derrida, en su “deconstrucción”, ejecuta ejercicios en donde da cuenta de la pura materialidad del lenguaje y de su ambivalencia, privilegiando

así esa potencia de la cual no se tiene control. Por su parte, Mario Montalbetti encuentra potencia en el carácter perverso de la poesía, aquel que escapa del signo, abriendo así la brecha entre significante y significado y, con ello, permitiendo el acto de pensar el lenguaje en su materialidad. Ezra Pound, aunque también tiene una idea un tanto purista de la poesía en el sentido en que, para él, ésta no debe ser pensada ni estudiada por personas que no hayan hecho poesía, estableciendo así una especie de hermetismo con respecto a la relación de la poesía y otras ciencias, instaura una forma de pensar el lenguaje desde lo sensible en donde éste, además de significados, suscita sonidos, imágenes y juegos verbales.

A pesar de algunos aspectos de su poética, Gorostiza también escribió un poema llamado *Muerte sin fin* en el cual, al menos en esta mortal lectura, hay un constructo clásico que se destruye a sí mismo bajo su propio ritmo de muerte, que se extraña en tropiezos con irrupciones diabólicas¹ que sacan de quicio, de ritmo; pero sobre todo, que instaura un tiempo de la muerte sin fin de dicho poema, tiempo que se vuelve un tiempo-otro leído desde el tiempo del mundo, tiempo que se aniquila a sí mismo cuando “su hermoso lenguaje se le agota” (Gorostiza 1971, 134). *Muerte sin fin* no muere contaminado por el mundo, sino que muere de sí, de su propio tiempo, cada vez que colisiona con el tiempo del mundo; su muerte lo hace eterno, porque rompe el cauce perfecto de la historicidad falsa, porque se vuelve materia sólo en el sentido de sus huecos, de sus contradicciones, de ese tiempo-otro que está afectando al tiempo constantemente, que está muriendo en el tiempo todo el tiempo.

¹ En el ensayo “El diablo en la poesía” de Jorge Cuesta, el diablo es el ser del artificio que rompe el cauce de lo normal, desaliña el tiempo y/o el ritmo. Dicha concepción es cercana a la lectura del Diablo de *Muerte sin fin* que se realiza en esta tesis. La referencia al texto de Cuesta está en la bibliohemerografía.

La crítica que se ha realizado sobre *Muerte sin fin*, aunque presenta numerosos y cuidadosos estudios en los cuales, en ocasiones surgen asomos interesantes, propone lecturas que suponen que el poema tiene una estructura comprensible y homogénea, tanto en su forma como en su significado. Entre las lecturas más importantes que se han hecho de este texto destacan la de Mordecai Rubín, Ramón Xirau, Andrés Sánchez Robayna, Anthony Stanton, Octavio Paz y Salvador Elizondo, de las cuales se resaltarán algunas cuestiones a continuación.

En un capítulo llamado “La explicación del texto”, de su libro *Una poética moderna, Muerte sin fin de José Gorostiza, análisis y comentarios*, Mordecai Rubín comienza con un: “A continuación ofrecemos un comentario detallado del texto de *Muerte sin fin*, esperando iluminar tanto el pensamiento como las intenciones poéticas del propio José Gorostiza” (Rubín, 27), y básicamente es lo que hace. Este texto está dividido cuidadosamente por partes y el procedimiento consiste en ir colocando parte por parte del poema de Gorostiza y, tras cada parte, la explicación de Rubín. Dicha explicación, más bien es una interpretación en la cual, entre otras cuestiones, hay una severa confusión o fusión entre el sujeto del poema y el autor, como cuando el propio Rubín establece, tras colocar la primera parte del poema: “Gorostiza está agobiado por la complejidad de su ser [...]” (Rubín, 30). Este autor no olvidó ni una sola parte del texto de Gorostiza, pero en su intento por “iluminarlo” todo, quizá olvidó su oscuridad.

La lectura que Ramón Xirau hace sobre *Muerte sin fin* se establece a partir de la operación del símbolo y su significación en el poema. Dicha lectura, por regirse por la lógica del símbolo, de cierta manera pretende una unidad en la cual las figuras que fungen como símbolos pierden su condición en tanto figuras.

Por otro lado, en la lectura de Andrés Sánchez Robayna, quien en *Variaciones sobre el vaso del agua* establece un análisis sobre el vaso de agua como elemento en distintas obras, entre ellas *Muerte sin fin*, todavía existe una presencia importante del simbolismo; sin embargo, lejos de volver plano un texto que podría ser arduo y contradictorio, como lo hacen algunos autores, establece la lectura simbólica de dicho elemento, siempre bajo el contexto de la obra que la posibilita y jamás olvida que incluso este elemento podría generar una crisis por disociación, como sucede con Gorostiza, en el cual, en palabras de Sánchez Robayna, “el diálogo entre agua y vaso acaba reconociendo igualmente que se trata de dos entidades distintas” (Sánchez Robayna, 44); o bien, una crisis del propio símbolo, el cual en ocasiones actúa sobre sí mismo, como sucede también en el poema de Gorostiza en donde Robayna afirma que “También el vaso de agua, finalmente, se desvanece, <<se arrastra en secreto hacia lo informe>>. La muerte es la única realidad, y la nada su emblema más cierto. [...] En ese poema, diríamos, el vaso de agua parece desbordarse” (Sánchez Robayna, 44-45). Lo más prudente que argumenta Sánchez Robayna es: “Por supuesto, sería injusto –más aún, erróneo– pensar que la imagen y los sentidos del vaso de agua sintetizan o resumen la significación del poema en su conjunto” (Sánchez Robayna, 45), pues en esta declaración asume la infinitud del poema y, por ende, la infinitud de lecturas que puede haber sobre el mismo.

Anthony Stanton, en su libro *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, rastrea la tradición de la cual viene Gorostiza y ejecuta una comparación con *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, texto que claramente fue gran influencia para la creación de *Muerte sin fin*; sin embargo, en cierta forma, en Stanton hay una reducción de la obra de Gorostiza a un texto que se subyuga a otro, pues para él, “*Muerte sin fin* es, en muchos sentidos, una inversión, una negación atormentada del *Sueño* y de su cosmovisión

subyacente” (Stanton, 78). Por otro lado, cabe mencionar que Stanton tiene observaciones en las que destaca la compleja estructura del texto, misma que llama “arquitectura”, pues este crítico observa que el constructo de *Muerte sin fin* es digresivo debido a que “No sólo la forma métrica de la silva, sino también la superficie textual, dan la impresión de una digresión que sigue un hilo dictado alternativamente por la razón o la fantasía” (Stanton, 75). Stanton logra dar cuenta de que la compleja estructura de *Muerte sin fin* es mucho más que una simple comunicación directa; sin embargo, a pesar de este grande hallazgo, la lectura del crítico sigue siendo un tanto reduccionista y homogénea, pues pretende “resolver” *Muerte sin fin* mediante tópicos que aparecen en éste, que son clara influencia de otro texto; un ejemplo de lo mencionado es cuando Stanton atribuye “La enorme riqueza connotativa y la gran complejidad metafórica de Muerte sin fin” a “una serie de ramificaciones de dos símbolos elementales: el vaso y el agua (forma y sustancia informe; Dios y el alma individual; muerte y vida; fijeza y movimiento)” (Stanton, 79); es decir, una lista de dicotomías antónimas y nada más.

Octavio Paz, en cierta forma, responde al reduccionismo de Stanton y de muchos otros lectores de *Muerte sin fin* hablando de la ambivalencia que este texto supone: “Reducir el poema al discurso de espejos de la conciencia enamorada de sí misma no tiene otra utilidad que hacer más visible la ambivalencia de sus significados” (Paz, 115). Además, Paz es uno de los lectores de Gorostiza que mejor entiende el barroquismo desde el cual se gesta dicha ambivalencia, en la que “*Muerte sin fin* es una máscara, mas es una máscara que se confunde con el rostro que oculta: al arrancarla, la desollamos” (Paz, 117), pues con una metáfora igualmente barroca, se aproxima a un barroquismo en el que el exterior es a su vez la interioridad del poema y, a partir de esta aproximación, se puede hablar de “un poema filosófico que implica la muerte de la filosofía” (Paz, 115), entre otras resoluciones aporéticas

que resaltan su compleja lectura; sin embargo, a pesar de la delicadeza intelectual con la que este escritor aborda el texto de Gorostiza, sigue habiendo cierto afán interpretativo en su lectura en la cual, esta vez, comete la impertinencia de interpretar el poema de Gorostiza con otra metáfora: “*Muerte sin fin* es el reloj de cristal de roca de la poesía hispanoamericana: aislado y esbelto, canta el tiempo sin fin” (Paz, 118). Dicha metáfora no hace más que contradecir la aparente ambivalencia de la que habla Paz, reduciendo *Muerte sin fin* a una especie de emblema de Hispanoamérica.

Salvador Elizondo hace una lectura aún más compleja que las antes mencionadas, pues éste, además de resaltar la importancia del tiempo y la circularidad dentro de *Muerte sin fin*, temas en los cuales también ahonda Paz, admite la insuficiencia de reducir este texto a lo puramente intelectual:

Proponer algún significado para el poema sería tanto como proponer un atajo hacia su centro: un centro poético prácticamente inaccesible a las operaciones de la inteligencia, por así decirlo. Perdería mucho la verdadera condición del poema si pudiera ser reducido a una escueta fórmula inteligible (Elizondo, 111).

Por otro lado, Elizondo también habla de *Muerte sin fin* como un poema orgánico que habla de sí mismo al tiempo en que se gesta: “Este tono obtenido sirve para que el canto se cante a sí mismo” (Elizondo, 112); sin embargo, con resoluciones como “Gorostiza fue el gran poeta de la muerte mexicana” (Elizondo, 107), comete un atentado atroz por atribuir el poema a un

tema tan arbitrario como la nacionalidad de un autor que, además, luchó contra el supuesto nacionalismo como determinante para hacer arte².

También está la poética del propio José Gorostiza que, aunque no es crítica, habla de una concepción de la poesía en cierto sentido reduccionista. En el ensayo “Notas sobre poesía”, presenta una visión un tanto purista de la poesía, pues, contrario a Mario Montalbetti quien cree que la poesía está en el fragmento³, Gorostiza piensa que ésta debe ser unitaria y completa: “esta palabra <<poema>> implica organización inteligente de la materia poética [...] ¡Qué horrible expresión: *un libro de versos!*” (Gorostiza 1971, 19-20); de hecho, a menudo Gorostiza compara a la poesía con la arquitectura y, así como en su cosmovisión la obra es completa, perfecta y cerrada, conlleva un proceso igual de perfecto, completo y cerrado; pero, por lo mismo, finito: “El poema suele tener también un desarrollo dinámico. Puesto en marcha, avanza o asciende en un continuo progreso, estalla en un clímax y se precipita rápidamente hacia su terminación” (Gorostiza 1971, 17); sin embargo, de algún modo *Muerte sin fin* es un fracaso de esa finitud, su infinitud tiene que ver con los desajustes de una estructura aparentemente perfecta y homogénea en la cual no se termina de morir. Por otro lado, Gorostiza entiende la noción de belleza de la poesía como algo que no es dado por el mundo exterior: “la belleza manifestada por la poesía no la toma ésta del mundo exterior,

² Tanto Gorostiza como los otros miembros que fueron relacionados con el supuesto grupo de “Los contemporáneos” fueron conocidos, e incluso repudiados, entre otras cuestiones, por rechazar la idea de nacionalismo y buscar procedimientos, lecturas y escrituras de carácter universal.

³ Advierto que podría resultar extraño que ejecute una comparación tan apresurada entre dos autores que son lejanos en tiempos y procedimientos; sin embargo, debido a que mi tesis no se preocupa por cuestiones morales como, quién está pensando correctamente la poesía o cuestiones históricas, me aventuraré a emprender una lectura que logre generar dialéctica entre distintos pensamientos, lo cual implica hacer comparaciones de este tipo.

como prestada, no es la belleza natural de la nube o de la flor, sino la belleza artificial, poética, que la poesía presta transitoriamente, para sus propios fines, a la rosa y a la nube” (Gorostiza 1971, 20-21). Es ahí donde este autor, en cierta forma, instaura un espacio de la poesía como un espacio-otro que afecta al mundo exterior.

Hasta ahora se han hecho lecturas de *Muerte sin fin* con la intención de “aclarar” el texto por completo; dichas lecturas terminan por agotarlo o más bien, crear una ilusión de agotamiento en la cual aquellas ambigüedades que dotan de movimiento al texto, se olvidan; por lo tanto, se limita el surgimiento de nuevas lecturas. Debido a lo antes mencionado, en este trabajo se realizará una lectura que supone que el poema tiene una estructura que se forja rompiéndose, descolocándose y poniéndose en crisis.

La forma de darle vigencia a textos que pareciera que se han agotado, tiene que ver con proponer nuevas lecturas, lecturas que incluso vayan en contra de la intención del autor y sobre todo que hagan justicia a un lenguaje que, más allá de un uso comunicativo, tiene materialidad y suicida sensibilidad. En respuesta a lo antes mencionado, esta tesis no busca generar un “entendimiento completo y nítido”, “aclarar” o “resolver” el poema *Muerte sin fin*; sino que, por el contrario, busca exponer la crisis que hay en éste y su potencia, para así demostrar que, incluso a pesar de la poética del propio José Gorostiza, el poema opera mediante la aporía de estar construyéndose y de-construyéndose a la vez, lo cual implica la posibilidad de generar, no una, sino varias lecturas que exploren y problematicen las infinitas posibilidades y potencias de este texto y, a su vez, de otros textos que se han intentado normalizar.

Para poner en crisis la forma en la que se lee *Muerte sin fin* pensado como poema homogéneo en cuanto a su estructura, se tratará la ruptura desde el lenguaje analizado a partir

de los tres estratos de la poesía que propone Ezra Pound en *El arte de la poesía*, pero no para observar hacia qué estrato está más cargado el poema, sino para analizar la convivencia y, a su vez, la no concordancia entre la “logopea”, la “fanopea” y la “melopea”. Por otro lado, se tomará la ruptura de la dicotomía lingüística significado-significante que propone Mario Montalbetti en *Cualquier hombre es una isla*, ruptura que propone la brecha como aquel espacio donde puede ser pensado el lenguaje en su materialidad. Por otro lado, se abordará la crisis de la función gramatical desde el concepto “espectro” de Jacques Derrida que se encuentra en el texto *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* para dar cuenta de la función de ciertos sujetos cuya sujeción al poema y condición de presencia quedan difusas, pero que, aun así, siguen operando en pos de alterar la función de otros elementos del poema y su propia función. Asimismo, se analizará la dislocación de los elementos centrales del poema desde la idea del centro des-centrado que propone Jacques Derrida en *La escritura y la diferencia*. Para entender la complejidad de un poema que está en eterno movimiento y, sobre todo, de una muerte que muere sin fin, se recurrirá al concepto “Devenir” de Gilles Deleuze, así como se tomará la idea de “desterritorialización” de Gilles Deleuze y Félix Guattari para observar *Muerte sin fin* como un texto que se está despojando de sí constantemente. También se hablará de *Muerte sin fin* como un poema que, contrario a producir paradojas que se resuelven, permanece en la aporía como aquel estado de crisis perpetua; dicho estado se abordará a partir de la noción del afuera que investiga Michel Foucault, la metonimia que privilegia Mario Montalbetti en contraposición con la metáfora y, desde luego, la noción de aporía de Jacques Derrida. Finalmente se tomará la “alegoría” de Walter Benjamin como aquello que disloca el tiempo mítico; es decir, el tiempo de la historia, para re-pensar ésta y hablar de una alegoría que,

para dar cuenta de la fractura que hay entre la cosa y su representación, se aniquila a sí misma en su formulación, suscitando en su experiencia un tiempo-otro, el de la poesía.

Con el fin de exponer la crisis de la poesía y su potencia en *Muerte sin fin*, se dividió este trabajo en cinco capítulos. El primer capítulo llamado “Pregunta por la poesía en *Muerte sin fin*” funge como una especie de introducción en la cual, luego de proporcionar algunos datos biográficos y contextuales de José Gorostiza, se genera una serie de reflexiones en torno al quehacer de la poesía; reflexiones en las cuales se dialoga con el pensamiento de Gorostiza, Derrida y Montalbetti. Este capítulo está dividido en cuatro subcapítulos; siendo el primero de ellos una introducción al capítulo; el segundo, una breve semblanza del pensamiento de José Gorostiza, su proceso como escritor y el contexto en el que escribió *Muerte sin fin*; el tercero, una suerte de discusión con la poética del propio autor para dar paso a mi apropiación, en ocasiones contrapuesta con la de Gorostiza y; finalmente, el cuarto subcapítulo se acerca al perpetuo estado de la cuestión que asediará todo el texto; es decir, la poesía, lo inabarcable de la poesía, su relación con el sujeto y su relación con el lenguaje. En este último subcapítulo del primer capítulo se abre el diálogo entre el pensamiento de Montalbetti, Gorostiza y Derrida.

El segundo capítulo llamado “Sobre una teoría de la brecha para leer *Muerte sin fin*” da cuenta de los conceptos, pensamientos y autores que se asumen para construir la aproximación de esta tesis. Este capítulo se divide en siete subcapítulos; siendo el primero de ellos una introducción al capítulo; el segundo, una explicación de cómo se apropia la noción de brecha de Mario Montalbetti a partir de la cual transita la lectura de *Muerte sin fin* de esta tesis; el tercero recoge varios conceptos y nociones del pensamiento de Jacques Derrida; el cuarto toma ciertos conceptos de los filósofos Deleuze y Guattari; el quinto genera una apropiación del concepto “alegoría” de Benjamin; el sexto construye una noción de

“aporía” a partir del pensamiento de Foucault, Montalbetti y Derrida y; finalmente, el séptimo retoma los estratos de la poesía que sugiere Ezra Pound para re-considerarlos en el texto de Gorostiza. Cabe mencionar que en este capítulo se aborda una brevísima semblanza del pensamiento y contexto en el que cada uno de estos conceptos surge, además de la forma en la que se recuperan para fines de esta tesis.

El tercer capítulo llamado “~~Cuerpos:~~ Espectros gramaticales” explora en diversos momentos y/o figuras del poema *Muerte sin fin* un estado espectral pensado a partir del concepto “espectro” de Derrida. En esta lectura lo espectral parte de ciertas figuras y/o personas gramaticales del poema. Este capítulo está dividido en cinco subcapítulos; siendo el primero una introducción al capítulo; el segundo, una observación de lo espectral en los subtextos previos al poema, es decir, los epígrafes de la Biblia a los que acude Gorostiza; el tercero, una exploración de lo espectral a partir de la dualidad que se gesta entre la primera persona y la figura de Dios en el poema; el cuarto, una exploración de lo espectral a partir de la figura del Diablo en el poema y; finalmente, el quinto explora lo espectral en la Muerte como figura, pero también como perpetuo estado en el poema.

El cuarto capítulo llamado “Aporías en Gorostiza” explora la condición aporética de *Muerte sin fin* a partir de ciertos momentos del poema; dicha condición es entendida a partir del pensamiento de Michel Foucault, Mario Montalbetti y Jacques Derrida. Este capítulo está dividido en tres subcapítulos; siendo el primero una introducción al capítulo; el segundo, una exploración de la aporía en la parte del baile y; finalmente, el tercero, una exploración de la muerte como aporía.

El quinto y último capítulo llamado “Urdir el hueco: la alegoría en Gorostiza” problematiza el poema *Muerte sin fin* a partir de la alegoría entendida desde el pensamiento de Walter Benjamin; es decir, la alegoría que, en tanto fracasa como alegoría, adquiere una

potencia en cierto sentido reveladora. Este capítulo está dividido en cuatro subcapítulos; siendo el primero una introducción al capítulo; el segundo, una observación del símbolo funcionando para destituirse en el poema; el tercero, una observación de la metáfora funcionando para destituirse en el poema y; finalmente, el cuarto, una exploración a partir de la pregunta por el uso de la alegoría en el poema.

Por ser poroso y tropezado el camino por el que pretendo urdir mi lectura, dejo dicho de antemano que hay otros textos y/o autores que, por ser mi tesis un espacio finito en cuanto a tiempo y exigencias académicas, no exploré como quisiera o no di lugar, pero que podrían ampliar este camino; tales como Giorgio Agamben, Patricio Marchant y otros textos de los autores ya recorridos. De igual forma, desde luego, también dejo atrás otros momentos del texto de Gorostiza, así como otros de sus textos y otras múltiples exploraciones; sin embargo, al asumir mi camino por aquella crisis de la poesía, asumo a tientas su infinitud que, como dice Derrida, “permanece tan improbable como un accidente, a pesar de ello intensamente soñada, requerida allí donde eso que ella promete siempre deja algo que desear?” (Derrida, párrafo 7).

También, por poroso y tropezado que este camino resulta, dejo, sin intención de abordar, lecturas que toman pedazo por pedazo de la obra e interpretan exhaustivamente hasta acabar con su oscuridad; así como lecturas que hacen una amplia investigación histórica biográfica del autor y, finalmente, lecturas que rastrean en otras lecturas posibles influencias

y métodos del autor⁴. A fin de cuentas, este trabajo no es sobre José Gorostiza, escritor de *Muerte sin fin*; sino sobre *Muerte sin fin*, poema.

1. Pregunta por la poesía en *Muerte sin fin*

*Más, como ya lo habréis advertido, esta segunda definición es,
aunque en otros términos, la misma que la primera.*

*Tampoco ésta se sostiene en pie ni podría,
en su dolorosa invalidez,
servir a ningún propósito sensato.*

José Gorostiza. “Notas sobre poesía”

*- Pero el poema del que hablas, te equivocas,
nunca fue nombrado así, ni tan arbitrariamente.*

Jacques Derrida. “Qué cosa es la poesía”

⁴ Ciertamente, hay en una pequeña medida algunos datos contextuales con el puro fin de arrojar luz al poema; sin embargo, no recomiendo acudir a esta tesis para cuestiones informativas de tipo biográfico y/o histórico.

1.1 Introducción al capítulo primero

A modo de introducción, este capítulo pretende adherirse a la línea analítica que conlleva esta tesis, con la que se compromete; línea que parte de la pregunta por la poesía. Como se da cuenta más adelante, la pregunta por la poesía parte de un fracaso, el de la solución; es por ello que comprometerse con la poesía, comprometerse con la lectura de *Muerte sin fin* en tanto poesía, estar ahí, implica una hipótesis tropezada si no es que inexistente, debido a que esta tesis se centra en la crisis, en la potencia de esa crisis.

A pesar de que esta tesis no pretende abordar *Muerte sin fin* a partir de cuestiones biográficas y/o contextuales del autor y su creación, se parte de introducir brevemente el pensamiento de José Gorostiza y algunas cuestiones contextuales y/o biográficas con el fin de arrojar algo de luz al surgimiento de este poema; más adelante se evocan algunas cuestiones importantes de la poética de Gorostiza, de Mario Montalbetti y de Jacques Derrida con el fin de introducir el inhóspito camino por la poesía que esta tesis pretende transitar.

1.2. Sobre el autor⁵

⁵ Para mayor información de carácter histórico y/o biográfico acerca de José Gorostiza, consúltese la edición de *Poesía y poética* de Edelmira Ramírez; las obras de estudiosos de Gorostiza como Mordecai Rubín, Ramon Xirau, Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Jorge Cuesta, Jaime Torres Bodet, Evodio Escalante, entre otros. La obra de algunos de los estudiosos de Gorostiza está referida en la bibliohemerografía.

El poeta y diplomático mexicano José Gorostiza Alcalá nació en Villa Hermosa Tabasco con el principio del siglo XX; es decir, en el año 1901, y murió en 1973. En numerosas fuentes se le describe como un hombre introvertido, serio, analítico, perfeccionista y mesurado; quizá por esa personalidad fue que escribió pocas obras, aunque muy cuidadas.

El pensamiento de Gorostiza se caracterizó por ser sumamente crítico y filosófico; de hecho, fue un ávido conocedor de textos religiosos como la Biblia y el *Zohar*, de los cuales deja ver cierta temática en sus obras, sobre todo en *Muerte sin fin*. También tuvo gran influencia de filósofos como Plotino, de quien adquiere cosmovisiones profundas tales como la idea de la inteligencia: “¡OH INTELIGENCIA, soledad en llamas,/ que todo lo concibe sin crearlo!” (Gorostiza 1971, 119). De los poetas barrocos del Siglo de Oro español, tales como Góngora, Quevedo, Sor Juana Inés de la Cruz, San Juan de la Cruz y Garcilaso de la Vega, adquirió cierto estilo barroco y algunos motivos temáticos. Por otro lado, también fue conocedor de autores contemporáneos, tales como los poetas españoles de la generación del 27 y los que fueron ubicados con él en el “grupo sin grupo” con quienes compartió algunas ideas sobre la poesía, temáticas, entre otras cuestiones. Además, leyó autores de la vanguardia como Huidobro y Vallejo y otros autores importantes como Rilke, T.S. Eliot, Mallarmé y Valéry.

En 1928 comenzó la publicación de la revista *Contemporáneos* de la cual José Gorostiza formaba parte entre otros autores; es por eso que fue pensado por la crítica como parte de un grupo de autores que llamaron precisamente “Los contemporáneos” formado por el propio Gorostiza, Jorge Cuesta, Roberto Montenegro, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, Gilberto Owen, Carlos Pellicer, Antonieta Rivas Mercado, Manuel Rodríguez Lozano, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia; con muchos de los cuales tuvo una enorme amistad y gran influencia; de hecho, se pueden observar ciertas recurrencias temáticas como

el tratamiento de conceptos metafísicos y el pensamiento profundo filosófico en muchos de ellos; sin embargo, ellos mismos jamás se consideraron un grupo, por lo que, en respuesta a tales consideraciones, en un escrito que hizo sobre el texto *Cripta* de Torres Bodet llamado “La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*”, Gorostiza afirma: “El grupo no tiene ni ha tenido nunca una existencia<<real>>. Formado en sus orígenes por una selección arbitraria de la crítica [...] no exenta, sin embargo, como toda creación mítica, de producir efectos importantes en el mundo de los hechos” (Gorostiza 188, 135); por otro lado, Xavier Villaurrutia quien, en 1934, en una carta que escribió a Edmundo Valdés, inauguró el término “grupo sin grupo” afirma:

El grupo en el que usted me cuenta y en el que yo mismo me incluyo se formó casi involuntariamente por afinidades secretas y por diferencias más que por semejanzas. “Grupo sin grupo” le llamé la primera vez que comprendí que nuestras complicidades privadas, nuestras desemejanzas corteses, nuestras intenciones, diversas en el recorrido pero unidas en el objeto de nuestra ambición, tenían que trascender al público, como sucedió en efecto. “Grupo de soledades” se le ha llamado después, pensando en lo mismo. Un grupo que no lo es. Unas soledades que se juntan. Medite usted en el significado de estas denominaciones hechas sin programa alguno de política literaria y como a pesar nuestro. ¿Qué es lo que ata a estas soledades? ¿Qué es lo que agrupa un momento a unos cuantos seres para separarlos en seguida? Desde luego la semejanza de nuestras edades, de nuestros gustos más generales, de nuestra cultura preservada en momentos en que nadie cree necesitarla para nutrir sus íntimas vetas. Además, nuestro deseo tácito de no hacer trampas, de apresurarnos lentamente, de no caer en el éxito fácil, de no cambiar nuestra personal inquietud por un plato de comodidades, de falsa autoridad, de auténtica fortuna. Ahora se preguntará usted:

¿qué es lo que desata a estas soledades juntas y disuelve a este grupo? Nada más sencillo que hallar una respuesta: la personalidad de cada uno. El vecino respeta la mía y yo la del vecino. La libertad es entonces, aunque pueda parecer mentira, el lazo que al mismo tiempo nos une y nos separa. Pero esta libertad es lo único que nos ayuda a respirar abiertamente en un clima en el que juntos estamos satisfechos, tanto como si estuviéramos separados. En nada se parece un poema de Gorostiza a otro de Gilberto Owen. En nada una página de Cuesta a una página mía. Y no obstante, un lazo imperceptible (ese lazo imperceptible que usted ha advertido) las une. Sin quererlo, sin pretenderlo, pero sin rechazarlo ni negarlo, se ha formado, más en la mente de los escritores que nos preceden o nos siguen que en la realidad misma, un grupo, una generación. El hecho de que se nos considere unidos nos viene, pues, de fuera. Ni un programa, ni un manifiesto que provoquen esta idea hemos formulado. Pero puesto que la idea existe, la aceptamos y seguimos juntando nuestras soledades en revistas, en teatros, en obras, y hasta en lo que usted llama nuestra influencia (Grupo Milenio).

A pesar de que ellos mismos no se concebían como un grupo, algunas de las razones por las cuales se pensó a estos autores como parte de un grupo fue la tendencia al universalismo, contraria a desarrollar un arte de carácter nacional; es decir, la observancia de artistas de distintas nacionalidades y la escritura sobre temas de carácter universal, además del desempeño en cargos públicos y/o gubernamentales, razones por las cuales se ganaron el enojo de varias personas en México.

Gorostiza fue un ávido lector; sin embargo, fue muy cuidadoso para escribir y publicar, por lo que hay poca obra suya. Entre los textos del autor se encuentra un libro de poemas llamado *Canciones para cantar en las barcas* publicado en 1925. Dicho poemario

responde sobre todo a formas clásicas de la poesía lírica; además cabe mencionar que en éste ya asoma la inquietud por el agua, inquietud que retoma de una forma más acentuada en *Muerte sin fin*. También existen obras críticas y reseñas contenidas en un libro publicado en 1969 llamado *Prosa* en el cual se observan varias de sus inquietudes y pensamientos con respecto al quehacer de la literatura y la forma en la que ésta debe ser leída. Por otro lado, “Notas sobre poesía” fue un discurso pronunciado en su ingreso a la academia en 1954 que contiene parte importante de la poética de Gorostiza y que, en 1971 fue incluido en una compilación de sus obras llamada *Poesía*. Dentro de *Poesía*, entre otros textos, se encuentra una suerte de fragmentos bajo el título “Del poema frustrado” que se publicó en 1964, pero que contiene textos escritos incluso antes de *Muerte sin fin* y que, de hecho, podrían funcionar como una preparación para dicho poema, debido a que aborda algunas cuestiones cuyo desarrollo culmina en *Muerte sin fin*.

En 1938 tras años de trabajar en el extranjero, tiempo en el que su trabajo creativo fue casi nulo, Gorostiza regresó a México y desempeñó el cargo de secretario del secretario de Relaciones Exteriores y, pocos meses después, ascendió a secretario particular del mismo, el ministro Eduardo Hay, bajo el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas. Desempeñando dicho cargo, en una ocasión llamó por teléfono al presidente y la única persona que estuvo ahí para atender la llamada fue el propio Gorostiza, suceso a partir del cual se le citó más temprano. En la “Nota filológica preliminar” de la edición crítica de Edelmira Ramírez del libro *Poesía y poética* de Gorostiza, en las notas al pie, se cita la anécdota en palabras del propio autor:

Yo era secretario particular del ministro, el general Eduardo Hay, que solía llegar a la secretaría a las diez u once de la mañana. Una mañana, a las nueve, sonó el teléfono

de la red intersecretarial, la de la Presidencia. Contesté y reconocí inmediatamente, la voz del Presidente de la República, breve seca, el general Lázaro Cárdenas:

- ¿Está el señor ministro?
- No debe tardar, señor presidente.

Cinco minutos después volvió a llamar:

- ¿Llegó ya el señor Ministro?
- Señor, ya viene para acá...Hablé a su casa y me dijeron que había salido...
- Bueno, vuelvo a llamar.

(Esperó quince minutos y volvió a llamar personalmente).

- No señor, no ha llegado pero debe de entrar [sic.] aquí de un momento a otro.

(Yo ya había caminado como león enjaulado. Estaba preocupadísimo).

- Dígale que habló el Presidente de la República y que deseo que todos los secretarios de Estado estén a las nueve de la mañana en su oficina...

Como yo no sabía cómo darle el recado al general Eduardo Hay escribí a máquina una tarjetita que dejé sobre su escritorio. Él la vio, se la metió al bolsillo y no me dijo una sola palabra. Quince días después lo comentó:

- ¿Recuerda usted aquella tarjeta que dejó sobre mi escritorio?...No fue cosa grave. Hablé con otros compañeros de Gabinete y a todos se les ocurrió lo mismo. Parece que a quien trataba de hacerle llegar la insinuación era al Ministro de Defensa, Manuel Ávila Camacho.
- ¡Ah!
- A propósito, ¿a qué hora entra usted?
- A las ocho.

- Bueno, quiero que a partir de mañana llegue usted a las siete, por lo que pudiera ofrecerse...

Resulté el de los platos rotos, pero como a las siete de la mañana nada sucedía en la Secretaría de Relaciones y estaba yo solo, en vez de mirar barrer a los mozos, me puse a escribir *Muerte sin fin*, y esto me obsesionó de tal modo que, a pesar de que trabajaba yo hasta las diez, once de la noche en Relaciones, a las siete de la mañana estaba yo en mi mesa de trabajo y terminé el poema en seis meses (Gorostiza, 1989. XLII-XLIII).

Como se puede leer en las palabras del propio Gorostiza, dicha situación dotó al poeta de tiempo de ocio, tiempo de poesía. Gorostiza concibió *Muerte sin fin* en seis meses y se publicó en 1939.

1.3. Traición

Es difícil pensar en un poeta que además de serlo, desempeñó cargos gubernamentales, que, de hecho, pasó gran parte de su vida dedicado al ejercicio de la diplomacia más que al de la poesía y que incluso construyó su obra más importante en las horas muertas de trabajo burocrático; horas muertas para dicho desempeño, pero quizá las horas más vivas para dar vida a *Muerte sin fin*. Es difícil pensarlo justo en su época y en las repercusiones que tiene actualmente; pero, sobre todo, resulta difícil pensarlo deslindándose de la historia que lo rodea, incluso deslindándose de él como autor, como persona; es decir, pensar su pura poesía, *Muerte sin fin*.

Hablo de las dificultades que me asedian debido a que éstas mismas encausan quizá un camino sin fin hacia lo inhóspito, hacia la pregunta por la poesía. Y es que la pregunta por

la poesía es un pasmo, un detenimiento en el tiempo, un quedar atónito y dudar; dudar eternamente, debido a que hay que sumergirse en un tiempo puro que resucita el tiempo muerto; tiempo que, desde luego, no es el mismo al que se refiere o del que viene. El poema crea un único tiempo, es su tiempo y de su tiempo; pero no del tiempo del autor ni del tiempo en el que fue escrito, sino del que vuelve una y otra vez en su experiencia; del tiempo que sólo puede ser en el poema.

Justamente *Muerte sin fin* es un poema que pide ser leído desajustando el tiempo cada vez, debido que no sólo conlleva su quehacer poético, su creación, su tempo; sino que a su vez reflexiona sobre sí mismo, sobre el quehacer poético; de modo que se desajusta incluso de su tiempo para reflexionar, haciendo del desajuste una topografía. Así el poema *Muerte sin fin* nos localiza como lectores en un vacío de espacio, en un vacío de tiempo, en esta brecha donde “nada ni nadie nunca está muriendo” (Gorostiza 1971, 141), donde entonces es posible pensar el poema; no resolverlo porque eso implicaría subsumirlo a un tiempo que no es el de él; sino vivir su crisis. Por eso, decir al autor, decir la fecha de su nacimiento y muerte, incluso decir la fecha de la creación del poema o sucesos que lo rodean, no es decir el poema; es sólo rodear lo tempestuoso, lo irresoluble; es rodear el poema, es tratar de inscribirlo en nuestro tiempo.

Habiendo inscrito la intención de este texto de acercarse al poema en su crisis, habrá entonces que asumir que la poesía abre múltiples caminos; por lo mismo, traiciona muchas lenguas, lenguas adscritas a cierto tiempo, quizá las del propio autor, quizá las del texto; por lo tanto, quizá la “traición” que se efectúa en mi tesis es más un desajuste del tiempo del autor y de muchos otros autores que invoco para rodear el tiempo de la poesía, aquel que traiciona incluso su propio tiempo.

Habiendo ya antecedido desde el subtítulo, justificado y con ello disculpado mi tendencia hacia la traición, comenzaré con la traición hacia una parte de la poética de Gorostiza, también consciente de su repudio por la idea de “parte”. En “Notas sobre poesía”, en un apartado llamado “La construcción en poesía”, el poeta revela su concepción de la poesía ligada a la idea de construcción y su repudio hacia concepciones como la de Percy Shelley, que privilegian la independencia de las partes de un texto:

En su defensa por la poesía observa Shelley que << las partes de una composición pueden ser poéticas sin que la composición, como todo, sea un poema>>. Nada más cierto ni, cuando así pasa, menos afortunado; pues, ¿qué se diría de una casa en la que cada una de las habitaciones fuese admirable, pero todas juntas no pudieran integrar la unidad en que consiste justamente una casa? No es cuestión ésta que suscite ninguna duda: si un poema se os muestra en la condición que señala el poeta inglés, estáis frente a una obra fallida; y el error no debe atribuirse a otra causa que a negligencia de lo que el poema significa como unidad arquitectónica. La poesía y la arquitectura, al igual que la poesía y el canto, se amamantaron en los mismos pechos (Gorostiza 1971, 18).

Gorostiza claramente declara que una obra debe funcionar como constructo, en su totalidad; con ello también apunta hacia la observancia de las obras; es decir, observar como funciona, sí, cada una de las partes, pero como parte de una totalidad.

Ya entrados en la discrepancia entre la parte y el todo, esta tesis optará por la función metonímica; es decir, la parte por el todo, o más bien, el todo por el fragmento; pues claramente parto de la convicción de que este texto produce efectos desde su constructo total, desde sus filamentos; sin embargo, es dicho constructo desde donde se desmorona el propio texto, se resquebraja, se bosqueja la idea de fragmento en el sentido de crisis, de no

concordancia, de aquello que tiene la poesía de “restancia interminable” (Derrida 1998, 41) como diría Jacques Derrida⁶; por lo mismo, de “sin fin”, debido a que es un texto que se autoanaliza, que reflexiona sobre su propio lenguaje: “su hermoso lenguaje se le agosta,/ se le quema —confuso— en la garganta,/ exhausto de sentido” (Gorostiza 1971, 134). Con una lengua hermosa y excedida labra su insuficiencia, su muerte móvil, su muerte sin fin; también es por eso que el poema no se termina, no termina de leerse, de entenderse, de saberse, de ser.

Por otro lado, volviendo a la función metonímica, hay en *Muerte sin fin* un reducto de su todo en cada parte; no de un todo completo, sino de la totalidad del poema, un poema que está perfectamente construido para que reste y se exceda a su vez, para que no se termine, pero tampoco se alcance. Por lo mismo, más bien, hay en cada parte una suerte de efectos y afectos que causa el poema, hay un echar a andar de la muerte sin fin; incluso me atrevería a decir que en cada verso o en muchos de ellos; es por ello que en esta tesis se abordan algunas partes en las cuales considero que se bosqueja una especie de totalidad del poema para analizar su potencia de crisis, su constructo que urde huecos, que urde brechas.

1.4. Poesía y palabra

Otro aspecto interesante que impera en la poética de Gorostiza es la propia noción de poesía, misma que, según éste, no es inherente al hombre, al lenguaje ni a ninguna otra cosa, sino

⁶ La idea de “restancia interminable” y otros conceptos y cosmovisiones del filósofo Jacques Derrida se abordan a profundidad a partir del capítulo segundo “Sobre una teoría de la brecha para leer *Muerte sin fin*”, subcapítulo 2.3. “Gorostiza desde Derrida”; sin embargo, se observan a lo largo del texto.

que tiene una existencia individual en el mundo: “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” (Gorostiza 1971, 2018); sin embargo, su existencia no es material, de modo que se puede manifestar en un objeto, pero la objetualización no es su condición. Más adelante, Gorostiza habla de un segundo paso: “La reconocemos por la emoción singular que su descubrimiento produce”; reconocimiento que a su vez produce una unión: “la conjunción de poeta y poesía” (Gorostiza 1971, 9), concepción que convierte al poeta en una especie de descubridor de poesía y, de nuevo, el hecho de que exista o no un poeta, no condiciona la existencia de la poesía.

La condición que Gorostiza refiere como “omnipresente” de aquello que llama “la sustancia poética” no es algo que se podría discutir en esta tesis debido a que este supuesto implica hablar de un origen que está más allá del entendimiento humano; sin embargo, me interesa pensar ¿cómo hablar de poesía cuando se localiza, cómo dejarla ver?, esta vez siendo fiel a lo que el propio poeta afirma: “el interés del poeta no está en el porqué, sino en el cómo se consuma el paso de la poesía a la palabra” (Gorostiza 1971, 10). Para Gorostiza la palabra es prisionera del uso coloquial, lo que algunos años más tarde, en *Cualquier hombre es una isla*, texto publicado en el año 2014, Montalbetti⁷ concibe como el uso capital que se le da a la palabra, aquel que consta de canjear palabras por significados, aquel que, en última instancia, busca comunicar; sin embargo, Gorostiza entiende la relación entre palabra y poesía como un quehacer de la poesía para con la palabra: “la poesía, al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de la significación. Bajo el

⁷ Sobre la concepción de Mario Montalbetti se ahondará más adelante, en el segundo capítulo “Sobre una teoría de la brecha para leer *Muerte sin fin*”, subcapítulos 2.1. “Introducción”, 2.2. “Construcción de una brecha” y 2.6. “Aporías”; sin embargo, se estará abordando a lo largo del texto.

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” (Gorostiza 1971, 10). En este fragmento de “Notas sobre poesía”, Gorostiza afirma una creación que consta de destrucción. La poesía es en tanto destruye al lenguaje, lo adelgaza y “transparenta” para dejar ver su esencia; de hecho, esta condición de crisis de las palabras se gesta mediante las mismas palabras: “la poesía es una especulación, un juego de espejos, en que las palabras, puestas unas frente a otras, se reflejan unas a otras hasta lo infinito” (Gorostiza 1971, 11), lo cual implica que la palabra debe dejar ver, por medio de la poesía, su condición de no-ser, debido a que dicho descubrimiento se gesta cuando una palabra no es más que el reflejo de la otra, su desplazamiento infinito.

El efecto que, para Gorostiza, la poesía tiene en el lenguaje, en cierto sentido se relaciona con la brecha que plantea Mario Montalbetti, aquella que debe gestarse en la palabra para distanciar el significado y el significante y, de ese modo, generar un vacío que permita pensar el lenguaje en su pura materialidad; no en su utilidad de comunicar. Es por eso que Montalbetti privilegia otra crisis, la del verso revelándose contra el poema, aquel que se desencaja, que no busca articularse: “El poema trata de Hacer-uno con los versos que somete a su título. Por otro lado, los versos aborrecen la unidad, son esencialmente autónomos, independientes y no responden muy bien al acoso de los perros pastores. Al contrario, se rebelan constantemente contra ellos” (Montalbetti 2014, 58); y es por lo mismo que busca localizarse en lo que él mismo llama “materia poética” que tiene que ver con aquello residual que está antes de que se articule el poema como tal: “una banda de radiación de fondo que está en todas partes y que no es sino el residuo desperdigado del *big bang* original” (Montalbetti 2014, 80-81).

Por otro lado, Jacques Derrida centra su filosofía en aquel lenguaje que no funciona como aparentemente debería, en la escritura, en su crisis; de manera que habla de una *differencia*, o más bien, un diferir que, de entrada, yace con un error en su propia grafía⁸ debido a que es precisamente el error, la condición de la escritura. De hecho, en el año 1988, en la revista *Poesía*, publicó un texto llamado “¿Qué cosa es la poesía?” en el cual habla de la poesía como un acontecimiento que no podemos prevenir ni saber:

Para responder a semejante cuestión -en dos palabras, ¿no es cierto?- se te pide saber renunciar al saber. Y saber hacerlo bien, sin olvidarlo jamás: desmoviliza la cultura pero no olvides nunca en tu docta ignorancia eso que sacrificas en la ruta, al atravesar la ruta.

[...] ¿No es eso ya, el poema, cuando se da una prenda, la llegada de un acontecimiento, en el instante en que la travesía del camino llamada traducción permanece tan improbable como un accidente, a pesar de ello intensamente soñada, requerida allí donde eso que ella promete siempre deja algo que desear? (Derrida, párrafo 1-7).

En la cita anterior Derrida no sólo habla de la poesía como acontecimiento, cuestión que el filósofo refiere a lo largo de su obra como algo que irrumpe en el tiempo y quiebra, produce crisis; sino que también alude al quehacer del hombre frente a dicho acontecimiento; o más bien, el no-hacer del hombre ante aquello que lo sobreviene, que quiebra su tiempo, pero que a su vez, éste desea precisamente por aquello que la poesía no termina, “deja algo que

⁸Derrida utiliza la palabra “*differance*” a pesar de que, en francés, el término correcto es “*différance*”, lo cual en español se ha traducido como “diferimiento” o “diferir”, debido a que el filósofo habla de una condición perpetua que tiene el lenguaje; no la de diferenciarse, sino la de estar difiriéndose de sí constantemente.

desear”. Quien está ante la poesía, quien la desea, quien se sumerge en ella, a quien le acontece, debe deslindarse del saber, debe sólo saber que perderá “eso que sacrificas en la ruta”.

Pero ¿qué hacer cuando uno se compromete con la crisis de la poesía?, ¿qué hacer incluso cuando uno se abraza a ella?, ¿cómo hablar entonces de la poesía?, ¿cómo estudiarla?, ¿cómo preguntarse por ella?, ¿cómo extrañarla? Derrida dice que el poema se “*apprendre par coeur*”, frase que en su conjunto significa “aprender de memoria”; sin embargo, la palabra “*coeur*” significa “corazón” y, desde luego, el autor juega con la ambivalencia que se gesta entre aprender de memoria y el involucramiento del corazón; pero él no se refiere al corazón en tanto órgano, sino en tanto aquello con lo que se emociona pero que es imposible abarcar desde el logos y, precisamente, toma el “aprender de memoria” como un dictado que se adueña de uno, algo que tiene que obedecer, que no puede controlar. Derrida define la poesía aceptando la incompetencia del hombre para hacerlo; más bien, lo hace desde la relación del sujeto para con ella, desde la impotencia, desde esa crisis del acontecimiento, aquello que irrumpe en el tiempo de uno.

Aceptar la pregunta por la poesía es entonces aceptar la impotencia y tratar de estar en la crisis; es por eso que creo pertinente preguntar al menos en mi tiempo, por el tiempo de *Muerte sin fin*, preguntar constantemente por su muerte, por la muerte sin fin, por aquel espacio en donde: “nada ni nadie nunca está muriendo” (Gorostiza 1971, 141), el espacio de la brecha; preguntar por aquel tiempo desajustado de mi tiempo que me sobreviene y no puedo decir más que con mi lenguaje; digo, bosquejar, tartamudear. *En Muerte sin fin* la poesía surge cuando el poema muere, cuando se acepta muerto, cuando siempre estuvo muerto: “te han muerto allá/ siglos de edades arriba” (Gorostiza 1971, 143), y así opera sin fin, perturbando mi tiempo, muriendo en él cada vez.

2. Sobre una teoría de la brecha para leer *Muerte sin fin*

2.1. Introducción al capítulo segundo

El concepto de “brecha” es tomado del lingüista y poeta peruano Mario Montalbetti nacido en 1953, quien con éste alude al espacio que se gesta entre significado y significante para así dar lugar a pensar el “lenguaje desnudo”, como él mismo lo llama a lo largo de su obra; es decir, el lenguaje en su ser mismo, aquel que incluso sale de sí constantemente, el lenguaje salvaje que no es domado por el significado y que no tiene ningún uso en específico.

En este trabajo se piensa este espacio en el poema *Muerte sin fin* de José Gorostiza; incluso se concibe el propio poema como generador de este espacio; por lo cual, en este capítulo se da cuenta de los conceptos que se toman y, en ocasiones, se resignifican para rastrear una especie de constructo en ruinas; la construcción de lo fragmentario, la construcción de dicha brecha.

2.2. Construcción de una brecha

Mas la FORMA en sí misma no se cumple.

*Desde su insigne trono faraónico,
magnánima,
deífica,
constelada de epítetos esdrújulos,
José Gorostiza. Muerte sin fin*

En 2014 Mario Montalbetti publicó una obra llamada *Cualquier hombre es una isla* que consta de una recopilación de ensayos sobre literatura. Uno de dichos ensayos es “En defensa del poema como aberración significante” en el cual propone un análisis de la poesía como perversión, o dicho con sus palabras, “aberración”. En un sentido lacaniano esto tiene que ver con el movimiento que no llega a su fin, lo cual sexualmente sería dirigirse al coito sin llegar a éste; y, lingüísticamente, evocar un sentido⁹; es decir, un direccionarse mediante el lenguaje sin que llegue a un significado, pues esta precoz llegada daría como producto un signo. Ante la producción del signo hay una destrucción del sentido, debido a que la rápida simbiosis entre significado y significante deja sin hueco a la palabra, sin brecha, sin resto.

Esto va de acuerdo con cierta ética¹⁰ relacionada a la naturaleza del lenguaje, que tiene que ver con el lenguaje en su sentido no útil, no servicial, no comunicativo; según Montalbetti, la poesía debe generar una resistencia al signo: “a la vitalidad de cierta

⁹ Para Mario Montalbetti el sentido de un poema no es el significado, sino la dirección. La idea del sentido como dirección está en la mayoría de sus textos, pero principalmente en: Montalbetti, Mario. *Cajas*. Lima: Fondo editorial de la PUCP, 2010.

¹⁰ A lo largo de su obra Montalbetti adopta una postura que se opone a la capitalización del lenguaje, lo cual tiene que ver con otorgarle cierto uso para obtener un fin: comunicar. Para Montalbetti la poesía tiene cierta potencia de desviar la lengua del fin capitalista de comunicar.

resistencia a formar signo entendido como el fin natural de la pulsión de la *langue*” (Montalbetti 2014, 55), debido a que la rápida simbiosis antes mencionada esquiva la acción de pensar el lenguaje: “Cuando el significante no tiene tiempo o espacio para elaborarse y es atrapado por el significado, pensar es imposible” (Montalbetti 2014, 181). Al encaminar la lengua hacia un sentido que esquive el significado, se estará abriendo la brecha entre significado y significante. Es justo esa brecha el espacio donde reside la materia poética y la posibilidad ética de pensar el lenguaje, debido a que, al esquivar el significado de una palabra, uno la observa, no como artefacto que está al servicio de la comunicación, sino como una estancia de lo bello capaz de producir sensibilidad.

Montalbetti explica la materia poética con un ejemplo referente al espacio: “una banda de radiación de fondo que está en todas partes y que no es sino el residuo desperdigado del *big bang* original” (Montalbetti 2014, 80-81). Esta cuestión hace de la materia poética un espacio y tiempo espectral, pues es aquello que está en todos lados y todo el tiempo como residuo, de fondo; pero como tal, también es un residuo de espacio y tiempo: “el instante anterior a la inevitable forma con la que se recubre todo producto lingüístico” (Montalbetti 2014, 83-84).

Si la poesía está en el residuo, en el tiempo antes de, en el casi; es el verso, el fragmento, el destello sin encontrar una unidad, lo que le interesa a Montalbetti, y quizá el poema es una unidad forzada, un intento de domar el verso; mientras que el verso, naturalmente, se resiste al poema:

El poema cree en la unidad, en el todo, en un cuerpo entero, integrado, completo por más que hablamos de poemas abiertos y por más que pensemos que los poemas no terminan nunca, etc. El poema trata de hacer-uno con los versos que somete a su título. Por otro lado, los versos aborrecen la unidad, son esencialmente autónomos,

independientes y no responden muy bien al acoso de los perros pastores. Al contrario, se rebelan constantemente contra ellos. En términos psicoanalíticos, uno podría decir que al verso el espejo no le devuelve nada (Montalbetti 2014, 58).

Como se puede dar cuenta en esta cita, entre otras características que contiene la poesía que Montalbetti privilegia, se encuentra aquello que, al parecer, da fecundidad a la materia poética como resto, como la nebulosa que resta porque no se articula en el poema como unidad, por lo cual evitará a toda costa la armonía unitaria del poema; sin embargo, ¿qué pasaría si el poema trabaja una brecha; no desde la palabra, no desde el verso; sino desde la unidad?, una unidad más profunda, aquella que conforma al poema como poema; poesía claro, pero que se contiene en un poema y se desborda, encontrando ese desborde en el poema que la nombra precisamente para despojarla de nombre, de territorio ¿Qué pasaría si el nombre que surge de ese poema es una muerte de nombre, una brecha construida?

A lo largo de este texto, se tratará el poema *Muerte sin fin* de José Gorostiza desde la poética que plantea Mario Montalbetti, pues parecería que la forma en la que éste se articula contraría la idea de la poesía que repele la unidad y, en cierto sentido sí, pero aun así hay una gestación de la brecha, quizá no antecedida, pero sí construida.

2.3. Gorostiza desde Derrida

2.3.1. Derrida

Jacques Derrida fue un filósofo judío nacido en la Argelia francesa de 1930. Quizá por las condiciones históricas que vivió, tales como nacer en Argelia siendo ésta una colonia francesa y ser de origen judío precisamente en una época en la que esto era razón de

discriminación en Europa, concibió una filosofía que parte de la semiótica, filosofía que problematiza la idea de “lengua madre” o “lengua original”. La deconstrucción pone en crisis principalmente la escritura.

2.3.2. Centro des-centrado

La Escritura y la diferencia publicada en 1967 es una obra de Jacques Derrida conformada por escritos y conferencias de su primera época. Uno de los textos incluidos en ésta es “La escritura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, mismo que, en realidad, es un discurso que pronunció en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore el 21 de octubre de 1966. En dicha conferencia Derrida problematiza el concepto de “estructura” planteando la idea de que ésta se subordina a cierto centro, centro que aporéticamente es aquello que organiza y desestabiliza, pues en su perturbadora presencia total se escinde de su lugar. El centro es aquello que, precisamente, no está en el centro.

Así, pues, siempre se ha pensado que el centro, que por definición es único, constituía dentro de una estructura justo aquello que, rigiendo la estructura, escapa a la estructuralidad. Justo por eso, para un pensamiento clásico de la estructura, del centro puede decirse, paradójicamente, que está dentro de la estructura y fuera de la estructura.

Está en el centro de la totalidad y, sin embargo, como el centro no forma parte de ella, la totalidad tiene su centro en otro lugar. El centro no es el centro (Derrida 1996, 384).

Cuando se habla de construcción, se habla de mecanismos que dependen el uno del otro, a fin de cuentas, estructura. La aporía del centro a la que alude Derrida gesta una crisis en la estructura, pues según éste, lo que falta en ella es precisamente aquello que la ha formado: su centro; por lo cual, el dar cuenta de esta crisis implica una deconstrucción de la estructura, un desestructurar la estructura del lenguaje.

Como se puede observar en la cita anterior, la pregunta por el centro en Derrida no es por su existencia, sino por su función. El centro es en tanto opera, incluso en tanto se escinde de sí mismo; de hecho, para hablar del centro, también es pertinente evocar la concepción que tiene Derrida del margen, debido a que éste es aquel que, aunque parecería rodear lo central y estar fuera, está fuera y dentro al mismo tiempo, cohabita con el centro, de modo que el centro tiene algo de margen y el margen algo de centro; no se puede pensar uno sin el otro¹¹. Esta concepción de centro que a su vez es margen es, en cierta forma, relacionable con la función de la brecha antes planteada, debido a que su operar está en la mediación entre significado y significante y a partir de dicho espacio que está dentro y fuera al mismo tiempo, se puede poner en crisis el lenguaje.

La estructura en *Muerte sin fin* tiene que ver con esa crisis, esa constante dislocación que emerge desde el principio ordenador de cada figura y del poema como unidad. El principio de formación de *Muerte sin fin* en tanto poema puede pensarse a partir del proceso de descentralización del cual habla Derrida. Entonces, recurriendo a Derrida, estaremos hablando de la construcción de una ruptura, estaremos rastreando momentos en donde “el centro no es el centro” a partir de márgenes y/o brechas.

2.3.3. ¿Muerte o espectro?

¹¹ Para ahondar en el tema del margen en Derrida, uno de los textos claves es *La verdad en pintura*, en el cual habla del parergon como aquello que enmarca el adentro y el afuera. Para mayor información consúltese: Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós, 2001. Aunque esta tesis no recurre precisamente al texto *La verdad en pintura*, sí trata el texto *Aporías*, mismo que también problematiza la idea de la frontera como margen.

En 1993 Jacques Derrida publicó un libro llamado *Espectros de Marx: El estado de la deuda, la obra de luto y la Nueva Internacional*, mismo que se presentó por primera vez en la Universidad de California Riverside como una serie de conferencias en las cuales se hablaba del futuro del marxismo. Derrida se vale de la famosa frase que aparece en el Manifiesto del Partido Comunista escrito por Karl Marx y Friedrich Engels: “Un espectro recorre Europa” para re-apropiarse del concepto “espectro”, analizar la espectralidad que genera la figura de Marx en la sociedad Europea y, finalmente, plantear una evocación de su espectro para eliminar la censura que hay en relación con esta figura; sin embargo, lo que interesa de dicho escrito para esta tesis, más que la figura de Marx, es el concepto de “espectro”.

El espectro según Derrida es aquello que no es del todo presente pero que pone en crisis toda otra presencia: “de ciertos *otros* que no están presentes, ni presentemente vivos, ni entre nosotros ni en nosotros ni fuera de nosotros [...] en aquello que desquicia al presente vivo [...]” (Derrida 1998, 12). Como puede observarse en esta cita, el espectro desdibuja aquello que separa la vida de la muerte, generando así la posibilidad de bosquejar aquello que no está del todo vivo ni del todo muerto, lo cual es útil para hablar del problema de la escritura en general y del problema de la escritura que, en particular, se observa en el poema *Muerte sin fin* de José Gorostiza. Al igual que la brecha, el espectro, por ser una figura intermedia, en este caso, entre la vida y la muerte, es un espacio que permite pensar el tiempo, tiempo que “desquicia al presente vivo” porque irrumpe en éste y lo desajusta. El espectro es aquel que está desquiciado o descoyuntado del tiempo; aquel que genera el movimiento de:

Mantener unido lo que no se mantiene unido, y la disparidad misma, la misma disparidad —volveremos constantemente a ello como a la espectralidad del espectro— es algo que sólo puede ser pensado en un tiempo de presente dislocado,

en la juntura de un tiempo radicalmente dis-yunto, sin conjunción asegurada (Derrida 1998, 31).

Como se puede observar en la cita anterior, problematizar el binomio muerte-vida con la figura del espectro, implica re-pensar la idea del tiempo lineal; de hecho, el acto de escritura ya es espectral en el sentido en que está fuera del tiempo, pues el tiempo en el que se escribió es pasado, pero genera una experiencia presente en el acto de lectura. La escritura nos asedia desde una topografía que conjura aquello que evoca.

En *Muerte sin fin* hay una cuestión espectral que pervierte el cauce del poema. Aquello que, en términos lingüísticos se denomina “personas gramaticales”, en esta tesis se llamará “~~euerpos~~ espectros gramaticales” ya que estas figuras parecerían ser sujetos de oraciones; sin embargo, se enredan en desdoblamientos, desapariciones y reapariciones que ponen en crisis, no sólo su existencia, sino que también el significado del poema, su finitud y/o completud.

El desajuste que producen los ~~euerpos~~-espectros gramaticales, lejos de dar orden al poema, por su condición, permiten pensar el lenguaje como este gran espectro que se coloca entre su existencia física y su propia muerte. El lenguaje está desquiciado, pues en el tiempo de su vida no cesa de producir cadáveres de tiempo, ya que aquello que enuncia nunca está en tanto y en cuanto se enuncia; es decir, la escritura produce un tiempo, sin embargo, aquello que enuncia no puede estar al tiempo en que se enuncia.

Muerte sin fin no sólo es un gran espectro por ser escritura, sino que además gesta un mecanismo en el que se descubre a sí mismo y reflexiona sobre su condición.

cuando el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta,
se le quema —confuso— en la garganta,

exhausto de sentido

(Gorostiza 1971, 134).

En momentos como el antes citado, se encuentra el lenguaje en una doble función espectral, debido a que, como se dijo anteriormente, éste produce cadáveres en el sentido en que lo que enuncia no puede ser en el tiempo de la escritura; sin embargo, en el momento en que aquello que enuncia es el mismo objeto de enunciación; es decir, la escritura, ésta se aniquila al tiempo en que reaparece, se conjura, se piensa; es decir, está presente para hablar de sí, de su nombre, pero muere al enunciarse; y no sólo eso, sino que lo hace volviendo a aquello que le da vida: el hombre, mismo que a su vez es muerto por el lenguaje, es ausente en el tiempo de la escritura, es el que está siendo poetizado, sujeto poético; pero no está en el tiempo del poema.

En *Muerte sin fin* lo espectral se genera cuando hay una alteración en la que el mismo cuerpo espectral se desdobra en otro, pero que, algo en dicha operación, alterante, alteración y alterado, se desdibuja para poner en crisis el verso, el fragmento y el resto del poema, como sucede en el fragmento antes citado en donde el lenguaje es lo que se enuncia, quien enuncia, quien ejecuta la acción de muerte y, finalmente, lo que muere; es decir que la crisis está en su desconocimiento, en su afirmación como otro al tiempo en que es el mismo. *Muerte sin fin* es, precisamente, un poema que a su vez habla de la escritura como acto de éxtasis y muerte, por tanto, este poema en tanto escritura es un espectro; sin embargo, en tanto escritura que habla del acto de escribir, es aquello que produce el tiempo disyunto; pero que, a su vez, lo hace consciente.

2.4. Gorostiza desde Deleuze y Guattari

Gilles Deleuze fue un filósofo francés nacido en 1925 y muerto en 1995 y, en un inicio, su principal preocupación filosófica tiene que ver con poner en crisis la forma en la que se ha concebido la dicotomía de diferencia e identidad; es decir, Deleuze invierte el supuesto tradicional de que, a partir de la identidad surge la diferencia, pensando, esta vez, la posibilidad de identidad a partir de la diferencia; y es a partir de esta inversión que habla de la diferencia como un sistema de relaciones diferenciales que constituyen una forma distinta de pensar el espacio y el tiempo.

El 1969 se publica *Lógica del sentido*, libro en el cual Deleuze abre la posibilidad de pensar al ser en el tiempo poniendo en crisis la supuesta linealidad instituida. En este texto, a partir de su propia lectura de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, el filósofo define el concepto de devenir como un “tirar en ambos sentidos a la vez” (Deleuze 2005, 27); es decir, pasado y futuro. El devenir deleuziano es un verbo que instauro el pensar en un transitar perpetuo que no tiene principio ni fin, lo cual implica concebir al ser en simultaneidad con respecto al tiempo y el espacio.

También en 1969 Deleuze conoce a al filósofo y psicoanalista Félix Guattari nacido en 1930 y muerto en 1992. El pensamiento de Guattari postula la eliminación de la frontera entre la psique y lo social debido a que el deseo individual está normado por lo social; por lo cual propone una forma de pensar la psique como un componente múltiple y heterogéneo que precisamente hay que analizar desde lo múltiple, no desde lo individual; no es casualidad que se haya asociado con Deleuze y otros autores para trabajar en conjunto. Ambos, tanto Deleuze como Guattari visualizan al ser desde su crisis, es por eso que cuando hablan de desterritorialización, instauran un espacio de sociedad por medio de la diferencia.

En esta tesis se hablará del devenir que sucede en *Muerte sin fin* para localizar la condición de ciertas figuras y momentos del poema de ser otras sin dejar de ser las mismas,

transitar simultáneamente por medio de la diferencia, oscilar entre dos materias-cuerpos que se están desterritorializando mutuamente. Aunado al concepto de “desterritorialización”, está el concepto de “metamorfosis” que ambos autores abordan en un texto publicado en 1975 llamado *Kafka: por una literatura menor*.

En *Kafka: por una literatura menor* los autores encuentran la obra de Kafka potente por ser una literatura menor. Deleuze y Guattari privilegian el hecho de que la obra de Kafka se gesta a partir de la evocación de una minoría desterritorializada, pero, sobre todo, que dicha minoría se hace presente por medio de un lenguaje aparentemente equívoco. El alemán hablado por un checo judío se vuelve una revolución desde la lengua que abre una especie de brecha en donde se vislumbra el quiebre del aparente alemán perfecto. En este texto en el cual los autores hablan de la potencia de la diferencia, se define la metamorfosis con respecto a la diferencia que hay entre ésta y la metáfora: “La metamorfosis es lo contrario de la metáfora [...] No se trata del parecido entre el comportamiento de un animal y el de un hombre, mucho menos de un juego de palabras. Ya no hay ni hombre, ni animal, ya que cada uno desterritorializa al otro” (Deleuze y Guattari 1978, 37).

El animal, así como otras figuras marginadas como el loco, en Deleuze y Guattari adquieren cierta potencia para plantear la desterritorialización, debido a que dichas figuras implican periodos de hueco o de ilegibilidad, están fuera del discurso, lo cual permite gestar un vaciamiento; por ejemplo, el hombre que deviene animal; de hecho, como esta cita lo indica, la desterritorialización tiene que ver con una asociación mediante la diferencia. La metáfora implica dos figuras que se unen mediante una semejanza, mientras que la metamorfosis implica dos figuras cuya asociación radica en la diferencia, “cada uno desterritorializa al otro”.

La desterritorialización que sucede en una metamorfosis es crucial para pensar la muerte sin fin ya que sólo puede pensarse la muerte en un tiempo; más aún, en un tiempo sin fin, en la medida en que se asuma una muerte que deviene tiempo, que tira en ambos sentidos, que vuelve vívido y eterno el poema, una muerte cuya condición es lo sin fin.

2.5. La alegoría

Walter Benjamin fue un filósofo, filólogo y crítico literario de origen judío nacido en el Imperio Alemán en 1892 y muerto por suicidio en Portbou, España en 1940. Extrañamente, él trabaja desde dos vertientes que parecerían contrarias, el materialismo histórico y el mesianismo judío, a partir de las cuales concibe una forma particular de acudir a la historia. Para Benjamin la forma de lograr la justicia tiene que ver con un cambio en la concepción del tiempo, debido a que, quienes han hecho la historia, se han encargado de construir un tiempo lineal que excluye particularidades, dejando en el olvido otros fragmentos de historia; por ello, este pensador se vale de ciertos mecanismos que generan una brecha en el tiempo lineal y dejan ver “el tiempo de la justicia”, como él mismo lo llama. Benjamin encuentra principalmente en el arte esta potencia revolucionaria que fractura el tiempo lineal, y una de las formas artísticas a las que alude es la alegoría.

En 1925 Benjamin presentó un trabajo llamado *El Origen del Trauerspiel alemán* o *El origen del drama alemán* para trabajar como docente en la universidad alemana. A pesar de que dicho escrito fue publicado años más tarde, en su momento fue motivo de un sutil rechazo, o más bien, de una “invitación a retirar su obra” por parte de los miembros del jurado, debido a que la consideraban inclasificable, ya que no sabían si era un trabajo de filosofía, filología, teología o historia; además, miembros del jurado como Horkheimer,

quien al igual que Benjamin era judío, temían que al aceptar su trabajo, se acusara a los académicos judíos de innovadores y faltos de rigor.

En esta obra Benjamin utiliza por primera vez el concepto de “alegoría”; sin embargo, más que en términos artísticos, éste encuentra potencia en pensar la alegoría en forma filosófica para concebir, a partir de ella, una nueva manera de pensar la historia. En este texto Benjamin ejecuta una distinción entre el símbolo y la alegoría y, haciendo frente a concepciones propias del idealismo clásico y el romanticismo en las cuales se privilegia la noción de símbolo y se toma a menos la noción de alegoría, éste ejecuta una comparación en la cual halla mayor interés en el quehacer alegórico:

La relación entre el símbolo y la alegoría se puede definir y formular persuasivamente a la luz de la decisiva categoría del tiempo [...]. Mientras que, en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho, en una calavera. Y, si bien es cierto que ésta carece de toda libertad <<simbólica>> de expresión, de toda armonía formal clásica, de todo rasgo humano, sin embargo, en esta figura suya (la más sujeta a la naturaleza) se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo. Tal es el núcleo de la visión alegórica, la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en la fase de su decadencia (Benjamin 1990, 158-159).

Mientras el símbolo encarna aquello que representa de forma inmediata, la alegoría produce una especie de aplazamiento que a su vez genera una crisis temporal y, a pesar de que varios autores observan esto como un déficit de la categoría alegórica, Benjamin encuentra precisamente en esta característica una potencia con respecto a la historia. La alegoría deja ver la melancolía de la historia, la decadencia, la falla.

Durante su exilio en París debido a la persecución por parte del partido Nacional Socialista, hasta su suicidio en Portbou, periodo que comprende de 1927 a 1940, Benjamin trabajó en el *Libro de los pasajes*, obra que quedó inconclusa. En dicha obra, Benjamin retoma el concepto de alegoría, sobre todo, enfocada en el trabajo de Charles Baudelaire, poeta en quien encuentra una peculiar y potente forma de reflejar la decadencia de su tiempo:

La alegoría ve que la existencia se encuentra dispuesta bajo el signo de la destrucción y la ruina, como el arte. *El arte por el arte* establece el reino del arte fuera de la existencia profana. Ambos tienen en común la renuncia a la idea de una totalidad armónica en la que, tanto según la doctrina del idealismo alemán como del eclecticismo francés, el arte y la existencia profana se compenetrarían mutuamente (Benjamin 2005, 338).

En la cita anterior Benjamin alude a una no concordancia que ha estado velada por la idea de la completud, de la “totalidad armónica”. El proceso de producción de la alegoría genera una brecha entre la cosa y su representación, brecha que en tanto experiencia produce placer en la medida de lo sensible, pero también melancolía, debido a que hay algo ausente que debería de estar. Es justo la brecha lo que causa nostalgia, el momento en el que lo real no es la cosa a la que apela, pero es potente en el sentido en que, en esa nostalgia, da cuenta del “tiempo de la justicia”, aquel en el que no hay “totalidad armónica”.

En esta tesis se utilizará el concepto de “alegoría” de Walter Benjamin en pos de pensar topográficamente el lenguaje. La alegoría, en su planteamiento literario, busca una homogenización en la que se intenta decir lo indecible mediante otro; sin embargo, Benjamin encuentra en ella una forma disruptiva y fragmentaria de acceder al tiempo de la justicia; única forma en la que se puede acceder.

La alegoría es en tanto que fracasa como tal. En *Muerte sin fin* la alegoría fracasa en el momento en el cual, aquello que intenta homogenizarse con aquello otro que emula, se vuelve erógeno¹²; es decir, produce sensibilidad y afecto por sí mismo. El poema en su intento de hacer una alegoría, produce un constructo de lo irrepresentable, debido a que, aunque en una primera instancia el vaso y el agua, así como otras figuras del poema, apuntan a ser alegorías de dios y el hombre, estas figuras se ponen en crisis desde sí mismas en tanto figuras, por ende, en tanto representaciones; a su vez, el poema entero, que parecería emular a una especie de totalidad, se quiebra en su insuficiencia, en donde se está en la brecha entre el lenguaje faltante para decir la cosa y el lenguaje excedente que no dice, pero afecta. El poema habla de este proceso al tiempo en el que lo crea. *Muerte sin fin*, en tanto experiencia, produce un tiempo otro, el tiempo de la justicia de la poesía, aquel que se encuentra en la brecha.

¹² Las constantes referencias a lo erógeno en este texto apuntan a pensar la carga sensorial que suscita la no realización directa de los sentidos; es decir, cuando un sentido no ejerce su función, estimula otros sentidos; de hecho, Mario Montalbetti, autor que tiene importante participación en este texto, es un gran estudioso de Jaques Lacan, lo cual se puede vislumbrar por las constantes relaciones que éste ejecuta del lenguaje y lo sexual entre otras cuestiones.

2.6. Aporías

Uno de los conceptos claves para esta lectura de *Muerte sin fin* es el de la aporía, misma que, contrario a la paradoja, permanece en la crisis; de hecho, para esta lectura, se toman algunas ideas y conceptos de distintos autores con el fin de problematizar el concepto de la paradoja y pensar el de la aporía. Comenzaré mi apropiación a la aporía con aquello que no es: la paradoja. La paradoja surge, de principio, a partir de una contradicción, misma que acontece en el plano de la lógica, y es en ese mismo plano desde donde se resuelve. Una de las múltiples definiciones que existen de la paradoja, y una de las más pertinentes para este trabajo, es la que la Dra. Helena Beristáin, investigadora y académica mexicana, dedicada principalmente al estudio de la semiótica y retórica, hace en su *Diccionario de retórica y poética* publicado en 1985:

Figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra, pero que contienen una profunda coherencia en su sentido figurado [...] la contradicción es aparente porque se resuelve en un pensamiento más prolongado que el literalmente enunciado (Beristáin, 380).

Como se puede observar, en Beristáin la paradoja es aquello que pide ser resuelto, por tanto incita a una profunda reflexión; por lo cual, en ésta, la crisis es aquello que provee el impulso de ejecutar la resolución; sin embargo, la aporía es aquello que busca mantenerse en la crisis, crisis que dota de un eterno movimiento al texto.

El filósofo, historiador, teórico social y psicólogo francés nacido en 1926 Michel Foucault, analizó principalmente el tema del poder; de cómo éste se manifiesta en la sociedad y cómo la sociedad se rige mediante estructuras y subestructuras de poder. Uno de sus principales temas es la manifestación del poder en el discurso.

En 1966, en el ejemplar número 299 de la revista *Critique*, Foucault publicó un texto llamado *El pensamiento del afuera* dedicado a Maurice Blanchot, texto en el cual parte de la famosa paradoja del cretense Epiménides en la cual éste afirma que todos los cretenses son mentirosos; sin embargo, Foucault no se centra en resolver la paradoja, sino en encontrar la cuestión irresoluble de la misma, la cuestión aporética. Lo aporético en “Miento. Hablo” yace en aquello que enmarca el “hablo”; es decir, la supuesta sujeción del habla: “El <<sujeto>> de la literatura (aquel que habla en ella y aquel del que ella habla), no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del <<hablo>>” (Foucault, 6). Foucault, en cierta forma, desenmascara los falsos vínculos que ligan al sujeto del habla; incluso, al habla de sí misma, más bien, nos presenta en el estado de crisis, lugar en donde el habla es sujeto de su vacío.

Lo interesante en la propuesta de Foucault no sólo tiene que ver con el planteamiento aporético de la paradoja, sino con que propone un movimiento, el del afuera, mismo que implica una dispersión del sujeto; o más bien, una inexistencia a partir de la cual se detona el lenguaje desnudo. Cuando se piensa en el afuera, no se piensa en la condición de existencia del sujeto del habla; sino en la condición de posibilidad del lenguaje a partir de la inexistencia de lo que aparentemente existe, su sujeción:

y el sujeto que habla no es tanto el responsable del discurso (aquel que lo detenta, que afirma y juzga mediante él, representándose a veces bajo una forma gramatical dispuesta a estos efectos), como la inexistencia en cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje (Foucault, 5).

Como se puede observar, Foucault tampoco se centra principalmente en delatar la falsa resolución de la paradoja; sino en dejar ver la potencia de su inexistencia, una forma de pensar el lenguaje desde una exteriorización que, precisamente, lo entraña.

La postura de Foucault es pertinente para esta tesis debido a que ésta, partiendo de la aparente resolución de la paradoja, se localiza en la crisis entre el sujeto y el habla; es desde ahí donde gesta una brecha. El afuera, al igual que el centro des-centrado que plantea Derrida, instauro la aporía, aquello en donde se desdibuja el adentro y el afuera, el centro y el margen.

Muerte sin fin es un texto que aparenta ser paradójico debido a que pareciera que su sentido apunta a un significado; y esta lectura podría hacerse, es lo más factible, de hecho se ha realizado varias veces, se ha hablado de la analogía del vaso y la sustancia con dios y el hombre, entre otras cuestiones temáticas cuyo tratamiento se despliega en una estructura paradójica en la que hay que desenmascarar algo para encontrar su verdad; se ha desgajado pedazo por pedazo del poema para “entenderlo”, incluso se ha “entendido”; pero ¿llegar al significado del texto, a su fin, es estar en él, saberlo, saber su especificidad?; o mejor aún, ¿un poema es lo que significa?, ¿*Muerte sin fin* es lo que significa?

Responderé, o más bien, aplazaré la pregunta planteada anteriormente con otra pregunta que, en el texto *El más crudo invierno: Notas a un poema de Blanca Varela*, publicado en el 2016, Mario Montalbetti se plantea “¿Es posible enfrentarse al poema [...] – sin interpretarlo sino indagándolo, discutiéndolo, recorriendo con él, y en cierta dirección, el lenguaje mismo en el que fue creado–?” (Montalbetti 2016, 11-12). Montalbetti habla de formas de indagación que dejan ver lo incanjeable, lo insimbolizable; quizá lo no metafórico, aquello que yace en su ruptura.

En Gorostiza no se está ante lo no-metafórico, sino que lo incanjeable a lo que se refiere Montalbetti surge de la metáfora misma; de aquella contrariándose, gestando su aporía, siendo contra-metáfora; por lo cual, con el fin de seguir definiendo, o más bien, pensando la aporía como potencia, se recurrirá a un texto de Jacques Derrida publicado en 1998, precisamente, llamado *Aporías*. Dicho texto contiene dos conferencias en las que se

problematiza principalmente el tema del límite llevado a cuestiones políticas como las fronteras y a cuestiones metafísicas como la muerte o la verdad.

En Derrida la aporía es aquello que, en cierta forma, instauro el lugar de lo imposible: “Ese sobre-deber¹³ que debe ser el deber ordena que se actúe sin deber” (Derrida 1998, 36), pues es aquello que, traspasando una ley, ejecuta otra. Ese otro que se instauro desde la aporía, a su vez, tiene que ver con una disociación del tiempo: “Esta formulación de la paradoja y de lo imposible reclama, pues, una figura semejante a una estructura de la temporalidad, a una disociación instantánea del presente, a una *différence* en el ser consigo del presente” (Derrida 1998, 37). Dicha disociación, pensada en *Muerte sin fin*, es aquello que permite la producción de un tiempo-otro desde el cual se fractura el tiempo habitual. En términos de Derrida, ese tiempo-otro es aquello que se diferencia, o bien, se está *diffiriendo*.

Por otro lado, Derrida encuentra la potencia de lo imposible en su experiencia: “La afirmación que se anunciaba a través de la forma negativa era, pues, la necesidad (y ambas

¹³ Aquello que Derrida llama “sobre-deber” podría relacionarse con lo que Jacques Lacan, en *La ética del psicoanálisis*, llama “el efecto de lo bello sobre el deseo” (Lacan, 299). Lacan localiza precisamente en *Antígona* de Sófocles el lugar de lo imposible

El tercio central de la pieza está constituido por la apofanía detallada que se nos brinda acerca de qué significa la posición, la suerte de una vida que se confundirá con la muerte segura, muerte vivida de manera anticipada, muerte insinuándose en el dominio de la vida, vida insinuándose en la muerte (Lacan, 299).

El espacio en donde Antígona yace viva estando en el lugar de la muerte tiene que ver con sobrepasar el límite del espacio, por ende, crear un desfase, lo que genera un momento singular, el de la belleza. La idea de Derrida de la paradoja como aquello que instituye un desfase del tiempo, se complementa favorablemente con el desfase espacial que plantea Lacan. Para mayor información sobre el texto de Lacan, véase Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan, libro 7: La ética sobre el psicoanálisis 1959-1960*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

palabras, que dicen el pasar y el no-pasar, se acoplan así de forma aporética), la experiencia como aguante o como pasión, como resistencia o restancia interminable” (Derrida 1998, 41). En este fragmento se habla del “aguante” o “resistencia” como formas de la experiencia, y lo que tienen en común estas palabras es que ambas evitan la realización en sí. La resistencia en el lenguaje también es generadora de tiempo, pues tiene la función de aplazar, resistir el tiempo, de la misma forma en que la brecha gesta, a fin de cuentas, una resistencia temporal en la cual es posible desarticular el significante del significado y así poder pensar en la palabra.

En *Muerte sin fin*, dicha resistencia, la experiencia de la aporía, suscita un momento erógeno, debido a que este poema tiene espacios en los cuales uno se encuentra ante el goce de la palabra, el lenguaje desbordado de sí, carente de significado, de fin, o, como diría Derrida, de “restancia interminable”.

Por lo tanto, en este texto se piensa *Muerte sin fin* bajo la lógica de una aporía; aporía que ejecuta una ley al tiempo en que la rompe, que resiste el lenguaje, que resiste en el lenguaje, que desencaja la escritura del sujeto poético, que incluso desencaja la escritura de sí, que no se resuelve.

2.7. Logopea, melopea y fanopea ¿armonía o crisis?

El poeta, ensayista, músico, traductor y crítico estadounidense Ezra Pound, nacido en 1885, encontró cierta vigencia en obras del pasado; sobre todo en dos tipos de poesía muy distintas la una de la otra. Por un lado, de la poesía provenzal trovadoresca privilegió la unión entre la música y el poema; y por el otro, en la poesía china y japonesa halló características importantes para su poética como la concisión, el tono directo y el simultaneísmo.

En 1954 se publicó el texto *Literary Essays of Ezra Pound* editado por T.S. Eliot y cuya primera parte fue “El arte de la poesía”, escrito en el que se encuentra parte importante de la poética de Ezra Pound. En este texto el autor privilegia un tipo de poesía en la cual, la forma de intensificar el lenguaje tiene que ver con el sustrato inteligente, pero también con el sensible. Pound habla de tres procedimientos llamados “logoepa”, “melopea” y “fanopea” se relacionan con el juego conceptual e intelectual, la musicalidad y la imagen en el poema:

En otras palabras, hay tres “géneros poéticos”, MELOPEA, en la cual las palabras están cargadas, además de su simple significado, con alguna propiedad musical, que dirige la tendencia u orientación de ese significado. sobre la imaginación visual.

FANOPEA, que consiste en la proyección de imágenes sobre la imaginación visual.

LOGOPEA, "la danza del intelecto entre las palabras", es decir, emplea palabras no sólo por su significado directo, sino que toma en cuenta en una forma especial la manera en que se acostumbra usarlas, el contexto que esperamos encontrar con la palabra, sus concomitancias usuales, sus acepciones conocidas, y juega irónicamente con ellas. Contiene la esencia estética que constituye el dominio peculiar de la manifestación verbal y que es imposible encontrar en la plástica o en la música. Es la última modalidad que se da, y quizás la más difícil y menos digna de confianza (Pound 1970, 40-41).

En este fragmento se puede observar cómo, con esta estratificación, Pound instituye un modo más profundo de analizar la poesía en el sentido en que se le puede apreciar de acuerdo a sus tres principales características; es decir, la imagen, la música y el juego lógico, por así

decirlo; sin embargo, él también habla de las posibilidades de lectura y, sobre todo, de traducción mediante estos estratos que tiene la poesía:

La melopea puede ser apreciada por el extranjero de oído fino, aunque desconozca la lengua en que se escribió el poema. Es prácticamente imposible traducirla o transportarla de una lengua a otra, salvo un accidente divino, y a razón de medio verso a la vez.

La fanopea, al contrario, puede ser traducida casi, o completamente, intacta. Cuando es suficientemente buena es casi imposible que el traductor la destruya, salvo por una gran torpeza y un abandono de reglas de formulación perfectamente conocidas.

La logopea no se puede traducir; aunque la actitud mental que expresa puede pasar de un idioma a otro mediante la paráfrasis. O sea, no se puede traducir "localmente", pero habiendo determinado el estado mental del autor original, se puede o no encontrar un derivado o un equivalente (Pound 1970, 41).

En esta enunciación no sólo se halla la supervivencia de la poesía a través de la traducción y su posibilidad de traducibilidad, sino que también se deja ver que ésta va más allá del entendimiento lógico. La poesía se entiende principalmente por los sentidos; de hecho, para Pound existe un "ritmo absoluto" (Pound 1970, 16), como él mismo lo llama, por lo que es tarea del poeta buscar el ritmo que corresponda al sentimiento que desea expresar.

Dicho ritmo absoluto va ligado a la idea de armonía que concibe Pound, quien entiende que el arte de la poesía implica una composición; pero dicha composición no debe eximir la naturaleza de la materia con la que se trabaja; es decir, el lenguaje: "Naturalmente, tu estructura rítmica no debe destruir la forma de los vocablos, ni su sonido natural, ni su

significado” (Pound 1970, 12), por lo cual, la armonía que debe operar es aquella que proviene del mismo lenguaje; dicha armonía dista de la perfección del artificio, pues Pound privilegia aquella poesía que cede el control de su hacer a la naturaleza del lenguaje, por tanto, está exenta de la aparente norma de lo formal. Para Pound el verso libre no es una anarquía del orden, sino que se debe ejecutar cuando el objeto tiene un ritmo propio: “No creo que se deba escribir verso libre sino cuando se vea uno forzado a hacerlo, es decir, cuando la cosa sola tome un ritmo más bello que el de la métrica establecida, o más real, más partícipe de la emoción de la <<cosa>>” (Pound 1970, 21).

Regresando a la estratificación que plantea Pound, habría que decir que este autor es cuidadoso al hablar de cada uno de estos “géneros”; sin embargo, no presta demasiada atención en explorar su convivencia y, mucho menos, una posible fricción entre estos. A pesar de que la poética de Pound va ligada a una armonía del lenguaje, en mi lectura de *Muerte sin fin*, la fricción de la “logoepa”, la “fanopea” y la “melopea”, es necesaria para tratar la crisis, pues la relación de éstas genera un choque que se vuelve el lugar desde donde el texto se descoloca de sí, debido a que el logos actúa como una fuerza antagónica con respecto a lo sensible, generando así su contra-función¹⁴; pero a la vez, dicho logos se gesta en lo sensible, y es precisamente lo sensible aquello que encamina al logos a su contar-función.

Como se puede observar anteriormente, una de las mayores problemáticas que suceden en esta lectura tiene que ver con la escisión del centro pensada desde Jacques Derrida y, consecuentemente, con la dislocación de lo sensible. Un ejemplo de esto ocurre en el verso:

¹⁴ El término “contra-función” se utiliza a lo largo de este trabajo y está relacionado con cierta ejecución que tiene que ver con un hacer contrario a la aparente función de la cosa en cuestión.

“en una transparencia acumulada/ que tiñe la noción de Él, de azul” (Gorostiza 1971, 109), en el que lo visual no ocurre directamente en el órgano que ejecuta la acción de ver y a su vez, en la experiencia de lectura hay una imagen que se formula con la mención de la ausencia de color, “transparencia”.

¿Qué pasaría si dentro de la forma artificialmente armónica de Gorostiza, hay un desajuste que tiene que ver con la misma? Precisamente en *Muerte sin fin* no se puede hablar de naturaleza de la forma, debido a que se está ante una forma construida meticulosamente para contener y desbordar su contenido; de hecho, se puede decir que se está ante un barroquismo en el que la forma se vuelve el fondo al mismo tiempo en que opera como forma. La crisis que sucede en *Muerte sin fin* se localiza precisamente en la experiencia de su forma, por lo cual, únicamente se tomarán los tres estratos, o “géneros”, como Pound mismo los llama, para localizarlos en este poema y, por ende, analizar la crisis que se genera a partir de ellos; de hecho, con respecto a la logopea en la que Pound privilegia más el juego verbal que el intelectual, en esta tesis el aspecto intelectual e incluso conceptual tendrán un peso importante, debido a que es mayormente en la logopea en donde se puede localizar esa crisis del lenguaje contrariándose a sí mismo. Dicha crisis deja ver la brecha montalbettiana en el momento en que estos estratos fungen para formar el poema; pero a su vez, para desmembrar su forma dando cuenta de ella; algo así como deconstruirla.

3.-Cuerpo(s)-Espectros gramaticales

[...] eso, que no es ni sustancia ni esencia ni existencia,

<<no está nunca presente como tal>>.

Jacques Derrida. *Los espectros de Marx.*

El estado de la deuda, el trabajo del duelo

y la nueva internacional

[...] donde suele escaparse de su rostro

por el rostro marchito del espectro

José Gorostiza. *Muerte sin fin*

3.1. Introducción al capítulo tercero

El desdoblamiento de ciertas figuras que se asoman desde la gramática, pero cuya articulación malformada genera brotes de crisis en la homogeneidad del poema mismo, es uno de los elementos que perturba la “perfecta unidad” en *Muerte sin fin*. Anteriormente se explicó la apropiación del concepto “espectro”¹⁵ de Jacques Derrida, mismo que en esta tesis está relacionado con ciertas figuras cuya espectralidad tiene que ver con la crisis que hay entre su escritura –o la falta de ésta–, su existencia –o la falta de ésta– en el poema y la

¹⁵ Véase segundo capítulo “Sobre una teoría de la brecha para leer *Muerte sin fin*”, apartado 2.3.3 “Muerte o espectro”, del subcapítulo 2.3. “Gorostiza desde Derrida”.

fricción que ejecuta con otras figuras del poema. En este escrito, a dichas figuras se les llama “~~cu~~erpos-espectros gramaticales” y se abordan los epígrafes tomados de la Biblia que aparecen al principio de *Muerte sin fin* como un indicador de la espectralidad que acontece a lo largo del poema; es decir, los recursos que interrumpen el cauce homogéneo del poema, mismos que se observan en determinadas figuras y/o situaciones, tales como la fricción que hay entre la primera persona y la figura de Dios, a la cual se le llama “dualidad en pugna”; la figura del Diablo y la figura de la Muerte.

El espectro es una presencia en crisis debido a que no es presencia ni ausencia, pero a su vez, pone en crisis a otras formas de presencia. El espectro es aquello que “saca de quicio”, como diría Derrida: “un sobre-vivir cuya posibilidad viene de antemano a desquiciar o desajustar la identidad consigo del presente vivo, así como de toda efectividad” (Derrida 1998,14), pues ese desquiciar tiene que ver con un sacar de una función, de un cauce, de un ritmo; sobre todo, sacar de tiempo.

Es extraño hablar de “cuerpo” para designar aquello cuya presencia está en crisis, debido a que pareciera que la condición de un cuerpo físico es precisamente la presencia; sin embargo, en Gorostiza hay una gestación que se desfasa de un cauce lineal, o quizá, la condición de dicha gestación es el desfase, por lo cual se habla de esa crisis desde la idea de espectro que plantea Derrida.

Para elaborar la idea de un cuerpo-espectro; o bien, un ~~cu~~erpo: espectro gramatical, resolución en la cual, la barra sobre la palabra “cuerpo” indica una forma más de lo espectral; es decir, un cuerpo que oscila entre el ser y el no ser, se utilizan algunos conceptos de Gilles

Deleuze y Félix Guattari¹⁶, debido a que la idea de una gestación que, contrario a lo binario, yace en lo múltiple o, como dirían ellos, “lo molar”, permite hablar de figuras que son presentes al tiempo en que se diseminan y se vuelven parte de otras figuras o, en términos de Deleuze y Guattari, “devienen en éstas”; por lo cual, se utilizan conceptos como “desterritorialización” y “devenir”.

El devenir, definido por Deleuze, en *Lógica del sentido* como: “tirar en los dos sentidos a la vez” (Deleuze 1990, 27), no sólo permite entender la idea de un cuerpo que se metamorfosea; sino que también permite pensar en un movimiento, pues éste, contrario a la fijeza, es un eterno flujo en el cual la cosa no termina de ser; por tanto, cuando se habla de devenir, también se habla de un tiempo, y a su vez, un movimiento que se aplaza y desplaza constantemente, ya que su acción está en esquivar el presente.

La “desterritorialización” es un concepto acuñado por Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, y trata de un proceso en el cual, en lugar de que se ejecute un binarismo que haga que una figura se superponga a otra, las figuras que participan en ésta se vacían de sí para devenir en el otro.

Tanto el espectro, como los conceptos de Deleuze y Guattari, por su desplazamiento pendulante y ambivalente generan, sobre todo, la posibilidad de pensar un tiempo “disyunto”, en el caso de Derrida, y en “devenir”, en el caso de Deleuze y Guattari. Dicha posibilidad llevada a la escritura de *Muerte sin fin*, permite pensar el accionar de las figuras del poema como movimientos perversos en el sentido en que pervierten el cauce o la solución

¹⁶ Sobre el pensamiento de Deleuze y Guattari se ahonda con mayor precisión en el segundo capítulo “Sobre una teoría de la brecha para leer *Muerte sin fin*”, en el subcapítulo 2.4. “Gorostiza desde Deleuze y Guattari”.

directa. El poema queda irresoluble, por tanto, en constante movimiento. Se podría decir que cada desdoblamiento, desplazamiento, aplazamiento, desaparición o re-aparición, es una muerte sin fin.

3.2. Epígrafes

Así como en la Biblia se genera una escisión del origen¹⁷; en cierta forma, Gorostiza también gesta una difusión de la idea del origen y del fin en *Muerte sin fin*. El hecho de colocar algunos fragmentos de un texto que pierde la noción de origen, al tiempo en que la intenta reforzar como principio antecedido de su propio texto, podría leerse como una analogía a la Biblia como forma que delata su fragmentariedad.

La voz antecedita con la que comienza *Muerte sin fin* enuncia lo que sucederá a lo largo del texto. Los tres momentos de “Proverbios” a los que Gorostiza alude antes de comenzar con el poema son:

¹⁷ La ambigüedad del origen en la Biblia se manifiesta de varias formas, una de las cuales tiene que ver con el relato del origen del hombre: “Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó” (Génesis 1:27), pues, a partir de la repetición del acto de creación, pero con cierta modificación en la forma de relatarlo, se formularon algunas teorías; una de ellas habla de la existencia de una mujer de nombre Lilit que fue esposa de Adan antes que Eva; otra dice que el hombre y la mujer eran un solo ser. Por otro lado, en *El Zohar* se habla de una inversión en las letras con las cuales comienza la Biblia, ya que las primeras palabras de este texto comienza con la letra “beit”, siendo ésta la segunda letra del alfabeto hebreo, mientras que prosigue con la letra “alef”, siendo ésta la primera letra del alfabeto hebreo. Para mayor información sobre este tema véase *El Zohar*. Barcelona: Obelisco, 2006.

Conmigo está el consejo y el ser; yo soy la inteligencia; mía es la fortaleza
(Proverbios, 8,14).

Con él estaba yo ordenándolo todo; y fui su delicia todos los días, teniendo
solaz delante de él en todo tiempo (Proverbios, 8,30).

Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman
la muerte (Proverbios, 8,36) (Gorostiza 1971, 105).

Acudiendo a dichos momentos, se pude dar cuenta de que hay una relación contraria y analógica entre las dos primeras citas: “conmigo está el” y “con él estaba yo”, pues ambas se refieren a una persona que complementa a una persona inicial; sin embargo, en la segunda cita, la primera persona es el complemento. En la primera cita, esa persona inicial anuncia lo que es y lo que le pertenece; por otro lado, en la segunda cita, la primera persona es aquello que le pertenece a la tercera persona. En la tercera cita, la tercera persona es, en cierta forma, amenazada por la primera persona, pero de pronto esa tercera persona singular pasa a ser plural. Dichos epígrafes enuncian la colisión, escisión y fusión que existen a lo largo del poema.

3.3. Dualidad en pugna

El poema comienza con una primera persona que se desdobra, pero que a su vez es perturbada por una tercera persona también desdoblada:

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

que oculta mi conciencia derramada

(Gorostiza 1971, 107).

La primera persona ejecuta una acción sobre sí misma, acción que ya convierte a ese sujeto poético en una dualidad, o más bien, en un sujeto desplegado, descolocado de sí: “lleno de mí”, “ahíto”, “me descubro”; a su vez, también existe una intervención peligrosa, no sólo por su carácter discursivo, sino por su forma de operar en el poema: “por un dios inasible”. La ambigüedad de esta figura que discursivamente suele ser totalizante, es que, en esta ocasión, es un objeto desestabilizador, desestabilizado y desplazado constantemente.

A pesar de que la primera persona ejecuta una acción sobre sí, hay una situación que no controla, que la interviene, la de ser “sitiado” por un “dios inasible”; de esta forma dicha figura, el “dios inasible”, corrompe a la primera persona, pero a su vez es corrompida por los siguientes versos debido a que ésta es “mentido” por otra parte de la misma que se desdobra y/o descoloca, “su radiante atmósfera de luces”, y en el siguiente verso hay una vuelta a la primera persona, pero no es una vuelta culminante y limpia, sino que es una vuelta indisoluble que promete un macabro mecanismo eterno: “que oculta mi conciencia derramada”, pues aquel ataque que ejerce la figura de Dios sobre el yo poético, es a su vez ejercido por el desdoblamiento de esa primera persona inicial: su conciencia.

3.4. “Es el Diablo”

Pues ésta es la acción científica del diablo:

convertir a todo en problemático

Jorge Cuesta “El diablo en la poesía”

La aparición del Diablo¹⁸ es perturbadora debido a que, contrario al resto de los elementos del poema, es una figura que no deviene¹⁹ a lo largo del texto, sino que aparece de repente, tras una folclórica y desmesurada enunciación: “¡TAN-TAN! ¿Quién es? Es el Diablo”²⁰

¹⁸ Hay toda una tradición que vincula la figura del diablo al artificio y, por ende, al arte. Jorge Cuesta, en su ensayo “El diablo en la poesía” establece que el diablo es esta figura que rompe el cauce de lo natural, y es ahí donde radica su belleza, pues, según Cuesta, el arte debe fascinar, no complacer; por otro lado, en el cuento “El diablo en el campanario” de Edgar Allan Poe, esta figura tiene la función de estar fuera de ritmo y, por ende, alterar el tiempo y el ritmo de los demás personajes; a su vez, el propio Gorostiza afirma que “la belleza manifestada por la poesía no la toma ésta del mundo exterior, como prestada, no es la belleza natural de la nube o de la flor, sino la belleza artificial, poética, que la poesía presta transitoriamente, para sus propios fines, a la rosa y a la nube” (Gorostiza 1971, 20-21). El Diablo en *Muerte sin fin* es este ser artificial que rompe el ritmo del poema en el sentido en que rompe la lógica temporal en la cual la aparición del resto de las figuras es paulatina, va ligada a cierta lógica.

¹⁹ Los elementos del poema devienen en el sentido deleuziano, ya que están inmersos en un flujo en el que se trasmutan y se conectan con los demás elementos sin dejar de ser lo que son; a su vez, estos crecen y de-crecen al mismo tiempo en un “tirar en los dos sentidos a la vez” (Deleuze 2005, 27). Un ejemplo de esto es el verso “flor mineral que se abre para adentro/ hacia su propia luz” (Gorostiza 1971, 126), en el cual el florecer de la flor implica un retroceder hacia su germinación. Otro ejemplo es el verso “¡planta-semilla-planta!” (Gorostiza 1971, 114) en el que los guiones indican una correspondencia; la planta es siendo semilla, así como la semilla es siendo planta.

²⁰ No podemos olvidar que, con respecto a esta parte, Gorostiza se refiere a una canción proveniente de un juego de niños popular en México que, en realidad, se dice que tiene sus orígenes en China a mediados del siglo XVII, “Tan, ¿quién es?, la vieja Inés”; sin embargo, lo importante de la evocación de este juego, más que el origen del mismo, es el efecto que tiene en el poema, pues cuando se habla de un cambio en el estilo, también se hace referencia al cambio de un tono profundo por uno picaresco y ágil; tono que también se hace presente en la parte del baile en la que Gorostiza nos brinda versos cortos, ágiles y algo humorísticos.

Hay quienes atribuyen este tipo de momentos a una especie de distractores en los poemas largos en los cuales se baja el tono elevado para hacer soportable el poema, también podría tener que ver, bajo

(Gorostiza 1971, 142), desmesura que se relaciona con la presencia que se genera desde el sonido, pero también desde la ausencia del objeto en el cual se ejecuta dicho sonido.

La alusión a la onomatopeya “tan” implica una corporalidad que golpea una puerta o algún otro elemento que tenga la suficiente fisicidad como para ser tocado y sonar; sin embargo, la no aparición de este otro-cuerpo crea una fórmula perturbadora: un sonido que proviene de un cuerpo, pero que no se efectúa en otro cuerpo, aunque se alude dicho efecto. A su vez, hay una respuesta a dicho golpeteo que proviene de un sujeto no enunciado: “¿Quién es?” (Gorostiza 1971, 142) ¿De quién es esa voz?; las presencias espectrales de este verso son aquellas que, de inicio, como diría Derrida, “desquician del tiempo” (Derrida 1998,13) a la figura del Diablo.

El Diablo no es parte del flujo de ningún elemento ni propicia flujo alguno, sino que, por el contrario, genera un desfase con respecto al estilo del resto del poema. Éste no se relaciona con ningún conjunto de palabras²¹ como en el caso del reino mineral, animal o vegetal²², tampoco es calificado con ningún adjetivo, cuestión que se vuelve una constante

la lógica del teatro, con los entremeses; sin embargo, pensando en que Gorostiza cierra el poema con este momento algo caricaturesco, este cambio de tono se relaciona con un motivo aún más profundo, ya que estamos en un poema que se crítica a sí mismo; por lo tanto, éste podría ser un recurso para criticar el poema y la escritura como acto en general. Sobre este tema se ahonda más adelante, en el quinto capítulo “Urdir el hueco: la alegoría en Gorostiza”, subcapítulo “Sobre el porqué de la alegoría”.

²¹ Aunque eventualmente aparecen palabras que se relacionan con la figura del Diablo, como en los versos: “este enlace diabólico” o “instalan un infierno alucinante” (Gorostiza 1971, 125), estos momentos aparecen repentinamente en expresiones, pero no generan espacios de relaciones como lo hacen otras figuras.

²² En *Muerte sin fin*, la mayoría de los elementos que aparecen son pertenecientes a distintos reinos y/o campos semánticos, como el reino vegetal, animal y mineral o el campo semántico de la escritura.

en el poema²³. La aparición de un elemento y su movimiento por el poema son condicionados por el hecho de que, dicho elemento es adjetivado; sin embargo, más adelante tras ese estruendoso golpeteo, no sólo “es el Diablo”, sino que también:

es una espesa fatiga,
 un ansia de trasponer
 estas lindes enemigas,
 este morir incesante,
 tenaz, esta muerte viva
 (Gorostiza 1971,142).

Todos estos elementos que están en los siguientes versos continúan con el flujo del poema, debido a que se inscriben junto con sus adjetivos, pero su conexión con la figura del Diablo es difusa ya que no coincide con el estilo y, a su vez, los otros elementos no continúan su des-cauce, no son parte de su reino semántico o natural ni la están adjetivando, tampoco tienen una aparición repentina y estruendosa.

Otra voz espectral es aquella que se desdobra del mismo Diablo, pues esa que responde ante el espectral “¿Quién es?”, no se enuncia en una primera persona, sino que habla de sí como una tercera persona, “Es El Diablo”. Más adelante reaparece otra figura:

¡oh Dios! que te está matando
 en tus hechuras estrictas,
 en las rosas y en las piedras,
 en las estrellas ariscas

²³ Una constante en *Muerte sin fin* es la multiplicidad de adjetivos, por lo cual, el hecho de que aparezca una figura sin ser adjetivada, implica un rompimiento con el ritmo del poema.

y en la carne que se gasta
 como una hoguera encendida,
 por el canto, por el sueño,
 por el color de la vista
 (Gorostiza 1971,142).

En *Muerte sin fin* Dios es siempre un reaparecido²⁴, un espectro que desvía el cauce de los versos. En este caso, hay una voz, de nuevo espectral, que le habla a Dios en segunda persona. La figura de Dios desplaza al Diablo de ser el sujeto de la oración, pero éste tampoco puede ser del todo sujeto, debido a que no es quien realiza la acción.

Con la introducción del verso “¡oh Dios que te está matando!”, la aparición del Diablo junto con los otros elementos adjetivados que entran tras el golpeteo, se vuelve causante de la acción que se ejecuta sobre Dios, misma que no sólo se realiza sobre Dios, sino que también sobre una parte del mismo y otros espacios, lo cual produce una solución perturbadora. La figura de Dios queda escindida en un desdoblamiento de la misma y en esas otras-figuras terceras personas en las que se ejecuta dicha muerte, misma que acontece en un verbo gerundio, lo cual indica que se está realizando indefinidamente.

En las siguientes estrofas, entra otra persona gramatical: la primera persona en plural:

¡Tan, tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
 ay, una ciega alegría,
 un hambre de consumir

²⁴ Como se ha visto a lo largo del análisis, la figura de Dios es el espectro por antonomasia, debido a que su presencia nunca es total; sin embargo, su operar en el texto tiene que ver con poner en crisis otras presencias, tanto en la función gramatical como en la cuestión conceptual.

el aire que se respira,
 la boca, el ojo, la mano;
 estas pungentes cosquillas
 de disfrutarnos enteros
 en un solo golpe de risa,
 ay, esta muerte insultante,
 procaz, que nos asesina
 a distancia, desde el gusto
 que tomamos en morirla,
 por una taza de té,
 por una apenas caricia

(Gorostiza 1971, 142-143).

En esta estrofa se repite el verso inconexo en donde aparece el Diablo; sin embargo, esta vez, quien descoloca a dicha figura es ese otro espectral que se incluye en la ecuación. Ese otro no aparece por sorpresa, sino que deviene en el texto: “disfrutarnos enteros”. El verboide “disfrutarnos” contiene dentro de sí el pronombre “nos”, lo cual indica que esa primera persona en plural es parte de los filamentos de la acción; sin embargo, hay una omisión de la identidad de dichos sujetos que conforman el “nosotros”. Por otro lado, el adverbio “enteros” se vuelve aporético ya que anteriormente aparecen algunos fragmentos de uno o varios cuerpos indeterminados: “la boca, el ojo, la mano”, en una estrofa en la cual, ni siquiera se vislumbra cuál es el sujeto y la acción es un verboide que se realiza sobre sí mismo por sujetos espectrales.

La espectralidad de estas estrofas en las que aparece el Diablo aparentemente inconexo genera un acercamiento con lo gestual, lo corporal y lo sensual. El Diablo no

aparece adjetivado, cuestión que se vuelve un modo de definir, por ende, representar; sin embargo, su aparición se relaciona con momentos que implican fisicidad, como el golpeteo referido anteriormente.

Otro momento gestual se encuentra en los versos “estas pungentes cosquillas/ de disfrutarnos enteros/ en un sólo golpe de risa” y “por una apenas caricia”, en donde lo que se impacta ya no es un objeto, sino uno o varios ~~cuerpos~~ cuerpos sensibles. Dicho acercamiento implica el acercamiento con el otro, pues, justamente, en los versos en los que aparece el Diablo, también aparecen interactuando entre sí algunos otros cuerpos; unos ocultos tras pronombres impersonales, otros jugando con nombres infinitos y, al parecer, alegóricos, como la Muerte, Dios y el propio Diablo.

3.5. La Muerte

La Muerte viaja por el texto siendo verbo unas veces y sustantivo otras y, contrario a la figura del Diablo, ésta se desenvuelve deviniendo; de hecho, tiene que ver con un proceso de desdoblamiento que se gesta en cada figura afectada por ella. Cada ser del poema muere de sí mismo, o más bien, deviene-muerte, así como la propia Muerte deviene-tiempo y a su vez deviene-vida:

la sorda pesadumbre de la carne,
 sin admitir en su unidad perfecta
 el escarnio brutal de esa discordia
 que nutren vida y muerte inconciliables,
 siguiéndose una a otra

como el día y la noche,
 una y otra acampadas en la célula
 (Gorostiza 1971, 120).

En este fragmento se puede observar que la vida y la muerte son dos elementos que están en crisis; sin embargo permanecen juntos, devienen el uno en el otro. El devenir que plantean Deleuze y Guattari no trata de una fusión armónica, sino de una desterritorialización. La Muerte deviene-vida y viceversa porque ambas, Muerte y Vida, se están desterritorializando mutuamente. La Muerte es una presencia problemática, un espectro, un cuerpo desterritorializado y desterritorializante, debido a que afecta al poema desde su aparición, desde su re-aparición, e incluso desde su no aparición.

En tanto espectro, La Muerte acecha desde el primer verbo que realiza la primera persona sobre sí misma (“ahíto”), pues en ese estar en sí mismo ocurre, pero, ¿cómo se ocurre la Muerte así misma? Al igual que otras figuras, la Muerte tiene un desarrollo en el poema; es decir, un tiempo, lo cual es paradójico debido a que ésta, en cierta forma, implica un estar fuera del tiempo; sin embargo, en *Muerte sin fin* la Muerte no sólo es un acontecimiento, sino que también funge como una figura, un ~~cuerpo~~ que además será herido de sí mismo constantemente.

En el poema aparecen referentes de una “muerte niña”: “En él se asienta, ahonda y edifica,/ cumple una edad amarga de silencios/ y un reposo gentil de muerte niña” (Gorostiza 1971,107), lo cual indica que la Muerte está en el ritmo del poema y es afectada por éste de la misma forma en que es afectada de tiempo. En otras ocasiones aparece calificada como “prematura”:

El camino, la barda, los castaños,
 para durar el tiempo de una muerte

gratuita y prematura, pero bella,
 ingresan por su impulso
 en el suplicio de la imagen propia
 (Gorostiza 1971, 125),

lo cual indica que incluso aparece desajustada del tiempo, en un tiempo prematuro, antes de su tiempo.

Por otro lado, la Muerte también es acontecimiento, lo cual, rítmicamente tiene que ver con momentos de estancamiento en el flujo del poema:

¿Qué puede ser -si no- si un vaso no?
 Un minuto quizá que se enardece
 hasta la incandescencia,
 que alarga el arrebato 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,
 al azar
 y 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-
 ocurre, nada más, madura, cae
 sencillamente
 (Gorostiza 1971, 110).

En este fragmento hay un juego interesante con el tiempo, un tiempo que intenta extenderse hasta su límite, incluso la palabra “incandescencia” remite a un extremo de la temperatura, un cuerpo que ha alcanzado cierto límite; de hecho, en los versos posteriores se habla de alargar el tiempo y se establece una paradoja con la palabra “eterno” que yace como sustantivo: “ay, tanto más hacia lo eterno mínimo”.

El hecho de que “lo eterno” esté referido como espacio, ya implica un límite, debido a que es un lugar específico; además este sustantivo está rodeado de las palabras “más” y “mínimo”, que implican medición, por tanto, refuerzan la aporía de que lo eterno es limitado; es ahí donde se está ante el tiempo muriendo de sí, o bien, el tiempo deviniendo muerte.

Más adelante, en los siguientes versos, el espacio se vuelve indeterminado (“cualquier escenario”) sin embargo, es en ese espacio en donde se genera un acontecimiento: “ocurre, nada más, madura, cae/ sencillamente”. Dicho acontecimiento produce un declive en el ritmo que se percibe desde la logopea, melopea y fanopea; versos que se van acortando, formados por palabras cada vez más cortas; por ejemplo, la palabra “cae” es una especie de culminación, no sólo por su significado, sino por su melopea y fanopea, o bien, sonido e imagen, debido a que contiene tan sólo dos sílabas en un verso en donde hay tres sílabas entre comas; además, literalmente evoca una caída del ritmo. En los siguientes versos, ese eterno ritmo de versos largos y múltiples adjetivos regresa, lo cual indica que no hay una culminación definitiva, sino cambios de ritmo que marcan momentos límite, acontecimientos, estancamientos, espacios asediados por el espectro de la muerte.

Volviendo a lo espectral, la Muerte en esta estrofa aparece desde la primera resolución juguetona: “¿Qué puede ser -si no- si un vaso no?”, pues en estas proliferaciones confusas de las palabras “si” y “no”, hay una afirmación que oculta la negación del vaso “si un vaso no”,

como si la desintegración de la esencia del vaso estuviera inmersa en su propia vivificación, o mejor aún, en la misma esencia.

Hacia el final del poema, la Muerte aparece principalmente deviniendo con el Diablo y con Dios, pero lo interesante de este momento es que dicha figura funge como sustantivo y a su vez como verbo que ejerce esta doble función al mismo tiempo, pues ésta es quien acciona y a su vez es la acción que se realiza.

Cuando aparece el Diablo, la Muerte deviene siendo primero un verbo sustantivado: “este morir incesante”; más adelante, un sustantivo calificado con un adjetivo que lo vuelve aporético: “esta muerte viva”; y después, un verbo: “¡oh Dios! que te está matando” (Gorostiza, 1971, 142); sin embargo, este verbo se realiza por la misma Muerte siendo sustantivo.

En la siguiente estrofa en la que aparece el Diablo, la Muerte también deviene siendo verbo y sustantivo; sin embargo, ahora entra la primera persona del plural al juego e incluso ejecuta la acción de morir: “desde el gusto/ que tomamos en morirla” (Gorostiza 1971, 142).

En la tercera estrofa en la que aparece el Diablo, la Muerte se vuelve aún más prolífica:

¡Tan, tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
 es una muerte de hormigas
 incansables, que pululan
 ¡oh Dios! sobre tus astillas;
 que acaso te han muerto allá,
 siglos de edades arriba,
 sin advertirlo nosotros,
 migajas, borra, cenizas

de ti, que sigues presente
 como una estrella mentida
 por su sola luz, por una
 luz sin estrella, vacía,
 que llega al mundo escondiendo
 su catástrofe infinita
 (Gorostiza 1971, 143).

En este fragmento aparece una resolución perturbadora desde la gramática hasta la ambivalencia de significados: “te han muerto”, pues, de entrada, la Muerte sucede en una perífrasis verbal, lo cual en la escritura se registra como exceso, debido a que hay un verbo para conjugar a otro verbo, pero en el significado acontece una cuestión ominosa. La Muerte se ejecuta sobre sí misma, debido a que la resolución “muerto” es un verbo, pero también un sustantivo que, efectivamente, yace muerto, lo cual implica una Muerte deviniendo-tiempo ya que el sujeto aparece en el momento del acontecimiento, si se piensa la palabra como verbo; pero a la vez, yace muerto, ya tocado por la Muerte, si dicha palabra se concibe como sustantivo.

Más adelante, en el verso “siglos de edades arriba”, de nuevo aparece la aporía de la muerte como aquello que contiene eternidad y límite, pues es eso que se ha estado efectuando en un tiempo que avanza infinitamente: “te han muerto allá/ siglos de edades arriba”, pero, a la vez, las palabras “allá” y “arriba” indican un espacio medianamente específico, por tanto, limitante. Este juego del límite y su propia ruptura, de nuevo, nos acerca a la idea del centro des-centrado derridiano, el afuera foucaultiano y la brecha montalbettiana en los cuales aparece el margen para ser trasgredido, para poner en crisis el adentro y el afuera.

Después acontece otra resolución perturbadora que tiene que ver con el espacio o, más bien, el no-espacio de la Muerte: “como una estrella mentida/ por su sola luz, por una/ luz sin estrella, vacía”. En estos versos el espectro de la Muerte tiene que ver con aquello que aparece corporalmente pero que, en el plano de la logopea, adquiere una existencia nula, ya que aparece la figura de la estrella con el adjetivo “mentida”, de modo que el adjetivo actúa negando la existencia de dicha figura. El verbo “mentida” se ejecuta directamente sobre la figura de la estrella, pero quien la ejecuta es una propiedad de la estrella que tras el epíteto “sola”, adquiere cierta individualidad “por su sola luz”. La estrella, al igual que otras figuras que se han analizado a lo largo del texto, se desdobra para obrar sobre sí misma; sin embargo, es precisamente ese desdoblamiento lo que la vuelve un espectro, espectro que acecha desde su huella ²⁵: “luz sin estrella, vacía”, ya que se está ante el efecto de dicha figura sin la figura; además, la luz, en su acción de iluminar, prolifera dicha huella, pero a su vez, dicha huella es espectral, pues no es tangible, sin embargo, se registra su presencia ; por lo tanto, se está ante un reflejo que no proviene de ningún reflector.

La cuestión del reflejo sin el reflector es algo que se refuerza a lo largo del poema, sobre todo cuando la resolución de la luz sin estrella, dentro de la estrofa, funciona como un símil para hablar de la figura de Dios. Evidentemente en la logopea se está enunciando algo, pero en el cuerpo del poema, está aconteciendo, pues la solución de ese símil implica la

²⁵ En este texto se abraza el concepto “huella” desde el abordaje que le da Jacques Derrida, en el cual la potencia de la huella yace en que es una marca existente que, a su vez, hace presente cierta ausencia, la del objeto que no está, pero que deja su huella; de forma que este objeto sirve para pensar en la noción de presencia y ausencia que tiene la escritura en tanto objeto material presente que, a su vez, bosqueja una ausencia. Derrida habla de la huella en muchas de sus obras; sin embargo, aparece por primera vez en *La escritura y la diferencia* referida en la bibliohemerografía.

muerte de aquello que intenta representar, así como en el poema hay un constructo que se construye desterritorializándose. Se está hablando de una muerte sin fin, muerte que está aconteciendo en un tiempo sin fin: el del poema.

En la última estrofa en donde aparecen la Muerte y el Diablo, ocurre una inversión y una sustitución:

Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.

¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!

(Gorostiza 1971, 143-144).

La Muerte ejecuta una acción desde los órganos de la primera persona y a la vez, esa primera persona es accionada desde su mismo cuerpo; más adelante, la Muerte ejecuta la acción desde un órgano propio: “con su ojo lánguido”; finalmente, esa primera persona se dirige directamente a la Muerte, sólo que ésta aparece en una alegoría picaresca: “putilla del rubor helado”. Por otro lado, el Diablo se vuelve una simple expresión: “vámonos al diablo”, pero a su vez, un lugar.

Este, aparentemente inocente, juego folclórico que muestra un diablo arquetípico y una alegoría de la muerte, es un completo desentonar con respecto al tono profundo del poema; sin embargo, quizá esas formas de representación sean máscaras de un acontecimiento brutal: lo irrepresentable.

4. Aporías en Gorostiza

4.1. Introducción al capítulo cuarto

Anteriormente²⁶ se apropió el concepto de “aporía” a partir del tratamiento que le dan Jacques Derrida, Michel Foucault y Mario Montalbetti, para quienes, aunque con ciertas variaciones, pensar la aporía implica localizarse en una crisis que proviene de la escritura. Foucault plantea la separación del habla de su sujeción, lo que implica desmontar binomios tales como sujeto de habla y habla; de modo que la aporía foucaultiana consta de una especie de no-lugar: el afuera, lugar que se puede pensar “como la inexistencia en cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje” (Foucault, 5). Por otro lado, Montalbetti halla precisamente en lo no metafórico del poema, un encuentro con su realidad, lo aporético, aquello incanjeable, insimbolizable, cuya condición regresa a la palabra misma, a su vacío, su ilegibilidad. Finalmente, Derrida piensa la aporía a partir de la diferencia en el plano temporal; es de esta forma que logra pensar la muerte como aquello que se desajusta del tiempo y desajusta el tiempo, como aquello que, traspasando la ley, instaura otra constantemente.

Por ende, pensado la aporía como lo que, contrario a la paradoja, no se resuelve y cuya no resolución es aquello que dota de movimiento al poema, en este capítulo se observan

²⁶ Véase segundo capítulo “Sobre una teoría de la brecha”, subcapítulo 2.6 “Aporías”.

algunas formas en las que se encuentra la aporía en *Muerte sin fin* y la potencia que provee dicho estado aporético al poema. Es pertinente volver a ciertas características de la aporía que en esta tesis se apropian de los autores antes mencionados; tales como aquello que en Montalbetti sería lo insimbolizable, en Derrida, lo que permanece en el límite y lo quebranta a la vez y en Foucault, aquello que se autoexcluye para dejar ver lo irresoluble.

A continuación se aborda la aporía a partir del baile como este momento del poema en el cual se gesta la aporía desde lo sensorial y, en cierta forma, se deja ver una condición en la que lo sensual se potencializa precisamente por la no concordancia que hay entre los sentidos y sus aparentes funciones. Por otro lado, se aborda la aporía a partir de la muerte; la muerte como figura, como ~~cuerpo~~-espectro gramatical²⁷ y como puro accionar en devenir, deja ver una de las principales condiciones de la escritura en general y del poema en particular; es decir, el abordaje de la escritura y pronunciación de la muerte en fricción con el tiempo en que la propia muerte acciona.

4.2. Baile: Sentidos des-centrados

El baile²⁸ genera un rompimiento con el ritmo del poema ya que, luego de versos largos y solemnes aparecen estos versos cortos, ágiles y picarescos:

²⁷ En el tercer capítulo “~~Cuerpos~~: espectros gramaticales”, en el subcapítulo 3.5. “La muerte”, se aborda la muerte desde su condición espectral.

²⁸ En una conversación con Martha Gorostiza, hija de José Gorostiza, ella planteó la posibilidad de pensar el baile como el equivalente a un entremés en el teatro, lo cual, no sólo podría ser probable debido a la gran afinidad que el poeta tenía con el teatro, sino que además potencializa la idea de la inmersión de una parte que rompe con el ritmo y la solemnidad del resto del texto.

Iza la flor su enseña,
agua, en el prado.

¡Oh, qué mercadería
de olor alado!

¡Oh, qué mercadería
de tenue olor!

¡cómo inflama los aires
con su rubor!

¡Qué anegado de gritos
está el jardín!

“¡Yo, el heliotropo, yo!”

“¿Yo? El jazmín.”

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

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

El tesón de la sangre

anda de rojo;
anda de añil el sueño;
la dicha, de oro.

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

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

Sabe a luz, a luz, fría,
sí, la manzana.
¡Qué amanecida fruta
tan de mañana!

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

Sabe la muerte a tierra,
la angustia a hiel.

Este morir a gotas

me sabe a miel.

Ay, pero el agua,

ay, si no sabe a nada.

[BAILE]

Pobrecilla del agua,

ay, que no tiene nada,

ay, amor, que se ahoga,

ay, en un vaso de agua.

(Gorostiza 1971, 121-123)

En esta parte del poema la aporía acontece desde la imposibilidad de lo sensorial en el agua, y, aporéticamente, es lo sensorial desde donde dicha imposibilidad actúa. El baile gira en torno a los sentidos y la sensualidad que suscitan; sin embargo, a su vez, temáticamente, hay versos en los cuales se habla del agua carente de sentidos. El orden en el que esto acontece tiene una lógica predecible; es decir, cuando se habla del olor, posteriormente se habla de la falta de olor en el agua y así acontece con el sentido del gusto y el de la vista; sin embargo, el agua aparece antecedita²⁹; es decir, antes de que lógicamente aparezca en su lugar, en

²⁹ La aparición antecedita es una de las características del espectro en Derrida. El agua también puede pensarse como un espectro, sobre todo en esta parte en la que su aparición tiene que ver con su no-condición y la perturbación que ejerce sobre la condición sensible de otros elementos. Para mayor

donde “no huele nada”, “no luce a nada”, “no sabe a nada” o “no tiene nada”, lo cual implica que el poema introduce un orden, una dirección que más adelante quebranta con la figura principal, aquella para la que, en cierta forma, está hecho el baile.

En el segundo verso en el cual se habla del olor, aparece el agua entre comas como figura perturbadora, debido a que no tiene relación con dicho verso ni está deviniendo, además de que las comas, visual y gramaticalmente hablando, separan a esa palabra y/o figura del resto; sin embargo, más adelante, no aparece el agua propiamente, pero sí una de sus propiedades: “¡cómo inflama los aires/ con su rubor!”. La inflamación requiere de agua; sin embargo, en el texto dicha acción es atribuida al rubor de la flor, mientras que el objeto que es impactado es “los aires”.

Hacer converger lo imposible es una búsqueda de la poesía en general; sin embargo, habría que ver en qué forma sucede lo imposible en su imposibilidad, lo irresoluble, la aporía; habría que ver de qué forma el poema transcurre en la brecha en donde se quebranta el límite y se está en él a la vez. La aporía en Gorostiza opera de distintas formas, pero en este caso se busca privilegiar la forma que vuelve erógeno el poema y que prevalece, sobre todo, en esta parte antes citada, lo sensorial. Lo sensorial está actuando en el cuerpo³⁰ y está siendo enunciado; sin embargo, no acontece en su lugar; es decir que los sentidos actúan sensibilizando partes, topografías que no les conciernen y, además, están sensibilizando momentos del poema en los cuales, temáticamente, se habla de la falta de sensibilidad. En lo

información sobre este tema véase el tercer capítulo “*Cuerpos: espectros gramaticales*”, en donde se aborda la condición del espectro en *Muerte sin fin*.

³⁰ Cuando se habla de un texto y la experiencia que suscita, la palabra “cuerpo” es ambivalente. En este texto, dicha ambivalencia permanece. Se habla del cuerpo del poema y del o los cuerpos que aparecen como personajes en el texto; pero también del cuerpo que experimenta el poema.

que a los sentidos concierne, se puede hablar claramente de una sinestesia, pero una en la que estos actúan contrariándose, debido a que en el plano de la experiencia en el cual, la logopea, melopea y fanopea actúan, se está anunciando la imposibilidad de sentidos del agua en una forma en la que los sentidos actúan al momento de experimentar el texto.

En el plano de la melopea, aquello que dota de ritmo sonoro a estos versos es también una fuerza destructora de la palabra que proviene de la misma, cuestión que se puede observar en la siguiente estrofa:

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

En esta estrofa, en los primeros dos versos, hay una proliferación del sonido [s] que proviene mayormente del juego de palabras pertenecientes ya a la logopea, que se relacionan con “saber”, “saborear”, “sabor”, entre otros términos; sin embargo, es ese mismo juego sonoro que entraña significado, el lugar desde donde se anula el mismo significado, debido a que se le atribuye un sabor nulo a una segunda persona calificada de “sinsabor”; por otro lado, el adjetivo “anochecido”, sensorialmente podría ser atribuido a la vista; sin embargo, es lo que califica el sabor de esa segunda persona; por tanto, de nuevo hay una enunciación de la aporía, un “sinsabor” que sabe “anochecido”; además la palabra “sabes” tiene un significado ambivalente que a su vez viene de la misma raíz. “saber” de conocer y “saber” de degustar.

Enfatizando en la palabra “saber” cuyo significado es análogo a conocer, es precisamente el sonido, el goce de la restancia, aquello que desvía a la palabra del significado y la vuelve a su materia prima, aquello que gesta la brecha. Dicho efecto de restancia aumenta en los siguientes versos, en donde hay una proliferación del sonido [p], acentuada

mayormente en la repetición de la palabra “pica” y en la palabra compuesta “picaflor”. Estos últimos versos de la estrofa antes citada, ya son una pura restancia en la cual, lo que prevalece es el sonido; pues no es que las palabras utilizadas no contengan significado, sino que éste no está significando en el poema más que el puro goce de la palabra; o más bien, el significado está siendo desplazado un sinfín de veces. El significado en este caso es este margen desde donde se está y no se está en el límite al mismo tiempo debido a que no se puede negar; sin embargo, se aplaza cuando es rebasado por la materia misma, por el afuera, por la forma; cuando estos: materia y forma, no compaginan, no concuerdan, gestan el lugar de la no concordancia.

En el plano de la fanopea, precisamente por la imaginación descolocada, el texto se vuelve erógeno debido a que hay una producción de estímulos visuales imposibles, aporéticos, ya que de inicio hay un camino hacia la alegoría³¹ que, en cierta forma, es ese representar de lo irrepresentable, darle imagen, volverlo imaginable. En resoluciones antropomórficas como “Tiene una tez la tierra, / ay, de esmeraldas”, se podría decir que nos encontramos ante una sobre-imagen, o un sobre-estímulo de la imagen en el cual, “la tierra”, que es un concepto visual, se vuelve visual, no por lo que es en sí mismo, sino por la imaginación que suscita; es decir, por ese traspasar los límites de su significado; sin embargo, esta imagen que es ya de la imaginación, en la cual, en términos de Derrida, se ha roto la ley, pero se ha creado otra, se vuelve a quebrantar esa otra-ley cuando, desde la imaginación que ha impuesto sus leyes de la imagen, se anula la imagen misma como se puede observar en esta estrofa:

³¹ Sobre la alegoría se profundiza más adelante en el quinto capítulo “Urdir el hueco: la alegoría en Gorostiza”.

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

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

¡Qué amanecida fruta
tan de mañana!

En estas estrofas hay una referencia a la nulidad de imagen del agua: “que no luce a nada”; pero más que nulidad, lo que anula es el parecido, la representación, la posibilidad de metáfora³², pero a su vez, hay estímulos visuales atribuidos a otros sentidos. “Luz” atañe a un sabor y una temperatura; sin embargo, éstos sentidos también se vuelven nulos, debido a que la luz no puede saber frío y el frío no puede saber. “Mañana” se vuelve el adjetivo de una fruta y más adelante reaparece siendo sustantivo; esa mezcla tautológica de “amanecida” con “mañana” crea un traspasar los límites del tiempo, puesto que dicha fruta está “amanecida”, antecedida incluso para dicha “mañana”. En esta estrofa se habla de la imposibilidad de sentidos del agua desde una sinestesia que anula la imagen por exceso, por restancia, porque la imagen en el poema consta de un traspasar sus límites constantemente, porque la imagen nunca se termina de imaginar.

4.3. La muerte de la Muerte

³² Sobre el tratamiento de la metáfora que ejerce una función contraria a sí misma se ahonda en el quinto capítulo “Urdir el hueco: la alegoría en Gorostiza”, subcapítulo 5.3. “Metáfora a la inversa”.

La articulación erógena en la cual los sentidos están descolocados rodea precisamente la imagen inimaginable. Derrida habla del sintagma “Mi muerte”, lo cual no sólo es inimaginable por ser muerte, sino por la primera persona que la ejecuta:

Lo sabemos muy bien: si, en lo que se refiere al concepto y a la cosa, hay una palabra que no resulta asignable ni asigna nada en absoluto, ésta es la palabra “muerte”. Es posible aplicar el nombre “muerte” sobre todo a la expresión “mi muerte”, un concepto o una realidad que pueda ser objeto de una experiencia irrecusablemente determinante; y ello en mayor medida que cualquier otro nombre, salvo el nombre de Dios (Derrida 1998, 47).

En esta cita es posible observar que Derrida apunta hacia un desfase entre sentenciar “mí muerte” y vivir la muerte en carne propia, en primera persona; un desfase temporal, debido a que después de la muerte no se puede pronunciar o escribir “mí muerte” puesto que no hay tiempo; de forma que es un otro quien debe narrar “mí muerte”, un otro cuya muerte no es; de este modo la muerte es un concepto espectral, inasignable, inasible, inhabitable.

Pensar la muerte derridianamente implica hacerlo desde el desfase de su forma escrita y/o musical del significado que entraña. En términos de este trabajo, la muerte es esa logopea que pugna con su propio logos porque éste se está des-centrando constantemente; sin embargo ¿es posible vivenciar la muerte al tiempo en que se enuncia? La perversión en *Muerte sin fin* que se ha estado localizando a lo largo del texto; misma que se encuentra en los espectros que retrasan y/o desvían la acción directa, las figuras que se desdoblan y/o escinden, los sentidos que no acontecen donde deberían, entre otros elementos, es quizá la posibilidad de vivenciar la muerte en *Muerte sin fin*, de vivenciarla sin fin.

En *Muerte sin fin* la figura de Dios está escindida en otras figuras, entre ellas la primera persona³³, y a su vez la muerte es aquello que no acontece inmediatamente, sino que deviene en el texto, deviene-texto:

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

(Gorostiza 1971, 107).

El poema comienza por una acción de muerte que realiza, sí, la figura de Dios hacia la primera persona: “un dios inasible que me ahoga”, pero esa primera persona deviene Dios y viceversa; incluso, la muerte no es sólo una acción independiente que una figura realiza sobre otra en un espacio, o bien, que le sucede a alguien o algo, sino que está inmersa ya en las figuras y en las acciones del poema.

La acción de muerte se realiza “sitiado en mi epidermis”; es decir, que el topos de la muerte es el mismo objeto que muere, o un desdoblamiento del mismo. De hecho, el poema comienza por una figura que está llena de sí, condición que luego se vuelve un verbo: “ahíto”, cuyo significado deviene del sentimiento de estar saciado de alimento, o bien, excedido.

El verbo “ahíto” implica exceso. La primera persona está llena de sí, pero no justa de sí, sino excedida, al igual que la muerte cuya no-justeza implica un desgaste. La muerte se desgasta en el tiempo, desgasta el tiempo, se adelanta y/o retrasa; pero jamás queda justa. Derrida establece que: “se muere siempre a contratiempo. El momento de la muerte no pertenece ya a su tiempo” (Derrida 1998, 85). Dicho contratiempo que refiere, potencializa

³³ La relación perversa entre la figura de la muerte y la primera persona, se trata más a fondo en el segundo capítulo “Cuerpos: espectros gramaticales”, subcapítulo 3.3. “Dualidad en pugna”.

lo “sin fin” de la muerte sin fin, debido a que la no justeza es aquello que está diffiriendo la muerte de sí misma, que la hace perdurar.

Muerte sin fin aparenta ser un juego lógico entre una dualidad: el vaso y el agua, juego que se resuelve en la paradoja, dualidad que, como suele suceder en las paradojas, se reafirma mediante la otra parte, se genera una especie de completud, como si vaso y agua fueran metáforas de cuerpo y alma; sin embargo, tal vez haya que pensar en lo deshilachado de esta sospechosa “perfecta ecuación”, tal vez haya que invocar la diferencia que establecen Deleuze y Guattari entre metáfora y metamorfosis en la cual: “La metamorfosis es lo contrario de la metáfora [...] No se trata del parecido entre el comportamiento de un animal y el de un hombre, mucho menos de un juego de palabras. Ya no hay ni hombre, ni animal, ya que cada uno desterritorializa al otro” (Deleuze y Guattari 1978, 37), ya que como indican estos filósofos, quizá haya que pensar la analogía mediante la diferencia, detenerse en ésta, vivir su crisis, su desborde y permanencia en el límite, su estar fuera al tiempo en que se está dentro.

Volviendo a la pregunta sobre vivenciar la muerte al tiempo en que se enuncia, quizá el modo de morir en carne propia sea la metamorfosis que se gesta mediante la desterritorialización, el devenir, en donde se es siendo otro en la medida en que no se es. El otro no es la otra mitad de uno, sino la posibilidad de no-ser-uno al tiempo en que se es ese uno.

Anteriormente se vislumbró la muerte como espectro que deviene a lo largo del texto; de una muerte que, aporéticamente sucede cuando se sucede a sí misma, siendo esa su forma de perdurar, de suceder sin fin, lo cual potencializa su naturaleza des-colocada; pero ahora ¿cómo puede pensarse la muerte siendo “mí muerte”? Habría que volver una y otra vez al

carácter escurridizo de la muerte como personaje, figura, ~~cuero~~: espectro gramatical, entre otras formas que tenga de ser en el texto, bosquejarla en su devenir.

La muerte le ocurre a una primera persona plural, lo cual es la forma correcta gramatical de permanecer en la aporía, ser uno mismo al tiempo en que se es otro; pero, ¿quiénes son, somos, ese "nosotros"? A esa primera persona expandida en pluralidad no sólo le sucede la muerte, sino que se involucra con ese suceder; se involucra en un juego sensual, en un "gusto que tomamos en morirla". Tal vez habría que dejar de pensar en dualidades, tal vez esa dualidad en pugna, pugna porque es una especie de totalidad; no esa totalidad endiosante, no esa totalidad total; sino la totalidad del dios carente que se esconde bajo una estructura aparentemente perfecta, la totalidad múltiple pero no completa, la del vaso, la del poema, la del vaso del poema, la del poema siendo vaso, siendo Dios, siendo nada, siendo todo, siendo:

Un disfrutar en corro de presencias,
de todos los pronombres —antes turbios
por la gruesa efusión de su egoísmo—
de mí y de Él y de nosotros tres
¡siempre tres!³⁴ (Gorostiza 1971, 113).

³⁴ Cabe recalcar que en esta parte hay una alusión a la trinidad: padre, hijo y espíritu santo, la cual ejemplifica esta totalidad incompleta, metamórfica, fisurada, armada de multiplicidades de la cual se habla, ya que dicha trinidad es padre al tiempo en que es hijo y espíritu santo.

5. Urdir el hueco: la alegoría en Gorostiza

5.1. Introducción al capítulo quinto

En cierta forma, *Muerte sin fin* opera como una gran alegoría de la creación del mundo bajo la concepción judeo-cristiana, creación que está a cargo de un ser perfecto que, mediante la palabra, gesta un mundo. El mundo del poema responde a cierta estructura permeada por distintos reinos o divisiones, tales como las aves, los peces, los minerales, entre otros; cuestión que incluso determina el lenguaje del mismo y que construye metáforas bajo ese imaginario; metáforas que aparentemente, se encaminan a urdir la gran alegoría.

A grandes rasgos, la alegoría funge como mediadora de lo indecible y el decir y, asumiendo el pensamiento derridiano, habría que pensar en términos de escritura, de trazo y como tal, de topografía. La alegoría es ese dar espacio, forma, cuerpo, a aquello que contraría la idea de lo tangible; sin embargo, aparentemente ésta existe para fisurar esos dos mundos; el de lo indecible y el decir, para volver legible lo caótico, para explicarlo.

Como se observa anteriormente³⁵, Walter Benjamin gesta una lectura “a contrapelo”, como él mismo la llama, de la alegoría; lectura en la que ésta se vuelve potente por lo que genera, una institución del “tiempo de la justicia” en “el existir profano”; es decir, un momento en donde el tiempo homogéneo que se ha creado para normalizar y que margina toda amenaza de irregularidad en la historia, se fractura dejando ver la ruina, lo real. En

³⁵ Véase segundo capítulo “Sobre una teoría de la brecha”, subcapítulo 2.5. “La alegoría”.

Gorostiza la alegoría como quiebre cumple una doble función: la alegoría en tanto se produce y la alegoría en tanto se quiebra a sí misma, fracasa, o más bien, se descubre como fracaso.

A lo largo de este trabajo se ha planteado la lectura del poema *Muerte sin fin* como un constructo que, aporéticamente, funciona para poner en crisis dicho constructo; por lo cual, no se rastrea lo alegórico como aquello que dice lo indecible mediante otro, sino como aquello que muestra el carácter de indecibilidad de lo indecible. En Gorostiza la alegoría no fisura, sino que urde el hueco.

5.2. Agotamiento del símbolo

De pronto Gorostiza, de manera un tanto humorística, juega con figuras que suscitan símbolos, debido a que éstas suelen ser atribuidas a grandes significados, suelen incluso ser aparentemente arquetípicas; sin embargo, éste gesta una desterritorialización de las mismas.

Porque el hombre descubre en sus silencios
 que su hermoso lenguaje se le agosta
 en el minuto mismo del quebranto,
 cuando los peces todos
 que en cautelosas órbitas discurren
 como estrella de escamas, diminutas,
 por la entumida noche submarina,
 cuando los peces todos
 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
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
—¡flores de sangre, eternas,
en el racimo inmemorial de las especies!—;
cuando todos inician el regreso
a sus mudos letargos vegetales;
cuando la aguda alondra se deslíe
en el agua del alba,
mientras las aves todas
y el solitario búho 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
en la noche enroscada del reptil;
cuando todo —por fin— lo que anda o repta
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
 (Gorostiza 1971, 136-137).

En este fragmento aparecen figuras históricas como Luis XV, mitológicas como Ulises o Apolo y simbólicas como el león babilónico; figuras que son tomadas en su carácter aparentemente simbólico; es decir, de instancias a las cuales se les ha atribuido cierto significado que se reproduce de manera prolífica y uniforme en la imaginación colectiva. Parecería que Gorostiza se vale del símbolo para reproducirlo en las figuras que utiliza, debido a que agrega a éstas una especie de figura-otra también simbolizante; de manera que hay un “cordero Luis XV”, un “Ulises salmón de los regresos”, un “apolíneo delfín, pez de dioses”; incluso hay figuras que, aunque no son reproducciones de símbolos, parecerían serlo debido al entretejimiento barroco con el que están confeccionadas; tal es el caso de “la golondrina de hebreo escritura”, figura que, ciertamente no puede leerse en un parámetro de realidad, pero que, a pesar de que utiliza un tópico común en la literatura (golondrina), como símbolo, también parece difusa debido a que en lugar de que funcione para decir lo indecible o bien, imaginar lo inimaginable, coloca al lector en un estado de intraducibilidad.

A propósito del barroco, Jorge Luis Borges en el prólogo a la edición de 1954 de *La historia universal de la infamia*, lo define como: “aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura [...] yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios” (Borges, 343). Lo que me interesa de dicha definición es el carácter que tiene el barroco de autodestruirse mediante su estructura y, a su vez, exhibirse como falla. Dicho agotamiento es en lo que radica el devenir de lo sin fin; es decir, el barroco en Gorostiza es el productor de lo sin fin

de la muerte sin fin. Lo interesante de esta estructura es que, por su forma de jugar con el símbolo, parecería que tiene una resolución que radica en lo metafísico, parecería que Gorostiza nos muestra un complicado manto que oculta cierta verdad; sin embargo, dichas resoluciones revestidas funcionan como ornamentos exteriores de algo que es su pura forma, forma que delata la verdad de la verdad, su hueco, su “origen fatal de sus orígenes”.

Gorostiza gesta un juego que transcurre por medio de la logopea, pero precisamente para resolver mediante ésta que no existe resolución, que es insuficiente, que es un truco, un engaño de la forma, un lenguaje que, mediante el lenguaje, se descubre carente al tiempo en que se recubre de más lenguaje. Estos complejos juegos no son más que ornamentos que sirven para decantar el significado, extraerlo mediante lo significante.

Este fragmento, como muchos otros, es una estructura, un trazo hacia el principio que se carece, un instructivo dado para llegar a la no resolución; pero, a fin de cuentas, un perverso sendero de goce, de embelesamiento de la forma, forma que se burla de sí, de su falta.

5.3. Metáfora a la inversa

El tiempo sin fin es aquello que permite estar en la aporía de la muerte, escribir una muerte que muere en un tiempo sin fin. En Gorostiza el topos de la anacronía por excelencia es la escritura, pues ¿qué más espectral que aquello que no es eso que enuncia ni está en donde se enuncia?, ¿qué más eterno que aquello que vive en tanto se desgasta, en tanto muere?

Tras referir formas de romper cuya causa es un factor exterior a aquello que se rompe, en *El más crudo invierno: Notas a un poema de Blanca Varela*, obra publicada en el 2016, Mario Montalbetti habla de las formas de romper carentes de sujeto como: “un rompimiento

que sobreviene por razones estructurales propias” (Montalbetti 2016, 14); dicho rompimiento no sólo tiene que ver con algo que se rompe de sí; sino que a su vez es: “el que lo convierte en lo que es” (Montalbetti 2016, 14). Lo anterior es pertinente para pensar en aquella estructura cuya condición es el rompimiento de sí, aquello que se rompe luego de su resquebrajamiento, aquello que no cesa de romper, de morir.

Hay que volver una y otra vez a la pregunta ¿qué muere en muerte sin fin?, asediarla, localizarse en su aporía, su brecha. En el poema hay momentos de revelaciones, pero no que descubren la verdad, lo completo; sino esas revelaciones que descubren la cobertura, lo deshilachado de la estructura:

Porque el tambor rotundo
 y las ricas bengalas que los címbalos
 tremolan en la altura de los cantos,
 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;
 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
 como una lenta rosa enamorada;
 él, que cincela sus celos de paloma

y modula sus látigos feroces;
 que salta en sus caídas
 con un ruidoso síncope de espumas;
 que prolonga el insomnio de su brasa
 en las mustias cenizas del oído;
 que oscuramente reptar
 e hinca enfurecido la palabra
 de hiel, la tuerta frase de ponzoña;
 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
 sino el horror de un pozo desecado
 que sostiene su mueca de agonía
 (Gorostiza 1971, 134-135).

La destrucción en Gorostiza, incluso, se gesta en construcción y se relaciona con un movimiento circular, con aquello que vuelve dentro de sí, la cosa muere de sí; es por eso que se puede abarcar “mi muerte³⁶”, vivenciarla, por ese devenir-muerte, devenir-otro. El lenguaje muere de sí, su síntoma es aquello que lo gesta: “se le quema –confuso– en la garganta”. En este fragmento se puede observar que de lo que muere el lenguaje, es de su aparente ley.

³⁶ Véase cuarto capítulo “Aporías en Gorostiza”, subcapítulo 4.3, “La muerte de la Muerte”.

Respecto a la idea de la ley del lenguaje, Montalbetti señala una distinción que frecuentemente es vedada, la ley y el lenguaje. Éste afirma que el lenguaje es anterior a la ley; sin embargo, el lenguaje anterior a la ley no se reconoce como tal debido a que no está regido por las leyes por las que habitualmente reconocemos al lenguaje, siendo la ley aquello que: “divide lo gramatical de lo agramatical, el bien del mal, el sentido del sinsentido, en términos generales, la ley que divide” (Montalbetti 2016, 31). En Gorostiza la ley se quebranta, lo cual genera un guiño hacia aquella metamorfosis deleuziana que acontece dentro del lenguaje, esta ruptura interna que sólo al roer-se, se convierte en lo que es; sin embargo, incluso la ley se quebranta dentro de sí, sin salir de sí, permanece en la aporía, instituye el adentro en el afuera, gesta la brecha.

Aunada a la idea de la ley del lenguaje, se encuentra la metáfora que, básicamente, es aquella que une dos conceptos mediante una semejanza que se omite, por tanto, la metáfora produce cierta omisión de la cosa. Lo que verdaderamente omite la metáfora es lo dispar, lo insimbolizable, debido a que ésta se encarga de generar un desplazamiento armónico que comunica, simboliza, pasa de largo el hueco; sin embargo, al igual que el lenguaje se corrompe estando en la ley, en Gorostiza la metáfora actúa contra su propia ley, pero estando en su ley; es decir que, ciertamente, hay función metafórica, pero en lugar de generar traducibilidad, ésta desplaza el significado, por lo cual es pertinente acudir a la metonimia, más allá de como extensión de la metáfora, tomando en cuenta la distinción que Mario Montalbetti hace entre metáfora y metonimia. La metáfora es aquello que sustituye; en ésta se efectúa un canjeo que propicia la llegada al significado, mientras que, en palabras de Montalbetti: “Lo que la metonimia trata de eliminar es la simetría brutal de la metáfora” (Montalbetti 2014, 45); es por ello que ésta es aporética, porque gesta la brecha, aplaza la llegada al significado, muestra la crisis de partes que no se efectúan en un todo. Por otro lado,

Deleuze y Guattari hablan de la metamorfosis como aquella potencia que, contrario a la metáfora, deja ver la crisis: “La metamorfosis es lo contrario de la metáfora [...] No se trata del parecido entre el comportamiento de un animal y el de un hombre, mucho menos de un juego de palabras. Ya no hay ni hombre, ni animal, ya que cada uno desterritorializa al otro” (Deleuze y Guattari 1978, 37). En la distinción deleuziana impera una relación de dos figuras mediante la diferencia, relación que sucede en devenir, un devenir-otro, una desterritorialización. La metamorfosis deleuziana, así como la metonimia montalbettiana son potentes; dicha potencia radica en la no homogenización, es por ello que, para abordar cuestiones metafóricas que estando en la ley, quebrantan la ley, se acude a ciertas metonimias, literariamente hablando, que suceden en *Muerte sin fin* para así encontrar en ellas su función metamórfica, aporética, contra-metafórica.

La muerte de la ley no es su desaparición, sino un devenir de la ley en su propia muerte; por ejemplo, la antropomorfización “la tuerta frase” es una metonimia que funciona a la inversa, debido a que se vuelve antropomorfa precisamente por la carencia de una parte humana; de hecho, en *Muerte sin fin* jamás morir es desaparecer, sino que, como se ha bosquejado a lo largo del texto, es aquello que maquina, que echa a andar en su contra, contra su propia ley, pero estando en ella; es por eso que en esta parte hay un recorrido, incluso corporal, antropomórfico, hay un sentido prolongadísimo cuyo fin es la ausencia de fin, el no significado.

Cuando se dice “recorrido corporal” se alude a la referencia al cuerpo humano que habita esta parte y que, de hecho, articula un orden. Primero aparece la palabra “hombre”; más adelante van apareciendo ciertas partes del cuerpo humano: la garganta, después el labio, luego el oído; más adelante, la ausencia del ojo (“tuerta”); después, nuevamente la garganta y finalmente, un gesto, la mueca. Todas estas partes son topografías de la muerte del lenguaje,

vestigios que una vez fueron lugar de su nacimiento gutural; la garganta que ejecuta el sonido, el labio por donde emerge, el oído que escucha y el ojo que figura la imagen.

En esta parte y en el poema en general, jamás se pierde la logopea; ese “hermoso lenguaje” que se le “agosta” al hombre no deja de hermostear en su ley; jamás las palabras dejan de significar; sin embargo, la metáfora perfora desde dentro de sí. Un ejemplo de esto es el verso: “que salta en sus caídas”, en donde se altera una lógica en la cual, lo correcto sería saltar y luego caer, siendo el salto la causa de la caída; sin embargo, aquí, la caída es el destino del salto; y no sólo la caída, sino “sus caídas”. El recorrido de esta metáfora es avanzar hacia dentro, retroceder a su propia topografía, saltar en sus caídas, como la “flor mineral que se abre para adentro/hacia su propia luz” (Gorostiza 1971, 126). En cierta forma, este proceder metafórico que en su prolongación de la metáfora; es decir, en su hacer alegórico, hace referencia al crecimiento de la naturaleza, ejecuta una naturaleza a la inversa en donde el crecimiento es una perversa vuelta hacia el origen, hacia la muerte; del mismo modo en que el poema es una vuelta a sí mismo, un: “estéril repetirse inédito” (Gorostiza 1971, 111).

La repetición es una forma de muerte, pero también de postergación; se muere sin fin porque hay algo que se aplaza, hay algo que se niega, un hueco que jamás se urde. En *Muerte sin fin* hay cierta especie de contra-metáfora que tiene que ver con repetir el objeto metaforizante. Un ejemplo de lo anterior es la resolución: “un ojo,/ para mirar el ojo que la mira” (Gorostiza 1971, 124-125), en la que “un ojo” no es la misma figura que “el ojo”; son dos ojos distintos; sin embargo, el recorrido invertido de tal resolución genera una imagen que vuelve a sí misma, un ojo mirando a otro ojo; pero no sólo eso; la mirada está en el accionar, se mira la acción de mirar, lo cual genera un momento de develamiento, un mostrar las costuras de la desterritorialización, un mostrar la anulación de la imagen, el hueco. Otra

metáfora que gesta una función invertida es: “como un espejo del revés, opaco,/ que al consultar la hondura de la imagen/ le arrancara otro espejo por respuesta” (Gorostiza 1971, 113), en la cual, de nuevo estamos ante una imagen de lo inimaginable, un espejo que anula su función al reflejar a otro espejo, de la misma forma en que el ojo deja de funcionar al toparse con la mirada del otro ojo.

El momento del baile en que el agua se ahoga en un vaso de agua (Gorostiza 1971, 123), es justo un ejemplo de la aporía de “mi muerte” que refiere Derrida, debido a que el agua es lo que muere, el síntoma del que se muere y el topos de la muerte al mismo tiempo. Por otro lado, justo cuando se acerca la muerte de Dios; este dios que, como se observó anteriormente, es total en la medida en que se ahueca, se desterritorializa, deviene incluso en la primera persona; aparece una metáfora que alude al llanto de Dios: “flota el Espíritu de Dios que gime /con un llanto más llanto aún que el llanto” (Gorostiza 1971, 141) en la que de nuevo, la repetición produce una metáfora a la inversa, una devolución de la imagen a sí misma, una producción del peso de lo inimaginable, precisamente con el recurso de la imaginación. A su vez, todo esto ocurre en la topografía del no lugar: “donde nada ni nadie nunca está muriendo” (Gorostiza 1971, 141), “en la zona ínfima del ojo” donde “no ocurre nada” (Gorostiza 1971, 113); en la topografía del poema mismo que crea una estructura precisa de su muerte, una red en donde el poema pueda cohabitar-se y morir de sí constantemente, un tiempo infinito donde esto se repita una y otra vez.

Pero una logopea que muestra el hueco del logos no es lo único de lo que perece el poema, pues al tiempo en que el poema muere de significado, acontece el poema corporalmente. En la parte anteriormente citada se puede dar cuenta de cierta proliferación de sonidos que producen ritmo, como en los tres primeros versos, en los cuales hay una acumulación de las letras “l”, “t”, “r” y la unión de la “m” y la “b”, lo cual, no sólo produce

cierta carga en la melopea; sino que, palabras como “tambor” o “címbalos”, entrañan un sonido que a su vez hace referencia al significado de dichas palabras y, de pronto, el lenguaje se hace vivo desde su propiedad prima, su sonido; pero, a su vez, es ese sonido lo que produce la línea de fuga³⁷ del sentido del lenguaje; es desde ahí donde éste se extirpa de su ley, donde gesta una regresión a su origen, a su anterioridad a la ley, a su “tiempo de la justicia” como diría Benjamin.

5.4. Sobre el porqué de la alegoría

Con respecto al propio poema burlándose de sí mismo, criticándose, mostrando sus huecos, también hay ciertas figuras alegóricas que se acercan a la caricatura y que, justamente, aparecen al final del poema: “¡TAN-TAN! ¿Quién es? Es el Diablo [...] ¡Anda, putilla del rubor helado, anda, vámonos al diablo!” (Gorostiza 1971, 142-144). La putilla del rubor helado y el Diablo son figuras que, como se dijo anteriormente, no se desarrollan en devenir como el resto de los elementos del poema, sino que aparecen repentina y desajustadamente³⁸. Ya que la alegoría pretende ser una metáfora continuada, lo cual, bajo una lógica cuantitativa, tiende a ser general debido a que intenta abarcar más, en la mayoría de los casos las alegorías

³⁷ En Deleuze y Guattari, las líneas de fuga son: “movimientos de desterritorialización” (Deleuze y Guattari 2002, 9), como ellos mismos lo llaman; es decir, momentos de ilegibilidad, de escape del discurso. Para mayor información véase: Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos 2002.

³⁸ Sobre la aparición repentina de la figura de el Diablo se habla en el tercer capítulo “Cuerpos: espectros gramaticales”, subcapítulo 3.4. “Es el diablo”; sin embargo, con respecto a la putilla, apenas se habla de esta figura, pero, aun así, la distinción entre aparecer paulatinamente en un devenir en el poema y aparecer repentinamente, es la misma que se aborda en el segundo capítulo.

tienden a ser representaciones un tanto acartonadas, desproporcionadas con respecto a la idea de la realidad; tal es el caso del Diablo y la putilla de Gorostiza, figuras que, además, generan más desproporción por estar insertas en un poema sumamente profundo y elevado; es decir, por el repentino cambio estilístico y rítmico que ocasionan³⁹; sin embargo, habría que acudir a la cuestión por el recurso; es decir, ¿Por qué Gorostiza, habiendo ya recorrido territorios elevados filosófica y poéticamente hablando, opta por representaciones caricaturescas?; sobre todo, ¿por qué se vale de estos recursos justamente para finalizar un poema construido con demasiado cuidado?

Con respecto al cuidado y minuciosidad con la cual Gorostiza construyó sus escritos; sobre todo el poema *Muerte sin fin*, en su texto *Notas sobre poesía*, precisamente en un apartado llamado “La construcción en poesía”, el poeta critica la postura del inglés Percy Shelley quien afirma que puede haber una composición no poética cuyas partes, por separado, sean poéticas, a lo que Gorostiza pregunta:

¿qué se diría de una casa en la que cada una de las habitaciones fuese admirable, pero todas juntas no pudieran integrar la unidad en que consiste justamente una casa? No es cuestión ésta que suscite ninguna duda: si un poema se os muestra en la condición que señala el poeta inglés, estáis frente a una obra fallida; y el error

³⁹ Sobre el cambio rítmico y estilístico que resulta de las partes del poema en las que el tono se vuelve más picaresco con respecto al resto del poema, se habla en el tercer capítulo “~~Cuerpos~~: espectros gramaticales”, en el subcapítulo 3.4. “Es el Diablo”, en el que se observa, sobre todo, la parte referente a la figura del Diablo y en el cuarto capítulo llamado “Aporías en Gorostiza”, subcapítulo 4.2. “Baile: sentidos des-centrados”, en donde se refiere la parte del baile.

no debe atribuirse a otra causa que a negligencia de lo que el poema significa como unidad arquitectónica. La poesía y la arquitectura, al igual que la poesía y el canto, se amamantaron en los mismos pechos (Gorostiza 1971, 18).

A partir de esta cita se puede observar la concepción que tiene Gorostiza sobre el quehacer poético y, sobre todo, los criterios con los cuales crea su propia poesía. Para el poeta un poema tiene que funcionar en su unidad y sus partes existen como formadoras de dicha unidad; incluso aquellas partes que contrastan dramáticamente con respecto a las demás; es por eso que es poco probable que el poeta haya introducido figuras picarescas al final del texto sólo para generar un descanso del tono profundo o por pura inocencia o negligencia.

Debido a lo anterior, más allá de pensar en el recurso de introducir elementos que atenúen la intensidad del poema para evitar la fatiga y la monotonía, usual en ciertos poemas largos para hacerlos más soportables a nivel cognitivo⁴⁰, quisiera pensar en estos recursos al interior del poema; es decir, en relación al resto del poema. Estas figuras aparecen en la parte final, después de que Gorostiza gesta uno de los momentos más críticos con respecto al lenguaje; es decir, donde aparece el lenguaje mostrando sus costuras, develando su insuficiencia, su carácter finito, su muerte y, después de que, análogamente, aparece también la muerte de la figura de Dios:

hasta que todo este fecundo río
de enamorado semen que conjuga,
inaccesible al tedio,

⁴⁰ Un poeta que introduce momentos en los cuales atenúa la intensidad de sus poemas largos, tanto temática como rítmicamente, es Álvaro de Campos, sobre todo en poemas como “Tabaquería” y “Oda marítima”, escritos bajo el heterónimo de Fernando Pessoa.

el suntuoso caudal de su apetito,
 no desemboca en sus entrañas mismas,
 en el acre silencio de sus fuentes,
 entre un fulgor de soles emboscados,
 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
 con un llanto más llanto aún que el llanto,
 como si herido —¡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.
 ¡ALELUYA, ALELUYA!

(Gorostiza 1971, 141).

Lógicamente, el poema pudo haber terminado en esa desgarradora parte; sin embargo, tras metáforas tautológicas que ponen en crisis la propia función metafórica del poema como “un llanto más llanto aún que el llanto” y el trazo de este lugar imposible parecido a la nada; lugar que suspende la acción: “donde nada ni nadie, nunca, está muriendo”; lugar en donde, sobre todo, muere Dios, y lo hace de palabra, de ahogar esa “palabra sangrienta”, pero pronunciarla irónicamente: “¡ALELUYA, ALELUYA!”, palabra que a su vez significa “Alabad a Yahveh”, lo cual se vuelve un gesto más de la inoperancia de la metáfora; Alabad al vacío, a ese Dios que muere, que yace muerto, que siempre estuvo muerto, el de la palabra.

Volviendo a la definición del barroco que hace Borges: “aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura [...] yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios” (Borges, 343), se podría decir que la alegoría acartonada es el recurso final de la muerte de la representación, la caricatura de aquello irrepresentable y, a fin de cuentas, la burla es la forma más ominosa de mostrar el cadáver, el hueco, la brecha; ominosa porque, de pronto se vuelve extraña la forma de representación más familiar; es decir, la llegada del Diablo mediante un juego infantil basado en la repetición⁴¹ y la putilla como forma ridícula de nombrar a la muerte. La alegoría es una forma más de lo tautológico, es responder a la ausencia de rostro con una máscara grotesca o, algo así.

Conclusiones

⁴¹ Gorostiza se basa en el famoso juego popular “La vieja Inés”, mismo que consiste en que la mayoría de los participantes del juego simulan ser listones de colores mientras que el último participante simula ser “La vieja Inés”, quién tendrá que pedir por listones de distintos colores hasta que dé con el color elegido por alguno de los otros participantes, éste corra y la vieja Inés lo atrape. El juego consta de una sencilla copla: “Inés: Tan-tan/ Listones: ¿Quién es?/ Inés: La vieja Inés/ Listones: ¿Qué quería?/ Inés: Un listón/ Listones: ¿De qué color?”.

Resulta tentador explorar detectivescamente poemas como *Muerte sin fin*, debido a que fácilmente se encontrarán cuestiones simbólicas y/o propias de cierta cultura sobre las cuales es posible arrojar luz y a partir de las cuales seguramente podrá seguirse un camino claro y recto que dejará mucho que decir del poema; sin embargo, todos esos elementos que son parte del poema pueden rodearlo, pueden aclarar ciertas cuestiones sobre la vida y contexto del poeta e incluso sobre el constructo temático del poema; pero estos no dicen el poema, no se sitúan en la poesía de ese poema; en aquello que José Gorostiza llama “sustancia poética” o que Mario Montalbetti llama “materia poética”.

Quizá la mejor forma de estar en *Muerte sin fin* es aceptar su infinitud, aceptar el sobrecogimiento de aquello que nos rebasa porque, aunque se dice en nuestra lengua, no se dice con la lengua, no se lee con el entendimiento. En esta tesis opto por encontrar en su quiebre, en su fragmentariedad, no el absoluto del poema; sino momentos de poesía.

Podrá parecer contradictorio elegir leer *Muerte sin fin* desde su oscuridad, pero a su vez, acudir a autoridades en su mayoría teóricas y filosóficas para hacerlo; sin embargo, los autores que se citan en esta tesis tienen en común privilegiar la potencia de los estados de crisis y trabajar a partir de la falla del discurso, incluso filosófico; ninguno de ellos trabaja la totalidad ni pretende lograr resultados absolutos, sino que, por el contrario, hay en su hacer un estado de perpetua desarticulación. Por lo anterior acepto que el modo de acercarse a la poesía de un poema no es precisamente hacer poesía del mismo; sino tratar de hallar mecanismos a partir de los cuales opera su hacer poético y, en este caso, el pensamiento de estos autores me es útil.

Aceptar la poesía con la implicación de aceptar mi fracaso ante ella, en mi caso, también es aceptar que, aunque el lenguaje no es el todo de la poesía, quizá es lo más alcanzable para bosquejarla. A partir del torpe camino marginal de lo que se sale del camino,

hallé un poema cuyo constructo colosal y arquitectónico funciona para cuestionar ese mismo constructo, para contra-funcionar. En *Muerte sin fin* la alegoría en su fracaso abre una brecha de lo ilegible, de la misma forma en que hay guiños simbólicos que vacían el símbolo, movimientos metafóricos que no logran similitud sino diferencia; es decir, metonimias que desplazan constantemente el significado e imágenes que muestran lo inimaginable, figuras gramaticales que desaparecen y reaparecen aplazando su función; a fin de cuentas, lenguaje que yace bello, pero que en su belleza se descubre inhóspito, inoperante, insuficiente, muriente.

En *Muerte sin fin* la gran operación es el echar a andar la cosa en su contra, en su destrucción, volverla inoperante; debido a que esa inoperancia urde el tiempo justo que escapa de la norma, el momento ilegible que nos sobrecoge. Quizá la muerte, más allá de una temática metafísica, cumple la principal función de acontecer, sobrecoger, generar el tiempo aporético de la muerte una y otra vez, la que no es justa sino a contra tiempo, la que quiebra el tiempo de la norma, la que escapa incluso de su tiempo, la que deja ver el tiempo de la poesía.

Esta tesis no busca ni buscó llegar, sino acurrucarse en la brecha, en la fractura del poema, ahí donde se pueden bosquejar momentos de lo poético; por lo cual concluyo con lo menos concluyente con lo que se puede concluir. Lo sin fin de *Muerte sin fin* está en lo ilegible de la misma, lo inoperante, lo aporético, lo que incluso va en contra de sí. Quizá seguirá mi búsqueda por aquello que no se puede encontrar.

Bibliohemerografía

Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

Libro de los pasajes. Madrid: Akal, 2005.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985.

Borges, Jorge Luis. "Historia universal de la infamia". *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2010. 341-409.a

Cantú, Arturo. *En la red de cristal: Edición y estudio de Muerte Sin Fin de José Gorostiza*. México: Casa Juan Pablos, 2005.

Cuesta, Jorge. "El Diablo En La Poesía". *Bitácora de travesía*. Web. 10 ene. 2016.

Debicki, Andrew. *La poesía de José Gorostiza*. México: Ediciones De Andrea, 1962.

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka: por una literatura menor*. México: Era, 1978.

Derrida, Jacques. *Aporías*. Barcelona: Paidós, 1996.

“Qué cosa es la poesía”. *Derrida en castellano*. N.p., 1988. Web. 5 dic. 2015.

“La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”. *La escritura y la diferencia*. Jacques Derrida. Barcelona: Anthropos, 1989.

Los espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo, y la nueva internacional. Madrid: Trotta, 1998.

Elizondo, Salvador. "Muerte Sin Fin." *Teoría Del Infierno Y Otros Ensayos*. Salvador Elizondo. México: El equilibrista, 1992. 107-123.

Escalante, Evodio. *José Gorostiza: Entre la redención y la catástrofe*. México: Casa Juan Pablos, 2001.

Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 1997.

Gorostiza, José. "Canciones para cantar en las barcas" *Poesía*. José Gorostiza. México: Fondo de Cultura Económica, 1971. 31-36.

"Del poema frustrado" *Poesía*. José Gorostiza. México: Fondo de Cultura Económica, 1971. 81-102.

Poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

Poesía y poética. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Poesía y prosa. México: Siglo XXI, 2007.

Grupo Milenio. "Carta de Xavier Villaurrutia a Edmundo Valdés." Milenio digital 21 febrero 2015. Grupo Milenio. 24 marzo 2019 <https://www.milenio.com/cultura/carta-de-xavier-villaurrutia-a-edmundo-valades>.

Montalbetti, Mario. "En defensa del poema como aberración significativa". *Cualquier hombre es una isla*. Mario Montalbetti. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2014. 47-61.

El más crudo invierno: notas a un poema de Blanca Varela. Perú: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortíz, 1978.

Paz, Octavio. "Muerte sin fin". *Las peras del olmo*. Octavio Paz. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965. 109-118.

Sánchez Robayna, Andrés. *Variaciones sobre el vaso de agua*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.

Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

Stanton, Anthony. *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Xirau, Ramón. *Entre la poesía y el conocimiento: Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*. México: Fondo de cultura económica, 2001.