

The Pennsylvania State University  
The Graduate School  
Department of Spanish, Italian and Portuguese

**TRACES OF DESIRE:  
INEFFABILITY AND REPRESENTATION IN THE POETRY OF JOSÉ GOROSTIZA**

A Dissertation in

Spanish

by

Silvia Álvarez-Olarra

© 2009 Silvia Álvarez-Olarra

Submitted in Partial Fulfillment  
of the Requirements  
for the Degree of

Doctor of Philosophy

December 2009

The Pennsylvania State University

The Graduate School

Department of Spanish, Italian and Portuguese

**LOS TRAZOS DEL DESEO:  
INEFABILIDAD Y REPRESENTACIÓN EN LA POESÍA DE JOSÉ GOROSTIZA**

A Dissertation in

Spanish

by

Silvia Álvarez-Olarra

© 2009 Silvia Álvarez-Olarra

Submitted in Partial Fulfillment  
of the Requirements  
for the Degree of

Doctor of Philosophy

December 2009

The dissertation of Silvia Álvarez-Olarra was reviewed and approved\* by the following:

Aída M. Beaupied  
Associate Professor of Spanish  
Dissertation Co-Advisor  
Co-Chair of Committee

Julia Cuervo-Hewitt  
Associate Professor of Spanish  
Dissertation Co-Advisor  
Co-Chair of Committee

Mary E. Barnard  
Associate Professor of Spanish

John Ochoa  
Associate Professor of Spanish

Thomas O. Beebee  
Distinguished Professor of Comparative Literature and German

Chip Gerfen  
Associate Professor of Spanish  
Head of the Department of Spanish, Italian and Portuguese

\*Signatures are on file in the Graduate School

## ABSTRACT

The substantial amount of scholarly attention received by José Gorostiza's poem *Muerte sin fin* (1939) has turned it into one of the most definitive and ambitious examples of the intellectual skepticism embraced by the Mexican avant-garde group known as *Contemporáneos*. Taking previous studies into account, this dissertation examines symbolic manifestations through which Gorostiza explores the principle of Desire, as well as the self-consuming/generating movement in which it exists. In chapter one, I offer a brief summary of this double and paradoxical characterization of desire as it was perceived in the twenties and thirties by some of the most well-known theorists of the Hispanic world. Chapter two is devoted to the analysis of the image of a glass of water that constitutes the essence of the first half of the poem, and serves as the root of three new contradictory sub-dichotomies: light/wakefulness/life versus darkness/sleep/death. Chapter three focuses on the image of both the static and the tireless wanderer, frequently used by Gorostiza and the other members of *Contemporáneos*, as another representation of the tension that constitutes the essence of desire. Finally, chapter four explores the way in which *Muerte sin fin* attempts to make the reader conscious of language in order to show him the always tempting yet unquenchable thirst for regression contained in mythological and children's literary discourses.

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>Capítulo 1:</b>	<b>Una poética del deseo</b>	<b>Págs. 1- 41</b>
	1.1. La potencialidad del deseo	Pág. 15
	1.2. La negatividad del deseo	Pág. 25
<b>Capítulo 2:</b>	<b>La mirada de Narciso o la visibilidad de lo inescrutable</b>	<b>Págs. 42- 95</b>
	2.1. Las propiedades de un vaso	Pág. 57
	2.2. Realidad y ensoñación	Pág. 70
	2.2.1. Luz y oscuridad	Pág. 72
	2.2.2. Sueño y vigilia	Pág. 77
	2.2.3. Muerte y vida	Pág. 89
<b>Capítulo 3:</b>	<b>El estatismo de lo móvil o la nostalgia del exiliado</b>	<b>Págs. 96-153</b>
	3.1. El motivo del viaje	Pág. 96
	3.2. Tres manifestaciones del arquetipo del viajero	Pág. 105
	3.2.1. Simbad	Pág. 105
	3.2.2. Ulises	Pág. 113
	3.2.3. El hijo pródigo	Pág. 124
	3.3. Lucidez y exilio: las Caídas bíblicas	Pág. 130
	3.3.1. Un alter-ego celestial	Pág. 130
	3.3.2. Rebeliones en los Paraísos: De Satanás a Eva	Pág. 138
<b>Capítulo 4:</b>	<b>Las huellas de lo inefable</b>	<b>Págs. 154-202</b>
	4.1. Fábulas mitológicas	Pág. 175
	4.2. Fábulas populares infantiles	Pág. 185
<b>Obras citadas</b>		<b>Págs. 203-217</b>

## CAPÍTULO 1:

### UNA POÉTICA DEL DESEO

*Duele recordar de qué maneras  
extrañas Los Sonámbulos se llenan  
de profundas ausencias<sup>1</sup>.*

Considerado como uno de los principales miembros del grupo reunido en torno a la revista mexicana *Contemporáneos*, José Gorostiza es reconocido por sus dos únicos libros publicados; libros que despertaron, desde el momento mismo de su gestación, tal interés entre la crítica que aún hoy, casi setenta años después de su última publicación, parece no haber desfallecido. Tanto *Canciones para cantar en las barcas* (1925), título de su primer poemario, como su posterior y ya canónico poema *Muerte sin fin* (1939) fueron, tras su aparición, inmediatamente reseñados por algunos de sus compañeros de grupo, quienes en gran medida trazaron en estas primeras reacciones los caminos de análisis e investigación dentro de los cuales se han movido en su mayoría las posteriores obras críticas dedicadas a este autor<sup>2</sup>. Por un lado, en 1925, Xavier Villaurrutia, quien por entonces trabajaba en su primer poemario, *Reflejos* (1926), acogía positivamente en *El universal ilustrado* la aparición de *Canciones para cantar en las barcas* y centraba su reseña en la desnudez, el rigor formal de los poemas contenidos en este libro, así como

---

<sup>1</sup> Todos los epígrafes utilizados al comienzo de cada uno de los capítulos han sido extraídos de la novela de Alberto Ruy Sánchez *En los labios del agua* (1996), magnífico ejemplo de la frescura que conservan en el panorama literario mexicano actual muchos de los temas e imágenes desarrollados por Gorostiza en su obra.

<sup>2</sup> Beatriz Garza Cuarón (1989), quien no comparte esta aseveración, caracteriza estos primeros comentarios a la obra de Gorostiza como la expresión de un cierto desconcierto positivo ante la claridad de esta poesía y los diferencia de lo que ella considera que son las otras tres tendencias seguidas por la crítica posterior: la crítica interpretativa (aquella que se ha preocupado por hacer una exégesis del poema); la crítica filosófica y religiosa (encargada de interpretar este texto a partir de una o varias doctrinas); la crítica estilística (centrada según la autora en figuras retóricas concretas sin proponer un análisis estilístico de todo el poema en su totalidad). Considero, por el contrario, que en estas reseñas iniciales ya está la semilla de las tres tendencias indicadas por Garza Cuarón.

en el orden o espíritu lógico latente bajo dicha escritura. Esta pureza formal y conciencia crítica que Villaurrutia destaca como propia de los primeros poemas de Gorostiza no sólo es asimismo compartida por Cuesta en su reseña del 14 de abril de ese mismo año, sino que se convertirá según el autor de *Nocturno de la muerte*, en la marca distintiva de la producción artística de todo el grupo de Contemporáneos:

Por la seriedad y conciencia artística de su labor; porque sintetizan, en su porción máxima, las primeras realizaciones de un tiempo nuevo es preciso apartar en un grupo sin grupo a Jaime Torres Bodet, a Carlos Pellicer, a Ortiz de Montellano, a Salvador Novo, a Enrique Rojo, a José Gorostiza y a Ignacio Barajas Lozano. La producción de estos poetas, inconciliable por el alcance diverso, por la distinta personalidad, puede agruparse, sin embargo, ya que se halla presidida por un concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente. (1953: 828)

Pese a la distancia temporal que media entre las dos obras de Gorostiza, la incuestionada continuidad existente entre estos poemas de juventud y su obra magna, *Muerte sin fin*, continuidad reconocida por el propio poeta<sup>3</sup>, llevó ya en 1939 a críticos

---

<sup>3</sup> Así se lo confirmaba José Gorostiza a Emmanuel Carballo en un momento de la entrevista parcialmente publicada en 1965 en la revista *Siempre*: "El mérito, si mérito es, que encuentro en mis *Canciones para cantar en las barcas*, consiste en la atormentada selección que hizo flotar veinte poesías sobre un fondo de centenares de versos malos (...). Como poesía es bien pobre, lo sé. Pero dentro de su debilidad arquitectónica, sus numerosos toques de mal gusto, su temperatura de emoción directa, tiene no sé qué de cohesión e individualidad que ha de ser el esqueleto de mi futura obra." (1965: 207-208). Bien sea por el peso que estas primeras reseñas ha ejercido sobre la producción teórica posterior o bien sea por la importancia que generalmente atribuimos a las palabras de los autores, la crítica ha tendido, pese a la innegable distancia formal existente entre ambas obras, a tratar de desentrañar el significado último de *Muerte sin fin* a partir de su producción previa. Jesús Arellano, por poner un ejemplo, aboga por la necesidad de estudiar más a fondo la obra de juventud de Gorostiza (y en concreto su poemario *Canciones*) no por el interés que estos textos puedan encerrar de por sí, sino como mero medio de acercamiento a su poema mayor. Así lo declara en su contribución al proyecto de "revisión de algunos nombres de la literatura mexicana", donde escribe que "urge una revaloración de este libro (*Canciones para cantar en las barcas*) para que se vea con claridad el sólido origen de *Muerte sin fin*." (5) Por fortuna,

como Octavio Barreda o Jorge Cuesta a insistir una vez más en la importancia tanto estructural como temática de la forma alcanzada por la poesía de Gorostiza, al señalar que, si bien *Muerte sin fin* es ante todo un poema de tesis, la alegoría central mediante la que se desarrolla dicha tesis no hace sino reproducir la tensión existente entre forma y contenido, entre materia y espíritu<sup>4</sup>. Esta misma idea en sus diferentes variantes ha sido con posterioridad repetida hasta la saciedad por los estudiosos del poema, como bien se encarga de indicar Samuel Gordon al analizar la trayectoria interpretativa que ha experimentado *Muerte sin fin* a manos de sus críticos:

Desde el inicio, el poema determina una doble postulación simultánea que define una actitud estética y una visión filosófica tendientes a delimitar y organizar el mundo: continente y contenido (o *forma y vacío, presencia y ausencia*) serán las dos grandes vertientes primarias para esta reordenación que el poeta se propone. (...) A la doble postulación continente-contenido tenderán todas las imágenes metafóricas con que se maneja el creador, distendiéndolas en infinitas posibilidades sinonímicas. (290)

---

en torno a las fechas en que se publica las recién mencionadas declaraciones de Gorostiza, críticos como Andrew Debicki y, particularmente, Lily Litvak señalaron la riqueza y rigor formal con que estas canciones habían sido elaboradas, destacando así su valía como textos poéticos autónomos y no tanto en cuanto a meros antecedentes de *Muerte sin Fin*. Esta última autora, por poner un ejemplo concreto, si bien reconoce la continuidad temática existente entre ambos libros, reivindica con su estudio de 1967 la brillantez técnica demostrada por Gorostiza en este primer poemario a la hora de generar esa impresión de fugacidad que tan comentada ha sido posteriormente en relación al conjunto de su obra.

<sup>4</sup> “Muerte sin fin es, evidentemente, un poema de los llamados de ‘tesis’; y de una tesis, además, filosófica, en la que, sin embargo, el encanto propio de las palabras, la magia de la poesía, de la forma, tiene de por sí tanto o más valor que aquélla” (1974: 17) – declara Barreda en su artículo. Idea que Cuesta complementa al proponer su ya canónica interpretación de la imagen del vaso de agua, protagonista del poema, a partir de la pareja de binarios forma-contenido: “Podemos definir su asunto como los amores de la forma y de la materia, o como los amores del cuerpo y del espíritu, o como los amores de la parte sensible y de la parte inteligible de la conciencia.” (29)



Junto a esta propuesta de lectura formal y metapoética (o, en su defecto, cosmogónica), los tres críticos mencionados hasta este momento se encargaron asimismo de abrir un segundo campo de estudio para la obra de Gorostiza, consistente en rastrear las posibles genealogías literarias de estos textos. Si ya Villaurrutia apuntaba de manera directa hacia la presencia en *Canciones* de una herencia proveniente de ciertos autores clásicos españoles como Luis de Góngora y de manera indirecta hacia la correspondencia existente entre estos poemas y la producción de autores contemporáneos como Juan Ramón Jiménez o André Gide, lo mismo hacían Cuesta y Barreda en sus respectivas reseñas de *Muerte sin fin*, al destacar el eco en esos versos de poetas como Valéry o T.S.Eliot<sup>5</sup>; autores todos ellos cuya obra delata una evidente y central preocupación por la forma<sup>6</sup>. Este interés por entroncar la obra de Gorostiza dentro de una tradición literaria o cultural previa les ha permitido asimismo a estudiosos posteriores proponer, como fuente de uno o ambos poemarios, textos de tradiciones tan diversas como la bíblica, la presocrática o la zoharista; conexiones todas ellas que parecen sustentar la imagen que ya en 1927 su amigo Pellicer tenía del poeta:

---

<sup>5</sup> En esta misma laudatoria reseña en la que Barreda aplaude la perceptible influencia de Eliot en la poesía de Gorostiza, encontramos asimismo el mensaje contrario, al ser igualmente mencionado el autor estadounidense como uno de los modelos que parecen estar siguiendo los poetas contemporáneos, responsables según este crítico de una poesía “en crisis grave de formas y temas.” (16). Años después, Gorostiza, con su irónica humildad característica, destacaría este tipo de lecturas contradictorias como una constante más en la producción crítica encargada de su obra: “Yo sé poco sobre Muerte sin fin, excepto que lo escribí. El poema ha tenido muchos comentarios, hasta tal punto que creo que ya la bibliografía –la compilación y análisis de los artículos- se ha vuelto inmanejable. Las interpretaciones son muy diversas y contradictorias entre sí en muchas ocasiones.” (Castro Quiteño 3)

<sup>6</sup> Años más tarde, el propio Gorostiza aprobaba lo acertado de estas correspondencias al declarar en diversas entrevistas, como la concedida a Alejandro Avilés para la *Revista de la semana* del diario *El Universal* así como en la otorgada en 1956 a Elena Poniatowska: “Procuró tener siempre presentes, especialmente, a los clásicos españoles. Con frecuencia repaso a Góngora y a Lope. Entre los contemporáneos también me gusta leer con cierta frecuencia a Valéry y a Eliot.” (Poniatowska 3)

Tú, que eres budista, pídeles a tus dioses que no regrese yo a México sino hasta diciembre de este año. (...) Tú, que eres mahometano, pídele a Allah y a su profeta que no regrese yo a México sino hasta febrero próximo. (Sheridan 1991, 57)

En la redacción de esas tres reseñas con las que los miembros de Contemporáneos acogían la aparición de los poemarios de Gorostiza se recurre igualmente a una serie de imágenes o alegorías, tales como el viaje, la caída y lo infantil, presentes tanto a lo largo de la producción de Gorostiza como de la de los restantes miembros del grupo; imágenes a las que, sin embargo, la crítica posterior no ha prestado, por lo menos en el caso de la poesía de Gorostiza, más que una atención anecdótica. De aquí mi interés por recoger y leer el efecto de estos motivos alegóricos en la producción gorostiziana en relación con lo que considero que puede constituir uno de los temas más significativamente ignorados o tergiversados dentro de los estudios sobre este autor; me refiero a la presencia en su obra del motivo general de deseo.

El deseo y la exploración de los modos de representación del mismo no sólo ha de ser reconocido como uno de los temas recurrentes en la poesía de Gorostiza, sino que además resulta, en términos filosóficos y dentro del panorama de crisis en el que escriben estos escritores, la única esencia restante al hombre. Dicho de otro modo, si, como apunta Jaime Labastida, en la poesía de la generación precedente y, más concretamente, en la escritura de López Velarde, padrino poético de Gorostiza, el deseo siempre aparece cargado de una alta dosis de culpabilidad, en la década de los treinta en la que escriben los Contemporáneos, el deseo ha pasado a convertirse, siguiendo la

prueba a la proposición octava de Spinoza<sup>7</sup>, en la última realidad incuestionable, en el último flotador intelectual de una sociedad marcada por la más profunda devastación física, filosófica, lingüística y espiritual.

¿Pero qué entendemos por deseo? Si nos acercamos a este concepto desde el campo de la filosofía, debemos coincidir con Timothy Schroeder en que, pese a existir una amplia variedad de teorías (que él resume sintéticamente en tres), el deseo implica en su acepción más estándar un requisito doble: la existencia de un objeto/proposición deseado y que el acto de desear sea, en último término, el que guíe nuestras acciones:

Desires can play all sorts of casual roles within our heads, but there is just one role definitive of desiring, and that is of engaging the mental machinery in such a way as to tend to bring it about that P, for the P that is the content of desire.

Desires are distinguished by what they do, and what they do is move us to act.

(11)

Esta doble proposición, cargada como el mismo Schroeder demuestra, de insuficiencias y problemas por su simplicidad (pero paradójicamente exitosa por esa misma razón), resulta un útil primer punto de partida para comprender por qué no se ha explorado aun en profundidad el papel que desempeña el deseo dentro de la producción de José Gorostiza. Si el deseo cumple ante todo, como podemos apreciar en este resumen de la teoría estándar, la función práctica de ser motor de toda acción, los Contemporáneos parecen haberse situado en las antípodas de cualquier manifestación de deseo. Excesivamente formales en el trato, más burócratas que bohemios, han producido una

---

<sup>7</sup> “Desire is the essence of a man, that is, the endeavor whereby a man endeavors to persist in his own being.” (Spinoza 203)

obra que en su ya mencionada pureza formal ha tendido a ser interpretada como ejemplo de alienación espiritual, como literatura deshumanizada. Las propias autoevaluaciones poéticas del grupo, en las que se justifica su producción como reacción al desbordamiento sentimental de las épocas anteriores, parecen avalar esta percepción y, consecuentemente, refutar cualquier intento de acercamiento a estos textos a partir de una tradicional noción de deseo<sup>8</sup>. Los escritores de *Contemporáneos* parecen erigirse así como la voz de la apatía<sup>9</sup>, de la desolación espiritual de una época marcada por el radical cientifismo de autores como Ayer; cientifismo avalado a un mismo tiempo por el fin de la metafísica tradicional y el paso de página que pretendían ser las nuevas doctrinas fenomenológicas.

No problems exist (...) except the factual ones of science. All the others can be shown by linguistic analysis to be nonexistent, pseudoproblems. Most of the things philosophers and theologians and moralists had been worrying about through the centuries –God, freedom, spirit, purpose, morals- were complete wastes of time. They can be shown to be either wrong statements of the

---

<sup>8</sup> El personaje valeryano de Monsieur Teste parecía haber calado hondo en Gorostiza, quien en su reseña a Cripta recurre a él para advertir del peligro de que el rigor crítico y formal de que hacen gala los Contemporáneos sea percibido por los demás como deshumanizado: “Una clara tendencia hacia lo clásico se convierte por asfixia en un horror a la vida, en un ‘testismo’ –J’ai raturé le vif- que ha hecho aparecer a toda nuestra generación y no solamente al ‘grupo sin grupo’ como una ‘generación sin drama’. (2007: 302)

<sup>9</sup> Ha habido quienes han querido explicar el supuesto escepticismo apático de Contemporáneos a partir del ambiente de desengaño que se vivía en el México postrevolucionario. Guillermo Sheridan, apoyándose en ideas previamente sostenidas ya por Paz en el artículo que éste dedica a los Contemporáneos, sintetiza dicho trasvase emocional entre los mundos de la política y los de la poesía diciendo que “los jóvenes Contemporáneos estuvieron lejos de la lucha armada a causa de sus edades, pero atestiguaron la forma en que la revolución comenzó a corromperse y a ‘institucionalizarse’. Su escepticismo se fortaleció y reaccionó enérgicamente ante los nuevos dogmas políticos y estéticos impuestos por el poder. Al caos prevaleciente en la vida pública opusieron la disciplina y la pasión creativa de sus vidas privadas.” (1988: 160-161)

problem or else purely personal or 'emotive' projections of the individual concerned, about which there can be no fruitful argument. (Stromberg 279)

Los Contemporáneos se convierten en los portavoces mexicanos de la crisis de la modernidad o, lo que es lo mismo, del descubrimiento de un mundo en que parece haber quedado anulada toda posibilidad de trascendencia. Octavio Paz resume, al relatar sus recuerdos sobre el grupo, el parecer general de la inmensa mayoría de los historiadores literarios, para quienes Contemporáneos constituye, dentro del ámbito mexicano, un grupo marcado por una gélida inteligencia lógica y un inconsolable espíritu escéptico. Al contraponer a estos autores con los miembros de *Taller*, grupo al que él pertenecía, concluye:

Religión y reacción son dos palabras íntimamente ligadas a la poesía de Eliot y Pound como Magia y Revolución son inseparables de Bretón, Éluard y Aragon. Los poetas de *Contemporáneos* fueron indiferentes a todas estas palabras. Esta indiferencia era precisamente lo que nos separaba. (...) Hay dos palabras que a nosotros nos estremecieron y que a ellos no les dieron ni frío ni calor: rebelión, revelación. (Paz 1987: 103)

El peso de la autoría, la brillantez de esta retórica, así como la conclusión con la que Paz cierra en otro de sus ensayos su interpretación de *Muerte sin fin* destacando como rasgo principal del mismo su inmovilismo<sup>10</sup>, son factores que indudablemente han

---

<sup>10</sup> Pese a que Paz en este artículo de 1951 sobre *Muerte sin fin* problematiza cualquier interpretación absoluta del poema e insiste en la ambigüedad resultante de la "discordia interna" sobre la que se erige este texto, en los críticos que han parafraseado o directamente comentado este texto de Paz parece haber resonado su comentario final sobre el estatismo atemporal logrado ("El poema de Gorostiza es un túmulo, una delgada columna transparente, que refleja la temporalidad sin fundirse a ella. (...) *Muerte sin fin* es el reloj de cristal de roca de la poesía hispanoamericana: aislado y esbelto, canta el tiempo sin fin.")

contribuido a afianzar este retrato de José Gorostiza y sus compañeros como poetas del desencanto, aun cuando dicha imagen implique silenciar la previa aseveración de Villaurrutia, quien recordemos que veía una cierta unidad grupal entre los Contemporáneos por compartir todos ellos una visión del arte “como algo sustantivo y trascendente”<sup>11</sup>.

De declarada naturaleza tímida y silenciosa, Gorostiza, por su parte, parece asimismo haber contribuido por una doble vía y de manera indirecta a esta imagen de apatía vital contraria al concepto general del deseo: reacio, como indica Poniatowska, a conceder entrevistas y ser protagonista de la vida pública, la biografía de Gorostiza se caracteriza por su extrema discreción. Poco se conoce acerca de su vida personal, más allá de los cargos públicos ocupados dentro de la administración durante sus más de cincuenta años de labor institucional. De ahí que una parte de la crítica haya prestado atención especial a la producción epistolar de este poeta; existiendo actualmente tres recopilaciones de cartas y un generoso número de artículos preocupados por comprender mejor la “verdadera” personalidad de este poeta, a quien Rojas Zea no duda en calificar como “enigmático y hermético” (525). Pese a lo ilusorio de esta labor,

---

(444); de ahí que yo retrotraiga aquí esta percepción casi ataráxica de *Muerte sin fin* a este ensayo de 1951.

<sup>11</sup> Paradójicamente, en uno de los ensayo que Paz dedica a Villaurrutia (“Xavier se escribe con X”), pasa por alto esta afirmación del poeta y, nuevamente buscando establecer una distinción entre el grupo de Contemporáneos y el de los artistas reunidos en torno a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), les acusa justo de lo contrario: “Los Contemporáneos se propusieron incorporar la tradición moderna; prosiguieron así la obra iniciada por los ‘modernistas’ y continuada por los escritores del Ateneo. Su interpretación de la tradición europea no fue más rigurosa ni más amplia que la de Reyes, sí más arriesgada. Quisieron ser contemporáneos de los escritores de su época y, en buena parte, lo consiguieron. Sin embargo, su interpretación de la tradición moderna desdeñó ese elemento visionario y pasional que es uno de sus componentes esenciales, desde el romanticismo hasta el surrealismo. La poesía del sueño y los sueños, el onirismo, a su vez está enlazada a la idea de subversión. Los poetas del siglo XX, como antes los románticos, pasaron de la visión a la subversión y de ésta a la política.” (1987: 102)

las colecciones epistolares publicadas, así como los consiguientes estudios, parecen reforzar la apreciación de Paz, al presentar a un hombre marcado por una abrumadora sensación de incapacidad y fracaso que tanto Escalante (1999) como Sheridan (1992) diagnostican, con diferentes términos, como una especie de “neurosis del fracaso” (Sheridan 1992: 26). Aun con los matices con que se distinguen las lecturas de estos dos reconocidos críticos, ambas se hacen eco, de cualquier modo, de la negatividad que se desprende de una personalidad depresiva fácilmente traspasable a su obra<sup>12</sup>.

Por otro lado, si regresamos a los limitados datos biográficos disponibles, esta retórica del fracaso ha sido leída, como señala Ruiz Abreu (15), en estrecha relación a otro hecho que, como en el caso de otros conocidos autores mexicanos, ha llamado extraordinariamente la atención de la crítica; me refiero a lo sucinto de su producción poética y a la distancia cronológica mediante entre un texto y el siguiente. Son estos incomprensibles años de silencio (tras la excelente recepción de ambas obras) los que a mi modo de ver suponen una segunda vía mediante la que el propio Gorostiza ha contribuido a que su obra sea vista como parte de un corpus de textos literarios, si no nihilistas, sí representativos de una moderna pasividad. Los catorce años transcurridos entre *Canciones* y la aparición de *Muerte sin fin*, así como el hecho de que durante los siguientes cuarenta años de vida no volviera a publicar nada<sup>13</sup>, han llevado a Emmanuel

---

<sup>12</sup> Silvia Pappé (“Al mar de uno mismo”: 185), por su parte, recoge afirmaciones realizadas por el mismo Gorostiza en diversas entrevistas y cartas para sostener que la razón por la que este poeta no publica tras *Muerte sin fin* ningún otro poemario es bastante más prosaica: por motivos laborales, no dispone de tiempo para escribir. Si bien es cierto que en ocasiones Gorostiza ha utilizado este argumento, también es verdad que en muchos otros momentos él justifica su silencio como un acto de voluntad, arguyendo para ello que cuando no hay nada nuevo o significativo que contar, es mejor callarse (Tiquet 32)

<sup>13</sup> Esta afirmación ha de ser matizada, ya que con posterioridad a *Muerte sin fin* apareció el poema “Declaración de Bogotá”, publicado en noviembre de 1948 en la revista *América*. Asimismo, en la edición

Carballo a tratar de explicar la razón de este silencio, achacándosela, por un lado, al insobornable afán de perfección que suele padecer todo espíritu crítico y, por otro, a la pereza resultante de tan escéptica lucidez:

Es ‘flojo’ por la razón que apunta Barreda: su inteligencia lo convence de que para nada sirve la inteligencia, el amor a la poesía lo lleva a dudar de la poesía, a convencerse de que el silencio es más poético que el canto; es ‘perfeccionista’ por razones obvias: porque nunca confundió el desahogo con la obra de arte, la pureza con la función ancilar de ciertas letras bastardas.” (2004: 77)

Miguel Capistrán, por su parte, en otro reconocidísimo artículo sobre Gorostiza y su obra, lleva estas ideas un paso más lejos al establecer un vínculo entre las confesiones epistolares y estos largos periodos de improductividad editorial con el fin de reforzar la noción de que estos textos fueron fraguados en un ambiente de desencanto motivado no sólo por la personalidad depresiva del poeta, sino por el espíritu de crisis de toda una época (2004: 111). Ahora bien, si optamos con Capistrán por acercarnos a esta obra tomando en cuenta el contexto y circunstancias de su escritura, deberíamos partir por comprender que es precisamente ese ambiente de desengaño y escepticismo que permea el cambio de siglo y las primeras décadas del XX el responsable del fin de todo absoluto, de todos los grandes discursos, perdonándole la existencia dentro de dicha debacle a sólo uno de ellos: el del Deseo.

---

recopilatoria de sus obras, publicada en 1967, Gorostiza incluyó lo que ha venido siendo considerado, aun sin serlo, como un tercer poemario, titulado *Del poema frustrado*. En él, como su nombre indica, se recopilaban textos anteriores a 1939 que, en su día, el autor no había considerado dignos de publicación.



Pero, ¿cómo conjugar una época marcada por la desesperanza y el escepticismo con un concepto como el de deseo? ¿Cómo justificar la importancia de este motivo en la producción de un escritor unánimemente considerado como “solitario, escurridizo y, a veces, arisco” (Pappe 173)? Sin ánimo de profundizar en las muy variadas teorías que se han desarrollado en torno a este tema, me gustaría concentrarme en presentar en las próximas páginas, de la manera más concisa posible, algunos aspectos del deseo que han sido particularmente trabajados en el siglo XX (y, como espero poder demostrar a lo largo de este estudio, en la obra de Gorostiza) con el fin de reproducir simbólicamente a través de ellos la paradójica espiritualidad de una sociedad en crisis. Comencemos, sin ir más lejos, por esta última declaración: no creo que nadie ponga en cuestión que los movimientos de vanguardia, dentro de los cuales habría que insertar a los Contemporáneos, son la manifestación directa de una situación de crisis ontológica y epistemológica. Sí habría que aclarar, sin embargo, dónde radica lo paradójico de esta situación:

Una de las mayores críticas a la que se ha tenido que enfrentar el pensamiento escéptico desde sus orígenes ha sido a su falta de aplicabilidad (Burnyeat). Resulta difícil existir en un estado de suspensión constante, dado que, en último término, dicho estado conllevaría una inactividad total, una anulación del ser difícil de imaginar. No es por ello extraño que en épocas de radical crisis metafísica, de mayor desamparo, en las que la noción de lo “real” se ha visto puesta en entredicho, siempre haya florecido, junto con la duda sistemática, una fe irracional en algún tipo de Verdad tan absoluta como inaprehensible. Es en estas situaciones cuando los límites entre dos posturas tan

disparos como la mística, imagen de la sobrenaturaleza humana, y la escéptica, imagen de sus limitaciones, pierden la claridad de sus contornos. Esta tensión propia de la modernidad, que Vittoria Borso (2000) siguiendo a Paz (1974) traduce en una distinción entre lo analógico y lo irónico-negativo, al quedar, por obra y arte del idealismo fenomenológico, sujeta a la subjetividad del individuo y, ser consecuentemente interiorizada, es reproducida a partir del concepto de deseo, pues, como en esta tensión, en nuestro imaginario el deseo contiene ineludiblemente ligados dentro de sí la tentación de la trascendencia y la inevitabilidad del fracaso. Así lo explica Paul Gifford al analizar la naturaleza interdimensional propia de Eros según la concepción platónica:

Eros is said to be a *daimon*: that is, a spirit intermediate in nature between gods and men. (...) The allegorical interpretation given by Socrates of the parentage of Eros establishes his fitness for this capital and mysterious intermediary function. Eros is the son of Poverty, which is why he lives in want, but also of Contrivance, which makes him enterprising and resourceful in assuming the ascensional vocation which answers both the true goal of our desire and the ultimately real 'Other' of our loves. (15-16)

Esta voluntad de trascendencia y la consiguiente conciencia de una carencia imposible de ser satisfecha se constituyen de este modo en las dos piedras angulares del deseo, al tiempo que se erigen asimismo como dos de los principios denominadores de lo que podríamos considerar como los últimos momentos de la modernidad<sup>14</sup>. Si reconocemos

---

<sup>14</sup> "If philosophies of modernity characteristically invoke themes of loss (of God, traditional social authorities, epistemological and discursive norms, etc.), much modern philosophy is distinguished by a kind of discursive reflexivity, or poetic license, that allows such loss to be rhetorically rehearsed, and its

que, aunque sea con el fin de rebatirlas, el pensamiento de esta época gira en torno a las ideas de Hegel, parece lógico aceptar con Robert Pippin, que el acercamiento al deseo a partir de este momento (o más bien, la retórica generada alrededor del mismo) haya sido visto, pese al idealismo de su autor, en relación a la noción de autoconsciencia como una experiencia de insuficiencia. Y es esta paradójica noción del ser como un desear lo imposible la que, a mi modo de ver, da vida y cohesión a la totalidad de la obra de José Gorostiza, así como a la de gran parte de sus compañeros de grupo. Consecuentemente, los Contemporáneos, como buenos hijos de la modernidad, no sólo no fueron indiferentes a los conceptos de *revelación* y *revolución*, como muy hábilmente proponía Paz en el ensayo ya citado, sino que convirtieron este encandilamiento por algo superior, así como un inconformismo crítico por sentirse satisfechos con algo inferior a lo absoluto, en sus marcas distintivas. Es, por lo tanto, desde las contradicciones inherentes a Eros y no desde esa actitud de apatía que la crítica ha venido atribuyendo a su autor, desde donde me propongo leer *Muerte sin fin*.

---

subtler implications probed, rather than merely lamented. Nietzsche's *Fröhliche Wissenschaft*, to take a paradigmatic case, does not simply proclaim the death of God, but puts the proclamation in the mouth of a "crazy man" who also, in snowballing self-contradictions, continues to "seek God" by the light of a lantern held out to illuminate "the bright early morning." (Earle 48)

## **1. La potencialidad del deseo**

Desde las primeras disquisiciones filosóficas sobre este tema, el deseo ha sido visto como un exceso; como una fuerza de superación, como un impulso hacia la trascendencia. Ya en los diferentes discursos sobre Eros ofrecidos durante el banquete platónico se destaca la importancia de esta figura por ser un recordatorio de lo absoluto, del mundo de las ideas. El primero de los comensales en tomar la palabra, Fedro, señala, como veíamos con la ya resumida teoría estándar, la función motora del deseo, impulsor, según este personaje, de algunas de las más loables acciones del hombre. Este elemento de ascensión moral, intrínseco según la totalidad de los comensales a cuando menos el amor de tipo celestial, se ve complementado, gracias a la famosa alegoría expuesta por Aristófanes, por la idea de unidad. Según este relato, los seres humanos, dotados originalmente de dos órganos sexuales, fueron divididos por los dioses como castigo ante sus intentos de rebeldía, quedando así condenados de por vida a buscar y añorar a esa otra mitad capaz de complementarlos de una manera plena. El deseo se convierte con la incorporación de esta intervención no sólo en un anhelo por alcanzar un absoluto exterior, sino además en la representación de una carencia inmanente, de un afán por lograr la unidad individual; motivo de amplia resonancia dentro de la literatura de principio de siglo ante la popularización del yo fragmentado. Por último, dentro de este mismo diálogo, cabe destacar la tercera y complementaria asociación que establece, en este caso Agatón, entre el deseo y las formas del absoluto. Para éste, Eros es el más grande de los dioses por ser el inspirador de la poesía. Daimón situado entre ambos planos, el deseo es la fuerza capaz de tender puentes poéticos

entre la Belleza y el hombre; imagen que Gorostiza parece compartir cuando le recuerda a Bernardo Ortiz de Montellano, en una carta cronológicamente coincidente con la llegada de *Muerte sin fin* a la imprenta, que “por mucho que se quiera abandonarla, la poesía es lo único que tenemos.” (Gorostiza 1995: 392). ¿Pero qué es la poesía para este escritor y en qué medida es lo único que tenemos?

El concepto de poesía que manejan, lo mismo Gorostiza que un gran número de escritores de vanguardia, aparece impregnado de elementos propiamente neoplatónicos. Preguntado por su definición personal de Poesía en diversas ocasiones, las respuestas de Gorostiza se han mantenido idealistamente constantes con el paso del tiempo, en el sentido de que en todas ellas ha recalcado la dimensión esencialista y, en cuanto tal, absoluta, propia de la misma:

La poesía, para mí, es una investigación de ciertas esencias –el amor, la vida, la muerte, Dios- que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias. (2007: 505)

No es de extrañar por ello que aun años después, cuando el poeta José Gorostiza hacía esta declaración en su ceremonia de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, insistiera una vez más en esa cualidad místico-pitagórica propia, según Agatón, de la poesía en general y, en esta época en concreto, de las distintas manifestaciones literarias agrupadas bajo el rótulo de “poesía pura”<sup>15</sup>. Pero ya en sus mismas “Notas

---

<sup>15</sup> Según demuestra Fernando Rodríguez, desde el último cuarto del siglo XIX hasta por lo menos la tercera década del siglo XX, el uso de términos como *puro*, *depuración* o *pureza* aplicados al ámbito de la poesía, pese a ser recurrente, no aparece en absoluto regulado. Anthony Stanton (1994), por ejemplo, explica

sobre poesía”, el poeta matizaba esta primera definición y aventuraba una segunda aproximación a este concepto en la que, si bien se insiste en la finalidad trascendente que le atribuía ya en la cita anterior, introduce ahora un nuevo y determinante elemento simbólico que comentaremos en detalle más adelante, el del reflejo:

Frente a semejantes conceptos [los expuestos en su primera definición], tan vagos que nada encierran de substantivo como no sea frustración y desaliento - ¡así es de inasible la materia que se quiere capturar!- me sentiría inclinado a corregirme ahora, diciendo que la poesía es una especulación, un juego de espejos en el que las palabras, puestas unas frente a otras se reflejan unas en otras hasta lo infinito y se recomponen en un mundo de puras imágenes donde el poeta se adueña de los poderes escondidos del hombre y establece contacto con aquel o aquello que está más allá. (2007: 505)

Tomando en cuenta ambos fragmentos de esta poética, se podría afirmar que en la imagen de Gorostiza la poesía se desdobra, transformándose, por un lado, en uno de los rostros de la manifestación conceptual del absoluto anhelado (Poesía) y, por otro, en la manifestación material del esfuerzo (o deseo) del poeta por acceder a dicho orden

---

que, en el panorama literario mexicano de los años veinte y treinta, se utilizaba la etiqueta de “poesía pura” para referirse indistintamente a cinco teorías o escuelas literarias tan variopintas como la representada por Valery; la sostenida desde 1925 por Henri Bremond; la vanguardista en todas sus facetas; la encarnada por el poeta Juan Ramón Jiménez y, por último, la concepción deshumanizadora de Ortega y Gasset. La imprecisión semántica de lo considerado en este tiempo como “pureza poética” se ve exacerbada por el hecho de que muchos de los escritores adscritos a una de estas cinco escuelas literarias mantenían una relación de declarado rechazo o enemistad con algunas de las restantes doctrinas o figuras consideradas como “puras”. Este es el caso, por ejemplo, de la actitud crítica de Contemporáneos hacia muchas de las ideas de Ortega, Bretón y los demás manifiestos de vanguardia; por no mencionar las polémicas locales sostenidas entre los miembros del “grupo sin grupo” y los adalides de Estridentistas, polémicas que culminarán en 1932 con la encuesta de Alejandro Nuñez Alonso para el suplemento cultural de *El universal* (“¿Está en crisis la generación de vanguardia?”) y la posterior expulsión de la mayoría de los miembros de Contemporáneos de sus puestos laborales.

(poesía). Escribir es expresar ese exceso, ese afán por salir de los propios límites y trascender, lo que, en este arranque de siglo, parece constituir la única posibilidad accesible al hombre de vislumbrar o, más exactamente, intuir la permanencia de alguna esencia. Por consiguiente, y pese a su afán por distinguirse de las generaciones anteriores, el poeta es para los Contemporáneos, de igual manera que lo era para románticos y modernistas, un mediador; aquél, apunta Gorostiza, que, a semejanza de la divinidad, puede por un instante suspender el tiempo y el ser en el poema, de donde se desprende que “entre todos los hombres él [el poeta] sea uno de los pocos elegidos a quien se puede llamar con justicia un hombre de Dios.” (1988: 132).

La sacralización de la labor del artista, pese a haber sido en lo concerniente a la poesía un motivo recurrente a lo largo de la historia, presenta durante el período de las vanguardias una urgencia desconocida hasta ese momento. Thomas Harrison, quien ha investigado brillantemente este tema, sostiene en su libro *1910, The Emancipation of Dissonance* (1995) que la finalidad trascendente atribuida al arte por artistas como Kandisky y Rilke o teóricos como Martin Buber y el primer Lukács, por nombrar algunos de los nombres más conocidos, responde a un desplazamiento de funciones dentro del panorama intelectual de esa década: sin ser ésta la primera vez que los mundos de la poesía y de la metafísica se acercan, el materialismo decimonónico y la paralela reducción del mundo a un espacio de meros fenómenos y percepciones, obliga al pensamiento filosófico a considerar conceptos hasta ese momento tan absolutos como los de realidad o el ser desde nociones de subjetividad y espiritualidad. Esto resulta, siempre según Harrison, en la necesidad de que el arte acuda en rescate de la filosofía

con el fin de ofrecerle una retórica apropiada para la expresión de esta nueva realidad, quedando reducido así el mundo a una construcción lingüística y los absolutos de la metafísica a un reto para la estética.

Mientras que en el panorama europeo estudiado por Harrison, encontramos a figuras como Kandisky defendiendo esta inevitable espiritualización del arte<sup>16</sup>, algo similar ocurre en el ámbito mexicano, donde asimismo la fiabilidad de la cosmovisión lógica se vio resquebrajada por un movimiento de reacción científico y artístico paralelo. Si, en el primer caso, como su mismo nombre indica, el pensamiento positivista lógico presuponía la existencia e inmutabilidad de unas leyes naturales accesibles a la capacidad intelectual del ser humano, el alud de descubrimientos científicos realizados durante los inicios del siglo derivó, por el contrario, en una demostración de lo erróneo de dicha presuposición, al comprobarse que toda realidad fenomenológica no está sujeta a un hipotético determinismo, sino que, por el contrario responde a la incertidumbre de la probabilidad. La repercusión de esta relativización experimentada por las principales disciplinas científicas a lo largo de la primera mitad del siglo XX, no sólo fue como veremos materia de interés en los círculos artísticos e intelectuales mexicanos en su momento, sino que sigue resultando un tema atractivo para los novelistas de hoy en día. En el último lustro, algunos de los principales nombres de la narrativa mexicana han transformado dicha crisis en uno de los temas más recurrentes de la novelística actual. Pensemos, por poner algún ejemplo, en la que hasta el

---

<sup>16</sup> En su libro *Lo espiritual en el arte* (1910), Kandisky condensa la urgencia e importancia de esta actitud introspectiva propia de su tiempo con las siguientes palabras: “Cuando se ven sacudidas la religión, la ciencia y la moral (ésta por la ponderosa mano de Nietzsche), cuando los sostenes externos están por derrumbarse, el hombre aparta la mirada de la exterioridad y la vuelve sobre sí mismo.” (32)



momento es la penúltima novela de Elena Poniatowska (1932-), *La piel del cielo* (2001), donde se recrea de manera problemática el academicismo astronómico del México de los años veinte, o en el premiado libro de Jorge Volpi (1968-) *En busca de Klingsor* (1999), donde se expone toda la indeterminación de la física molecular. Pero no es necesario avanzar cronológicamente hasta el momento presente para observar dentro del ámbito de las letras mexicanas una problematización de la tradicional distinción entre ciencia y arte, entre las verdades objetivas y las inspiradas. Entre los miembros de Contemporáneos es Jorge Cuesta, en su calidad de químico, quien ha abordado este tema con mayor detenimiento. En un ensayo de 1934 titulado “El diablo en la poesía”, Cuesta critica dicha demarcación ofreciendo de paso una definición de poesía que, no sólo corrobora la finalidad trascendente apuntada hasta el momento, sino que identifica dicho movimiento con la instigación del deseo:

Nada me parece más vano que la distinción escolar que se hace a cada instante entre la ciencia y la poesía, entre la inteligencia y la imaginación, y con la que no se pretende, abierta o secretamente, sino despojar a la poesía de su carácter de ciencia, que es su carácter diabólico. (...) La poesía es la tentación, es lo que solicita desde lejos. Por eso no son sensibles a ella las mentes ocupadas por su proximidad, conformes con la apariencia de las cosas, sin avidez de conocer, sin gusto por la ciencia, que es el deseo de lo que está remoto y profundo. Lo que está próximo, lo que es fácilmente accesible es incapaz de fascinar, de poseer el atractivo del demonio.” (2004: 246)

Si la producción artística de Cuesta ha sido considerada como la más lógica y “fría” del grupo, llegándose a hablar de la naturaleza científica de su poesía<sup>17</sup>, también, de manera paralela, sus experimentos científicos son el ejemplo perfecto de la poetización a que es sometida la ciencia en sus manos. Durante su cargo como jefe de laboratorio de la Sociedad Nacional del Azúcar y de Alcoholes, Cuesta busca con sus experimentos dilucidar y transformar terrenos tan impenetrables como los de la sexualidad y mortalidad, haciendo honor al apodo de “el alquimista” con el que era conocido entre sus compañeros de grupo. El rechazo de este escritor por satisfacer su deseo de conocimiento valiéndose única y excluyentemente de una sola vía (razón o pasión), corrobora, por un lado, la dimensión mística sobre la que estos poetas fundan la poesía,

---

<sup>17</sup> La también escritora Inés Arredondo, pese a ser ampliamente conocida por sus relatos de ficción, es asimismo autora de uno de los ensayos más lúcidos sobre la obra de Jorge Cuesta. En dicho texto, avisa del peligro de leer la poesía de este escritor partiendo de esta unánimemente atribuida frialdad lógica: “Hay un romántico en Jorge Cuesta. Pero creo observar que no se trata de un ‘irracional’, ni cuando escapa al rigor extremo que se ha impuesto a sí mismo, sino en lo que a una rara cita dice que es el romanticismo: ‘...escuela literaria, si puede llamarse así, que en un solo temperamento junta la más exigente razón y la más desenfrenada locura, la medida pasión moral y el exceso, el amor a un orden diferente y la revolución absoluta.’ (...) Todos los críticos que se han ocupado de él, no muchos, por cierto, en lo único en que hacen hincapié es en la dificultad lógica y sintáctica de sus poemas, en su inteligencia y en que éstos son del más helado clasicismo que puede existir. (...) Al juzgar la obra poética de Cuesta, no se deben olvidar ni su pasión, por fría que él pretenda que es, ni su constante referencia al diablo, a Baudelaire, a Poe, su lenguaje romántico, baudelariano en cuanto el tema de la poesía se presenta; y lo que entiende, lo bien que entiende ese lado oscuro de la vida, lo otro, el Otro.” (2002: 330-331) La borrosidad de fronteras que se percibe en esta cita entre conceptos generalmente tan opuestos como romanticismo y positivismo o entre pasión y razón resulta igualmente aplicable a la obra de los restantes miembros del grupo, pero de manera particular, como veremos a lo largo de estas páginas, a José Gorostiza y su obra. La cercanía intelectual entre ambos poetas queda corroborada por el autor de *Muerte sin fin*, quien, en una entrevista de 1969, ante un comentario de Capistrán declaraba la deuda de este poema para con Cuesta:

-En algunos poemas de Cuesta hay líneas que pudo haber firmado Gorostiza y el mismo Canto a un dios mineral es un poema casi gemelo de Muerte sin fin, quiero decir las alusiones a la inteligencia.

- Tiene usted razón, y no sólo eso, sino que además, Cuesta era el único que entendía esos retratos en clave y cuando los advertía se soltaba a reír y me decía: “Éste es fulanito ¿verdad?” Cuesta fue un hombre de una lucidez increíble. Fuimos muy amigos. Él conoció Muerte sin fin desde sus principios. Era el primero al que le enseñaba yo el desarrollo del poema... (Rojas Zea 530)

al tiempo que aventura la posibilidad de alcanzar dicha trascendencia a través de la, por otro lado ineludible, razón.

Cuesta se considera poeta en primera instancia y como tal contenedor de lo absoluto. Sus últimos años transcurren en el empeño casi literal de asir el infinito, entre angustiosos vislumbramientos de las vías químicas de la piedra filosofal o del cambio de la condición sexual, y la vigorización de los raptos agónicos. A la enfermedad y a los experimentos los vincula una duda central: o los hechos o la imaginación, y Cuesta no se resigna a prescindir de uno de los términos. (Monsiváis 1985: 15)

En lo literario, esta necesidad de mantener un balance entre la llamada de la esencia y la inevitabilidad delimitadora de la razón explica en parte la encontrada actitud que mantuvieron los miembros de Contemporáneos frente a otras escuelas de vanguardia, tales como la surrealista, para las que lo absoluto residía en un espacio ajeno a la conciencia y, por consiguiente, a la razón. Lectores ávidos extraordinariamente interesados por las nuevas corrientes europeas y estadounidenses, estos escritores mexicanos han dejado constancia de su conocimientos de los movimientos estéticos internacionales en un amplio número de ensayos y reseñas en los que se advierte una postura crítica generalizada ante cualquier manifestación artística que no conlleve o defienda la necesidad de eso que ellos repetidamente denominan como el “rigor crítico” de la poesía pura y que, en este contexto no es sino un esfuerzo por reinventar o, mejor dicho, rescatar el lenguaje con el fin de que dicha labor de purificación suponga una pequeña ventana desde la que intuir lo que está

siempre más allá. Jorge Cuesta, por ejemplo, publicaba en mayo de 1929 un artículo sobre la poesía de Paul Éluard en la cual destacaba la presencia de una razón crítica por encima de la tan cacareada espontaneidad surrealista. Pese a rechazar los principios teóricos de Bretón, Cuesta declara identificarse con Éluard y su obra, al interpretar que el ideal surrealista, no pasa de ser eso mismo, un ideal, en tanto que su lenguaje, sus imágenes se sustentan sobre los mecanismos de la conciencia crítica y la fuerza del deseo, rasgos, como hemos señalado ya, protagonistas asimismo de su obra<sup>18</sup>. Recogiendo estas ideas, José Gorostiza, en una entrevista concedida a Carlos Filio en 1938, expresa su parecer sobre el movimiento surrealista en términos críticos similares, al desestimar la coherencia del irracionalismo surrealista por considerarla como la más insostenible contradicción teórica de la concepción bretoniana: “Es una doctrina coherente y en esto está su propio defecto, que tiende a convertirse en un pésimo manual de retórica o de arte métrica.” (2). Los Contemporáneos son, por decirlo en una frase, quienes comprenden la imposibilidad de una escritura irracional; es decir, la imposibilidad, tanto para ellos como para el surrealismo, de aspirar a la esencia eludiendo, como señala E.M. Cioran, la tentación de la consciencia.<sup>19</sup> La poesía pura, la

---

<sup>18</sup> “*Lo que escribo jamás lo he encontrado en lo que amo*. Esta advertencia exaltada del poeta desde el principio revela el conflicto donde su conciencia, donde su razón va a conducirlo a expensas de su ingenuidad. Y desde entonces, sus más espontáneas imágenes descubren, a pesar de ellas, muchas veces, el hilo desconfiado que las sostiene, en vez del confiado abandono que aspira a entregarlas al claro sentido natural que posee la libre oscuridad del alma.” (Schneider 26)

<sup>19</sup> “¡A qué tentación, a qué extremos nos conduce la lucidez! ¿Vamos a desertar de ella para refugiarnos en la inconsciencia? Cualquiera puede salvarse por medio del sueño, cualquiera tiene genio *mientras duerme*: no hay diferencias entre los sueños de un carnicero y los de un poeta. Pero nuestra clarividencia no podría tolerar que tal maravilla durase, ni que la inspiración fuese puesta al alcance de todos; el día nos quita los dones que la noche nos dispensa. Sólo el loco posee el privilegio de pasar de la existencia diurna a la nocturna: no hay distinción alguna entre sus sueños y sus vigilias. Ha renunciado a nuestra razón como el pordiosero a nuestros bienes. Los dos han encontrado la vía que lleva fuera del sufrimiento

poesía de Contemporáneos, es, en definitiva, una invocación de lo infinito desde lo finito, de lo inasible desde lo próximo.

Así parece entenderlo también Mónica Mansour, quien, en un estudio comparativo de la obra de Pellicer y Gorostiza, resume esta conjunción poética del ideal y la razón con las siguientes palabras:

Dios (...) nombró paso a paso lo que hacía falta para crear el mundo, y cada nombre pronunciado dio origen a los objetos que esa palabra designaba. La poesía, en la visión de Contemporáneos, era el único ejercicio comparable a ese ejercicio divino. El poeta elige palabras de esa materia que es el lenguaje y las acomoda de tal manera que cobran un nuevo sentido, absolutamente preciso y exacto, sin ambigüedades ni equívocos, y por ello logra crear nuevas realidades que, a su vez, son caminos para entender los mecanismos del misterio de la creación, su ritmo y armonía.” (1992: 96)

Pareciera, leyendo las palabras de Mansour, que Contemporáneos, nuevos adanes de nuestro tiempo, logran encontrar la vuelta a casa, a ese origen símbolo de la unidad, de lo absoluto, a través del lenguaje. Nada más lejos de la realidad. El idealismo de Contemporáneos es un idealismo ligado, y hasta me atrevería decir subordinado, a la tantas veces mentada “conciencia crítica”; conciencia que en la modernidad es, ante todo, escisión. La perfecta correspondencia entre forma y contenido anhelada por la poesía pura representa para estos autores el ideal al que aspirar. Una utópica poesía capaz no ya de representar, sino de aprehender el mundo (pues eso supondría

---

y han resuelto todos nuestros problemas; y de este modo permanecen como modelos que no podemos seguir, como salvadores sin adeptos. (Cioran 15)

exactamente “un lenguaje preciso y exacto, sin ambigüedades ni equívocos”) es el absoluto que estos escritores proponen en un mundo en el que no hay más realidad que la conceptual, pues todo lo que es resulta de la confluencia de los sentidos, la razón y el lenguaje, quedando así toda esencia distanciada y aun oculta para siempre de ese mundo regido por signos en el que, como autómatas, nos movemos. Los Contemporáneos abrazan la poesía como vía de trascendencia, pero son plenamente conscientes que ésta, como el deseo, sólo puede sostenerse asumiendo, junto con su impulso por trascender, su necesidad de fracasar.

## **2. La negatividad del deseo**

En su reseña a *Muerte sin fin* que citábamos al inicio de estas páginas, Cuesta calificaba dicho poema de “poesía mística; interior y trascendental” (2004: 487), en consonancia con lo expuesto hasta este momento. Resulta difícil, sin embargo, leer este poema y no recordar, escondida tras el calificativo de *místico*, como si de un eco se tratara, la famosa afirmación de Flaubert: “au fond, je suis un mystique et je ne crois a rien” (1973: 74). Lo que nos lleva a abordar una segunda faceta de la poética de Contemporáneos y, paralelamente, de ese deseo que en ellos justificaba (y quedaba transformado en) el acto de escritura: el signo negativo de todo afán.

En efecto, uno de los adjetivos más frecuentemente usados por la crítica para definir la naturaleza de *Muerte sin fin* ha sido el de *escéptico*. Dada la amplitud semántica de este término y la frecuencia de su uso, habría que matizar qué entendemos aquí por escepticismo: En términos generales, se ha establecido una clara

distinción entre dos etapas de la historia del escepticismo: por un lado encontramos a aquellos pensadores que constituyen lo que se ha dado en llamar el escepticismo académico, escuela filosófica que paradójicamente propone la imposibilidad de alcanzar cualquier tipo de certeza. Existe, sin embargo, un escepticismo anterior y mucho más radical que se remonta a los orígenes de esta postura filosófica y es el que nos interesa rescatar en estas líneas. Se trata del escepticismo pirrónico, cuya máxima puede quedar resumida en las palabras con que inicia el famoso tratado de Francisco Sánchez *De multum nobili et prima universali scientia Quod nihil scitur* (1581) y que dice así: “Que nada se sabe. Ni siquiera sé esto: que no sé nada.” (54). El escepticismo pirrónico es, por lo tanto y a diferencia del académico, un pensamiento autodevorador, pues existe sólo en la medida en que niega y se niega, siendo dicha negación inevitablemente infinita. Teniendo en cuenta que, según señala Sexto Empírico, la finalidad del pensamiento escéptico no es otra que la *ataraxia*, la paz de espíritu que se alcanza tras la suspensión de todo juicio, puede resultar paradójico pretender establecer aquí un puente entre el escepticismo y el deseo. Sin embargo, éste es posible, pues el deseo se sustenta asimismo sobre esa doble circunstancia que podríamos definir como una infinitud de la carencia, una persistencia del fracaso.

Si atendemos, salvo notables excepciones, al modo en el que los teóricos contemporáneos han caracterizado el deseo, habremos de concluir con los seguidores de Freud que el rasgo más destacado de dicho concepto ha sido, no su tendencia a la trascendencia, sino la situación de imposible carencia de la que nace. Efectivamente, sólo es posible desear lo que no se tiene, pues todo alcanzar implica necesariamente el

cese del deseo. Por consiguiente, desear es, y así lo recoge la Real Academia de la Lengua, un constante estado de aspiración del que queda eliminado toda posibilidad de posesión. Ortega y Gasset, por su parte, explica el estado propio de fracaso inherente al deseo contraponiéndolo a la noción de *querer*:

Querer es querer la realidad de algo, y, por tanto, querer los medios que lo realizan. En última sustancia, es siempre un querer “hacer” algo. Desear, en cambio, es lo que solemos expresar con más rigor cuando hablamos de un “mero deseo”. El deseo, en sentido estricto, implica el darse cuenta de que lo deseado es relativa o absolutamente imposible. (...) De la cuna a la sepultura es la existencia una lucha de fronteras entre nuestras voliciones y nuestros deseos, y en cada instante podríamos hallar en nosotros una zona confusa donde no sabemos si nuestro querer es un mero desear o nuestro desear es ya un querer. El deseo es un querer fracasado, es el espectro de una volición; mas, por otra parte, sigue en él viviendo el apetito primario, siempre presto a transformarse otra vez en voluntad cuando lo que ayer era imposible parece hoy realizable. El deseo nutre el querer, lo excita, moviéndolo a ampliarse, a ensayar una vez y otra la realización de lo que ayer era imposible. (287-288)

Señalábamos anteriormente al referirnos a la doctrina escéptica que la única finalidad, el único logro alcanzable mediante dicha filosofía era, según Empírico, la suspensión del juicio y, como consecuencia de ésta, la ataraxia, definida por Blackburn como “the state of tranquility or imperturbability, freedom from anxiety” (27). Para lograr esta suspensión de juicio, los escépticos proponían recurrir a la técnica de la



oposición o contraposición de ideas, conceptos, etc., con el fin de anular el dogmatismo de todos ellos y alcanzar esa suspensión que, con un poco de largueza, podría ser considerada, dentro del pensamiento escéptico, como lo más parecido a un absoluto. Si nos remontamos a las poéticas de las vanguardias observaremos que sus propuestas no quedan muy alejadas de este principio escéptico: no cabe duda que el intento del arte por salvar a la metafísica tradicional de una muerte segura culmina en un absoluto fracaso, sin embargo sí es debatible cuáles son los factores mediante los cuales esta experiencia poético-filosófica termina abocada a la frustración. Es Thomas Harrison nuevamente quien se atreve a lanzar una hipótesis al respecto al explicar a partir de la nefasta pervivencia de las dicotomías racionalistas lo iluso y fallido de los intentos idealistas por elevar el arte al rango de propuesta filosófica:

Un aspecto esencial de esta concepción de la verdad –asesinada en el preciso momento en que el arte la cortejaba- es la propensión a pensar en la existencia en términos bipolares, mediante subespecies tales como sujeto-objeto, espíritu-materia, vida-muerte, salud-enfermedad. En 1910, artistas y pensadores cargan el primer polo de cada una de las oposiciones con una esperanza sin precedente; pero, al hacerlo, revelan hasta qué punto esta esperanza, si bien digna y antigua, es ilusoria. (18)

Sin negar lo arraigado de esta estructura dicotómica en el pensamiento del hombre moderno, amén de lo reduccionista de la misma, el verdadero problema con que se enfrenta lo que aquí estamos denominando “poesía pura” a la hora de aprehender literariamente una supuesta Verdad es, a mi modo de ver, justamente el

opuesto al sostenido por Harrison: conscientes del hecho de que todo conocimiento reflexivo supone un filtro entre el sujeto y el mundo, los artistas puros de la vanguardia recurren, como veremos en el siguiente capítulo, a la metáfora con el fin de, en primer lugar, deconstruir nuestra atrofiada manera de percibir el mundo. Este movimiento, que Alquié denomina “desrealización” y que supone la desestimación como Realidad absoluta de toda realidad inmutable, fija para nuestros sentidos y razón, va seguido, en segundo lugar, del proceso constructivo metafórico, mediante el cual la poesía profundiza en esa realidad desestimada hasta alcanzar un conocimiento más absoluto, más esencial o, por decirlo en términos fenomenológicos, más abierto a una percepción múltiple de lo concreto. Es en estrecha asociación con este segundo proceso metafórico, trascendente en la medida en que busca ir más allá de lo particular, como la poesía pura configura su representación de la Verdad. En ese sentido, la Verdad no es, para todos estos autores, lo contrario de lo real, ni uno de los elementos enfrentados de una concepción dicotómica; la Verdad es, por el contrario, el resultado de una suma, de la abstracción absoluta de lo concreto que resulta de la unión de contrarios; imagen mística de la que el surrealismo, al igual que las restantes escuelas puras, se apropia y convierte en finalidad última de su poesía:

Todo lleva a creer que existe cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente. Sería inútil que a la actividad surrealista se le buscara otro móvil que la esperanza de la determinación de este punto. (104)

Como se desprende de estas palabras de Breton, ese punto en el que la trascendencia es posible, además de situarse en el interior de nosotros mismos y no en un espacio superior al del yo, implica una conjugación de contrarios. Es decir, la abolición, ya proclamada por los dadaístas<sup>20</sup>, de todo mecanismo de pensamiento o, mejor dicho, de todo mecanismo de pensamiento cartesiano y, por consiguiente, de la permanencia como rasgo distintivo de lo real.

Paradójicamente, sin embargo, esta supuesta espiritualidad irracional de fusión, propia de las vanguardias más radicales y ya presente, según explicaba Carrouges (14), en la mística judía y en textos cabalísticos como el *Zohar*<sup>21</sup>, se sostiene sobre los restos un racionalismo crítico llevado hasta sus últimas consecuencias, hasta su propia autoinmolación. Y es justamente en este punto en el que toda realidad binaria queda suspendida donde se produce el triple encuentro entre la negatividad escéptica, la poesía pura y la cosmovisión de Contemporáneos. Xavier Villaurrutia, en una reseña al libro *Introducción a la poesía francesa* en la que parece hacer suyas las opiniones del

---

<sup>20</sup> En palabras de Tzara: "Philosophy is the question: from what side to start looking at life, god, the idea, or anything else. Everything you look at is false. I don't believe the relative result to be any more important than the choice between cake and cherries after dinner. (...) I am writing this manifesto to show that you can do contrary actions together, in one single fresh breath; I am against action; for continual contradiction, for affirmation also, I am neither for nor against and I don't explain because I hate common sense." (Caws 298,301)

<sup>21</sup> Autores como Sergio Fernández (1971, 1972) y Mónica Mansour (1989), por ejemplo, han propuesto una lectura de *Muerte sin fin* a partir de esta tradición judía. Así mismo, la carta que le dirige Carlos Pellicer a Gorostiza el 14 de abril de 1927 (1993: 37) parece implicar un conocimiento religioso plural por parte de éste último, lo que favorecería este tipo de acercamiento crítico. No hay que olvidar, sin embargo, que a raíz de la crisis racionalista, la filosofía occidental había echado mano de principios e imágenes propias de las doctrinas orientales y herméticas, quedando constituido el panorama filosófico de principios de siglo en una amalgama imposible de ser explicada a partir de un texto o una única tradición. Desde mi punto de vista, si bien es lícito establecer una correspondencia entre la tradición mística judía y *Muerte sin fin*, no es menos importante la presencia en dicho poema de imágenes y conceptos budistas o cristianos, como trataremos de probar a medida que nos adentremos en el análisis del poema.

autor del libro, Thierry Maulnier, considera que toda posible trascendencia a través de la poesía pasa por la conjugación de ambas esferas, la racional y la extra-ordinaria:

La obra del poeta no vale sino en la medida en que lleva consigo, al mismo tiempo y en el mismo grado, lo inexplicable y lo explicable. A la función habitual y usual de las palabras, la poesía añade una función superior e imprevisible puesto que el poeta es el hombre que se sirve de las palabras no sólo según el sentido sino según el poder de ellas. En manos del poeta –y sólo en sus manos– el lenguaje no es sólo un instrumento lógico sino también un instrumento mágico. De aquí que, afirma Thierry Maulnier, el poeta deja de serlo en el momento en que sacrifica deliberadamente el poder mágico de la palabra a la significación usual, o, inversamente, la significación usual al poder mágico. El círculo del poeta no es, pues, el círculo mágico sino la combinación y la superación de las potencias antagónicas del lenguaje. (1953: 927)

Ante la conciencia de la imposibilidad de evitar el reduccionismo a que nos ata la razón y, por consiguiente, la escritura, no debe sorprender que estos escritores recurran a la misma fuente del problema para tratar de trascenderlo, convirtiéndose así la fusión anuladora de todo elemento binario con que se articula el pensamiento racional en la representación por excelencia del Ideal. Dicho de otro modo, al darse cuenta de la persistencia de la consciencia, una misma figura, la de los límites de la razón, se transforma en un arma de doble filo, al ser considerada, por un lado, como única posible expresión de la apertura a otra vida, como única vía de trascendencia, al tiempo que se asume que el movimiento implícito en esa misma anulación de contrarios es asimismo la

fuente de nuestra imagen tradicional de la Duda, del Caos y, consecuentemente, supone una antesala de la Nada.

Al situar lo absoluto más allá de toda enunciación dogmático-racional y rechazar la posibilidad de la inconsciencia como vía de trascendencia, los Contemporáneos quedan abocados a una escritura aparentemente conservadora, en cuanto que no busca romper con un esquema de pensamiento lógico, pero que sin embargo se descubre como profundamente transgresora al explorar los límites de la razón, umbrales de lo absoluto, no mediante el rechazo a priori e imposible de dicha facultad, tal y como proponían los surrealistas, sino mediante un interminable proceso de permanente deconstrucción de la realidad a través de esas mismas facultades racionales. Paradójicamente es esta misma lucidez transcendente, suicida en lo indefectible de sus cuestionamientos, la que explica la tentación del silencio que parece tener embrujada a la poesía contemporánea.

Si bien la poesía pura se presenta en un primer momento como único modo posible de desmontar un mundo falso y pétreo en aras de una realidad más compleja, profunda o absoluta, no es menos cierto que una postura crítica tan autodevoradora e insaciable como la teorizada por Cuesta confina toda posible realización poética al más absoluto silencio, equiparándose así lo absoluto con la Nada. De ahí que, para quienes logran combatir el canto de sirenas que supone esta tentación del silencio, el afán de trascendencia mencionado anteriormente, unido a la racional consciencia de su imposibilidad, desencadene una serie de paradojas (máxima expresión de la anulación) inmanentes al concepto de deseo (deseo de encontrar, de aprehender, de llegar) y

centrales para el imaginario literario del arranque del siglo XX. Es, como anticipaba Villaurrutia en el pasaje citado, sobre esta imposible tensión de contrarios sobre la que se erige el universo desplegado tanto en *Muerte sin fin* como en la poesía anterior de Gorostiza. Y, por consiguiente, es asimismo sobre una galería de paradojas diversas sobre la que vamos a organizar el contenido de los próximos capítulos, quedando estructurado este ensayo a partir de los tres contrasentidos siguientes:

**Paradoja #1: La visibilidad de lo inescrutable.** En el imaginario occidental, al igual que en muchos otros<sup>22</sup>, la vista es, de los cinco sentidos, el más estrechamente asociado al deseo. Esta asociación, común hoy día gracias en gran parte a las teorías psicoanalíticas y los mitos por ellas revitalizados, refuerza una vez más la naturaleza contradictoria del deseo, al concentrar en una imagen (la de la vista) las mismas dos propiedades que hemos atribuido a éste hasta el momento: trascendencia y condena. Sin embargo, y sin salir de esa misma dicotomía, el simbolismo desarrollado en torno al ojo y al acto de ver en general ha cargado el ya de por sí contradictorio discurso del deseo de nuevos matices e imágenes que, como procuraremos demostrar en el próximo capítulo, han contribuido en textos como *Muerte sin fin* a intensificar la tan buscada subversión y posterior anulación de contrarios.

*Muerte sin fin* se abre con una, aunque no explícita, sí clara referencia a la figura de Narciso y, por consiguiente, a uno de los mitos que mejor han incorporado la vista

---

<sup>22</sup> De los ejemplos recogidos por Chevalier, llama particular atención el caso de los bambara por lo literal de su identificación entre vista y deseo. Para este grupo mandé, “durante el acto sexual, la mujer se une a su marido por los ojos así como por el sexo. Los bambara dicen: *la vista es el deseo; el ojo es la envidia.*” (773)

como fuente y objeto de la expresión del deseo. Esta primera asociación entre la voz lírica y Narciso, así como la totalidad de los versos subsiguientes, sólo justificables a partir de su subordinación a esta primera imagen, conmina desde mi punto de vista a una interpretación metafísica de las numerosas referencias al deseo carnal que hay repartidas por el poema, al tiempo que activa la primera de las igualmente muy presentes y variadas expresiones de la fragmentación del sujeto. La voz lírica, que en una primera instancia se le presenta al lector a partir de una imagen de cerrada conformidad (versos 1-9), se transforma al descubrir su reflejo en el agua en un ser irremediabilmente escindido e incompleto; escisión resultante de la distancia inherente a todo mirar, a todo mirarse. Y sin embargo, de igual modo que le ocurrirá al poeta durante el recorrido de su canto, es esta escisión imposible de reparar la que le permitirá experimentar a Narciso por vez primera un afán de trascendencia, una sed de unificación, un deseo de lo absoluto.

Esta fragmentación del sujeto en relación al deseo, tema que sin duda obsesionaba a José Gorostiza<sup>23</sup>, es resumida de una manera muy efectiva por Alejandra Pizarnik como una fragmentación entre dos niveles de existencia posibles: el de la realidad propiamente dicha y el de ese otro mundo generado por nuestro propio deseo.

---

<sup>23</sup> A lo largo de los años, tanto él como sus compañeros de grupo han hecho referencia a títulos de proyectos literarios en los que decía estar trabajando el poeta, pese a que nunca han visto la luz. Entre los títulos mencionados llaman particularmente la atención el "Monólogo del hermano siamés" y "El semejante a sí mismo". Acerca de éste último, Gorostiza insiste en los temas ya tratados en Muerte sin fin cuando les confiesa a Capistrán, Villaseñor y Rojas Zea que "El semejante a sí mismo es el narciso, y esto se me ocurrió porque la muerte y la vida son las caras de un mismo proceso, y desde joven tenía la idea de escribir un libro sobre el amor, y yo creo que el amor es una especie de narcisismo, es el amarse a sí mismo." (Rojas Zea 528)

Pizarnik, tras su comentario de la lectura realizada por Paz de *La realidad y el deseo*, llega a la conclusión de que:

En tanto el deseo sea real, la realidad no lo es; pues (...) el deseo vuelve real lo imaginario, irreal la realidad. ¿Y cómo es posible esto? Gracias a que el deseo se expresa en imágenes que se apresuran a habitar el mundo y a desalojar de él - sustituyéndolos- a los seres vivos. (242)

El espejismo del reflejo unido, a la obsesiva mirada de Narciso, transforman el poema en una indagación de orden metafísico acerca de la naturaleza irreal del mundo fenomenológico y de la autenticidad o profundidad de ese otro orden inaccesible situado al otro lado del espejo;<sup>24</sup> indagación que, como esperamos demostrar en el capítulo dos, va a ser recreada en el texto con la ayuda de tres nuevas dicotomías encontradas: luz versus oscuridad, sueño versus vigilia y, finalmente, como no podía ser de otro modo en un poema de esta naturaleza, vida versus muerte.

**Paradoja #2: El estatismo de lo móvil.** Si bien desde un principio la tradición filosófica occidental ha caracterizado el deseo como una de las fuentes de todo movimiento (y estoy pensando, por ejemplo, en la explicación de la capacidad locomotora animal propuesta por Aristóteles), no es menos cierto que el concepto de deseo viene igualmente marcado por un cierto inmovilismo que resulta justamente de lo persistente (imposible) del movimiento de ascendencia, trascendencia o posesión con

---

<sup>24</sup> Recordemos que en sus *Ensayos filosóficos*, ya citados previamente, José Ortega y Gasset, ampliamente leído, comentado y en ocasiones criticado por los escritores de *Contemporáneos*, acudía a esta misma distinción entre realidad y fantasía para establecer una distinción entre *querer* y *desear*, según la cual el deseo sólo es posible dentro del orden de lo irreal.



que por lo general se conceptualiza el acto de *tender hacia* propio del desear. Dicho de otro modo, la carencia propia del deseo se convierte no sólo en el motor de una voluntad de trasponer límites, sino al mismo tiempo en el freno que impide una completa satisfacción (y con ello desaparición) del deseo, pues, como ya hemos mencionado en repetidas ocasiones, éste es ante todo la expresión de una falta.

Según los datos de Corominas y Pascual, una primera etimología posible de la que se podría derivar el verbo *desear* en español es la forma verbal latina *desideo*, entre cuyos significados posibles destaca el de “estar sentado sin hacer nada; estar de brazos cruzados” (139-140); es decir, estar inmóvil, lo que corrobora esta segunda paradoja: el deseo se concibe como una quietud en movimiento, como un movimiento estático, y como tal es entendido y representado por los Contemporáneos. La obsesión de esta época por el motivo del viaje inmóvil, así como por su actualización de ciertos “viajeros” clásicos o figuras marcadas por la insaciabilidad de su curiosidad, por la infinitud de su peregrinaje puede ser vista desde la perspectiva de esta tensión interna de todo desear y, por ende, si atendemos a Spinoza, de todo vivir.

Es innegable la importancia simbólica que el motivo del viaje desempeña dentro de la obra de Contemporáneos, particularmente en la producción de los miembros más jóvenes del grupo. Por ejemplo, Rosa García Gutiérrez, autora de uno de los estudios más completos de la por lo demás prácticamente ignorada obra narrativa del grupo, se ayuda de los epígrafes y textos recogidos en los números de la revista *Ulises* para explicar el significado con que estos escritores cargan la figura del navegante y de su recorrido. Para esta autora, pese a reconocer la presencia de estos símbolos en textos

anteriores de Contemporáneos, el mito de Ulises no parece haber alcanzado su mayoría de edad hasta 1927, año en que se publica por primera vez la revista del mismo nombre y momento en que “el referente ulisiaco se nacionalizó”; transformándose así lo que en la literatura occidental de las primeras décadas del siglo XX era una de las imágenes más existencialmente espirituales del hombre moderno, en un símbolo de compromiso y mexicanidad. Para poder coincidir con la lectura propuesta por García Gutiérrez, habría que reducir el motivo del viaje a la fase final del regreso a casa, de la llegada a Ítaca; hecho, en mi opinión, imposible de ser sostenido si atendemos a la escritura de autores como Salvador Novo, Gilberto Owen o Xavier Villaurrutia, puesto que los viajes sugeridos en estos textos suelen por lo general carecer de un puerto de arribo<sup>25</sup>. Si recordamos, como propone esta crítica, las citas utilizadas de modo epigráfico en cada uno de los números de la revista comprobaremos que, al igual que para Gide, autor por todos ellos venerado, el viaje es para los Contemporáneos el sobrenombre de la curiosidad, de su deseo por conocer y descubrir lo que está más allá del mundo en que se mueven, del mundo en el que estén. El viaje es por lo tanto, una representación más de ese deseo que hemos venido caracterizando en estas páginas, dado que el de *Contemporáneos* es un viaje sin hogar del que partir ni Ítaca a la que regresar y en el que sin embargo, persiste eso que María Zambrano llama “esperanza” y que impele al

---

<sup>25</sup> Uno de los principales ejemplos utilizados por García Gutiérrez para sustentar esta supuesta nacionalización de la figura de Odiseo es el uso que de ella realiza José Vasconcelos en sus memorias. Sin embargo, no hay que olvidar que el *Ulises criollo* no ve la luz hasta 1936, nueve años después del estreno de la *Revista Ulises*, por lo que difícilmente pudo haberles servido a Contemporáneos como modelo de inspiración para su revista.

poeta/navegante a seguir con su búsqueda, con peregrinaje aun a sabiendas de lo imposible de la tarea. De ahí su movimiento y su quietud<sup>26</sup>.

Pese a la fuerte presencia de un imaginario marítimo en la poesía de Gorostiza y pese a haber sido directamente abordado por el poeta en sus *Notas sobre poesía*, a duras penas se ha tratado el motivo del viaje con relación a su obra. Y sin embargo resulta fundamental, puesto que al entender este símbolo en comunión con el del deseo, el interés del viaje deja de estar concentrado en la imagen de la llegada, de la realización, para adquirir su profundidad dentro del espacio de la nostalgia; término éste último que, al igual que el reflejo de Narciso, abre la puerta a una realidad de mayor profundidad que la "real", desde el momento en que toda nostalgia se nutre de recuerdos imposibles, de espacios intocados e irrecuperables:

Poeta es el hombre devorado por la nostalgia de estos espacios, asfixiado más que ningún otro por la estrechez del que se nos da, ávido de realidad, de intimidad con todas sus formas posibles. La poesía pretende ser un conjuro para

---

<sup>26</sup> Paz, al referirse al interés que parecía experimentar Villaurrutia por el tema de la pereza (y recorreremos que etimológicamente el término *deseo* está estrechamente conectado al de *desidia*), opta por matizar dicha pereza obsesiva refiriéndose a ella como *acedia*; y hace referencia a esta tensión entre movimiento y quietud propia del deseo al comentar: "En un poema que tiene por título, reveladoramente, una línea del *Inferno* —las palabras con que Francesca comienza su relato: *amor condusse noi ad una morte*— Xavier identifica al amor con esa pereza y a ésta con la muerte. El verdadero nombre de esa "indolencia" es *acedia*, ese mal del espíritu descrito por los teólogos y los médicos medievales y renacentistas. La enfermedad de los contemplativos y religiosos, la melancolía de Hamlet y la del ángel de Durero, la bilis — el humor negro— de Ficino, el *ennui* de Baudelaire. El demonio del mediodía, que aparece en el momento en que el sol, por un instante, se detiene en el centro del cielo, era el que inspiraba, según los padres de la Iglesia, las visiones de la acedia. El demonio medieval del mediodía se convirtió en el demonio romántico de la medianoche. Diurno o nocturno, las visiones que instila son eróticas y al mismo tiempo fúnebres. (...)Por todo esto, es un error confundir a la acedia, enfermedad del espíritu y de los espirituales, con la simple pereza. La acedia paraliza a su víctima y, no obstante, no la deja reposar un momento. Estupor y angustia conjuntamente, es un orgullo que nos petrifica y una ansiedad que nos hace movernos sin cesar, una inmovilidad rota por ráfagas de actividad creadora." (Paz 1985: 80-81)

descubrir esa realidad, cuya huella enmarañada encuentra en la angustia que precede a la creación. (Zambrano, *Hacia un saber*: 40-41)

Si bien ya es perceptible una cierta nostalgia melancólica por un mundo anterior al presente en los primeros poemas de Gorostiza, esta imposible carencia se convierte en el tema central de *Muerte sin fin*, poema en el que pese a no aparecer mencionado de manera directa el nombre de ninguno de los arquetípicos viajeros con los que tanto parecían identificarse Gorostiza y sus contemporáneos (Ulises, el Hijo Pródigo y Simbad, fundamentalmente), se sustenta sobre un acto similar de rebeldía y curiosa transgresión al realizado por éstos. Es esta imagen del viajero como una figura heroica, aun en su caída, la que explica las numerosas referencias textuales tanto a Adán y Eva como a Lucifer, figura esta última con la que termina el poema. Son todos ellos personajes cuya voluntad de abandonar una vida placentera por un ideal tan destructor como imposible parece recordarle al poeta que sólo tiene sentido la escritura cuando con ella se busque dar “un salto mortal”; salto en el que quedan tan demoniaca como románticamente enlazados Eros, Thanatos y Hermes, como analizaremos en el tercer capítulo.

**Paradoja #3: Las huellas de lo inefable.** En cierto modo, algunas de las referencias bíblicas a las que acabamos de hacer mención al referirnos a los recursos activos en la construcción de la paradoja anterior, pueden ser asimismo de ayuda a la hora de enfrentarnos a la última gran tensión perceptible en *Muerte sin fin*. Las múltiples referencias al episodio del Génesis junto con los tres epígrafes con que se abre el poema, empujan ya al lector a tener presente una concepción esencialista del lenguaje; concepción que, como anticipábamos al abordar la necesaria finalidad

trascendente del arte defendida por los autores de principios de siglo, parece ser compartida por muchos de estos escritores. De igual modo que las imágenes poéticas parecen dar voz al añorante deseo del poeta al sugerir la presencia de un espacio original, las palabras son al menos teóricamente percibidas por muchos escritores de las primeras décadas del siglo XX como la antesala de la Palabra, del Verbo original, del ideal al que la por entonces llamada *poesía pura* aspiraba en ese momento.

En *Muerte sin fin*, el poeta, situado ya a estas alturas en el espacio de la escisión, del vacío y, por ende de la infinitud, busca recrear dicho espacio en el texto de un modo autorreflexivo al contraponer, no ya la Palabra y el lenguaje, sino el lenguaje frente al Silencio. Para ello, Gorostiza recurre a una doble técnica: en primer lugar y tras descubrir la insalvable distancia que media entre el nombre y lo nombrado, el poeta comprende y denuncia el aspecto reduccionista de conceptos y palabras, capaces de limitar lo Real a la engañosa realidad del ser. Pero en segundo lugar, *Muerte sin fin*, tras reconocer la ineludible naturaleza textual de nuestro mundo, recurre a las facultades desrealizadoras de la metáfora para, de manera simbólica e intertextual, saltar por encima de la consciencia del lector, y recrear nuevamente, de un modo subliminal, el espacio del caos, de la nada originaria.

Como en su día le señaló a Tiquet, con beneplácito, el poeta, es posible ver el recorrido dibujado en este poema como el de un viaje a la semilla<sup>27</sup>. Esta lectura es

---

<sup>27</sup> Esta imagen tan carpenteriana es la que ha venido siendo comúnmente utilizada por la crítica, pero en realidad, la imagen sugerida por Gorostiza, en la conversación con Tiquet, fue la de una película proyectada de forma inversa: "Muerte sin fin es ya el salto mortal, ese desprendimiento del poeta que encuentra en el alma todo cuanto lo rodea y lo explica como algo útil a los demás... Alguien hizo de ese poema un chiste verdaderamente simpático: que era como una película proyectada al revés... (...). En

unánimemente compartida por la crítica en lo que concierne a la segunda mitad del poema, a aquellos versos en los que de manera bastante literal se describe la regresión de los seres (plantas, animales, minerales) a su origen. Lo que pretendemos llevar a cabo en el último capítulo de este ensayo es demostrar que dicho intento de regresión se produce, en primer lugar, no sólo en la fase final del canto, sino durante la totalidad del poema, lo que justifica que el deseo o esa sed de totalidad haya de ser visto como el motivo principal de la obra, dado que junto con la recreación visual que encontramos en los versos de la segunda mitad del poema, es posible percibir una invocación constante a lo largo de *Muerte sin fin* a ese espacio original perdido; invocación que, al tratarse de un espacio incognoscible e inefable en su nulidad, sólo puede ser representado mediante un elaborado montaje de indirectas referencias mitológicas, bíblicas y populares en las que coexisten a un mismo tiempo tanto el signo ineludiblemente material o textual de las imágenes como la esperanzadora intuición de ese espacio primigenio; espacio que en ocasiones se puede identificar, como era frecuente en la literatura del periodo, con un origen individual, es decir con el mundo de la infancia, y en ocasiones adquirir un carácter más universal si cabe al ser recreado a partir de los principales mitos y leyendas genéticas de las tradiciones grecolatina como, fundamentalmente, judeocristiana.

---

efecto. Las imágenes de *Muerte sin fin* son esas a las que no todos están acostumbrados a mirar todos los días. Tiquet, si las películas fueran proyectadas de esa manera. Al principio, claro está, causaría desconcierto. Pero después el mundo y los hombres se verían tal cual son: en su realidad presente y en su pasado próximo..." (32)

## CAPÍTULO 2:

### LA MIRADA DE NARCISO O

#### LA VISIBILIDAD DE LO INESCRUTABLE

*Los Sonámbulos no distinguen entre la realidad y el deseo. Su realidad más amplia, más tangible, más corporal es el deseo.*

Mencionábamos en el capítulo anterior que, ante la imposibilidad de poder pasar por alto la insalvable fisura existente entre el yo y el mundo, el sujeto, o en este caso el poeta, subordina lo exterior a sus facultades perceptivas y mentales, de tal modo que cualquier intento de aproximación a lo Real por parte del sujeto queda totalmente subjetivizado, totalmente moldeado por nuestra razón y sentidos<sup>28</sup>. La toma de conciencia de esta subjetivización del mundo conlleva, en primer lugar, un movimiento de desarraigo e incertidumbre, mediante el que lo que hasta este momento había sido considerado como el *ser* de las cosas, queda destituido a la categoría de mera *manifestación*. De donde se deriva que el mundo, por consiguiente, no sea más que una galería de imágenes. Ante el nuevo carácter virtual de su entorno, el sujeto busca asidero, en segundo lugar, en un movimiento de introspección. Es decir, al quedarle vedado al hombre el conocimiento de algo más que cavernosas sombras, dicho conocimiento queda desplazado a la fuente principal de las imágenes, al propio sujeto;

---

<sup>28</sup> Entiendo que hoy en día, el uso de términos como *lo Real* pueden remitir automáticamente a las teorías psicoanalíticas de Lacan, por ello me gustaría aclarar que yo sólo recorro a este término para referirme, de modo general, a esa presencia constante en la filosofía occidental que Platón recogió con el nombre de Idea, Aristóteles con el *de ousía* y Kant denomino *noúmeno* o *la cosa en sí* (*ding an sich*).

sólo para descubrir, en palabras de John Fowles, que “you are not the ‘I’ who breaks the illusion, but the ‘I’ who is part of it.” (416).

La poesía de José Gorostiza, como la de la mayor parte de sus compañeros, se desarrolla, además de en la dimensión metapoética que comentaremos más adelante, en un plano, cuando no onírico, sí por lo menos escéptico y subjetivo; plano que en el caso de *Muerte sin fin* viene marcado de manera explícita desde el arranque mismo del poema mediante la incorporación en la primera estrofa de una imagen evocativa del mito de Narciso. El poema se abre con una voz lírica asfixiantemente introspectiva que, saturada por su propio reduccionismo (*lleno de mi, sitiado en mi epidermis (...), ahíto, me descubro*), encuentra en el agua un canal a través del cual poderse desdoblar, proyectar y, por ende, conocer. Tan explícita referencia al mito de Narciso a través del autodescubrimiento del yo lírico sobre la superficie del agua queda afianzada mediante el uso de la hipálage parcial que resulta del adjetivo *atónita* aplicado a la imagen reflejada del yo y, consecuentemente, al estado en que se encuentra el sujeto poético ante dicho descubrimiento; estado, y aun adjetivo, idéntico al descrito por Ovidio al relatar tanto el momento en el que el personaje de Narciso percibe su propia figura en el agua de la fuente, como aquél en el que escucha por primera vez la voz de Eco, es decir, sus propias palabras<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Pese a lo explícito de la imagen y su consiguiente referencia mitológica, pese a la posterior insistencia a lo largo del poema en el motivo de los espejos y reflejos, Evodio Escalante no interpreta este arranque a partir de la leyenda Narciso, sino que por el contrario en su por lo demás atenta lectura de *Muerte sin fin*, opta por leer este primer desplazamiento como una identificación del sujeto con el agua y no con su imagen en el agua. De ahí que se vea obligado a recurrir a un, a mi parecer, poco convincente recurso de *understatement* para poder explicar que tanto el adjetivo *atónito* como las caracterizaciones subsiguiente (“que tan sólo es un tumbo inmarcesible,/ un desplome de ángeles caídos a las delicias de su propio peso..”) se refieran indirecta o directamente a las propiedades del agua.



Esta primera imagen, debido a tan directa asociación con el mito de Narciso, no sólo introduce por primera vez en el poema el motivo del deseo y su imposible realización<sup>30</sup>, sino que va a marcar la pauta de lo que, de manera paralela a este motivo, será la principal característica del recorrido epistemológico realizado por la voz lírica a lo largo del mismo: su corrosiva ambivalencia. Si bien la profecía de Tiresias vaticinaba una larga vida para Narciso *si non se noverit* (III-348), si no llegaba a conocerse, difícilmente puede ser percibido el descubrimiento por parte de éste de su propio reflejo como un acto de conocimiento. Por el contrario, a diferencia de la metáfora, espacio de realización para estos Contemporáneos, la duplicación o desdoblamiento del yo es percibida ante todo como una perfecta materialización de la fisura y, en cuanto tal, como la antesala de la nada, dado que mediante su reflejo, el sujeto queda, al igual que el resto del universo, reducido a una mera imagen.<sup>31</sup> Gorostiza, con palabras que recuerdan al ya tópico sentimiento de horror experimentado por Borges ante los espejos, le confesaba a su amigo Ortiz de Montellano en una carta fechada en 1936:

Esta repugnancia, que sólo es una prolongación de la que de tiempo atrás me producen los espejos, ha llegado a minar de tal forma mi capacidad de juicio que mi primera reacción ante cualquier cosa me aparece en la forma de una prohibición de pensar en ella, de suerte que en realidad he venido viviendo

---

<sup>30</sup> Recordemos que en la versión de las *Metamorfosis*, el trágico final de Narciso viene motivado por la petición que eleva a Ramnusia (Némesis) uno de sus desdichados amantes, quien tras el rechazo de Narciso ruega a ésta que lo castigue impidiéndole que consiga nunca el objeto de sus deseos (cita libro 3, línea 405). De este modo, el motivo del deseo eternamente insatisfecho aparece representado en este mito por una triple vía a través de la condena eterna de Eco, a través de este amante despechado y finalmente, a través de la condena del propio Narciso.

<sup>31</sup> Esta es una de las tesis de las que parte Kochhar en su estudio *Narcissus Transformed* y que él explica de la siguiente manera: "Narcissus' image is indistinguishable from Narcissus himself. Narcissus exists just as a reflection, a simulacrum, on the barely rippling plane of the waters." (6)

como a pesar mío, que no pongo en ello ninguna voluntad, abandonado a la pura inercia de la mecánica cotidiana. (*Epistolario* 301)

Teniendo presente el arranque del poema, la conflictiva relación que parece percibir Gorostiza en estas líneas entre la visión de su reflejo y el intelecto, entendido como una herramienta de aserción, contradice la caracterización epistemológica tradicional de figuras como la de Narciso, quien representaría a “those who –like Oedipus, Narcissus, and Descartes- desire above all things the ‘clear and distinct’.” (Kochhar 2) Sin embargo, la repugnancia que dice Gorostiza sentir por sí mismo, y aún más exactamente por su imagen en el espejo, está, en su opinión, estrechamente relacionada con su apatía vital, con su negativa a aprender y aprehender el mundo a través del intelecto, lo que debería hacernos pensar que en *Muerte sin fin* el acto inicial de descubrirse y examinarse en, lo que José Jiménez denomina como “el espejo incierto del agua”, no indica un paso hacia la razón, hacia lo claro y distintivo, sino todo lo contrario. La mirada de Narciso, por seguir con la imagen empleada por Kochhar, abre el poema hacia lo oscuro, hacia una visión del mundo en clara disidencia con la ilusión de orden proporcionada por el intelecto; hacia un espacio dominado por la vacilación, la duda y, si hacemos caso a los tres proverbios elegidos por Gorostiza como encabezamiento de *Muerte sin fin*, la Muerte:<sup>32</sup>

*Conmigo está el consejo y el ser:*

---

<sup>32</sup> “The risk of looking at the subject and textuality, art and death, through the mirror of Narcissus is that this looking- glass will inevitably distort all the objects it reflects. We will not be able to trust the form or direction of our own arguments; we will founder on the knowledge that by engaging in a prolonged reflection on narcissism, we also recapitulate the rigidifying logic of narcissism.” (Kochhar 2)

*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)*

La voluntad de ir en contra de esa razón ordenadora, de ir en contra del *ser* con el que se identifica la Inteligencia en estos versículos, aparecía ya contenida en la mirada de Narciso, según la versión popular del mito, por una triple vía: En primer lugar, Ovidio señala la dificultad a que se enfrenta Narciso para poder percibir con claridad los contornos de la imagen reflejada, pues el movimiento de las aguas tiende a fragmentar de manera constante tan anhelada visión. Poco después, Narciso pone por segunda vez de manifiesto lo erróneo de su percepción al no reconocer durante los momentos iniciales del relato su imagen como propia, transformando así paradójicamente lo que debería haber sido la imagen por excelencia de la obsesión autorreflexiva en un símbolo del más profundo desconocimiento personal; desconocimiento que posteriormente, y he aquí la tercera y más radical instancia desmitificadora del saber, pasará a funcionar, tal y como indica Lieve Spaas, como imagen de la anulación de toda identidad: “If identity means, in the first instance, recognizing oneself, it would seem that Narcissus’ failure to recognize himself denotes a lack of identity.” (7) Dicho de otro modo, la historia de Narciso supone en su conclusión una subversión del planteamiento cartesiano, pues al negar la posibilidad de alcanzar un conocimiento verdadero, niega la

propia existencia del sujeto<sup>33</sup>. De ahí que esa oscuridad con la que en el capítulo anterior caracterizábamos el deseo o mirar de Narciso no sea únicamente debida al hecho de que dicho mirar suponga finalmente su muerte en las aguas, ni al hecho de que la transformación resultante de ese obsesivo mirar/desear convierta a Narciso, por su papel en la captura de Perséfone, en la representación del acceso al inframundo, sino que la asociación entre la mirada deseosa de este personaje y lo que en una concepción dualista podríamos llamar el orden de la Muerte (en oposición, al del ser, al de la razón) radica fundamentalmente en el hecho de que el reflejo en el que se mira, en cuanto tal, ya está marcado por signos contrarios a los propios de una epistemología “clear and distinct”.

Esta interpretación de la indirecta mención a Narciso con que comienza *Muerte sin fin* podría haber sido corroborada por el propio poeta cuando en una entrevista contestaba a la pregunta de Norma Castro Quiteño acerca del significado último del poema con las siguientes crípticas palabras:

---

<sup>33</sup> Monica Mansour, al leer el poema en conexión con la Cábala, parece proponer, en un acto de malabarismo, que no se cuestione el ser del sujeto, esto es, de la imagen, pese a aceptar que en el poema (y en los textos cabalísticos) la fuente original de dichos reflejos esté marcada por el signo de la nada: “En la obra de Gorostiza, la creación se da mediante el reflejo en un espejo: la forma da el ser a la sustancia, le asigna sus rasgos y atributos mediante el reflejo en un espejo (esto se encuentra en muchas partes de *Muerte sin fin*). En su explicación de la *Kabbalah denudata*, McGregor Mathers presenta una explicación cabalística de la creación del mundo, es decir, de la posibilidad de emanación de la luz divina y del desdoblamiento y multiplicación de la unidad, mediante la metáfora del espejo. Explica McGregor Mathers la unidad absoluta e indivisible de Dios en los términos de la unidad pitagórica en oposición al cero:  $1 \times 1 = 1$  y  $1 : 1 = 1$ . Según este planteamiento, la suma y la resta son procedimientos imposibles porque lo único que existe es la unidad, una unidad. Entonces, si para la creación se necesita otra unidad, la única solución es el reflejo de la unidad que existe, y esto es posible porque aunque el cero (que es la existencia negativa, En-Sof) es incapaz de definición, el uno es definible.” (1989 149-150). Si bien hay que reconocerle su interés a este planteamiento de Mansour (así como a la totalidad de su artículo), parece más lógico suponer que esa marca negativa de la fuente original persiste en el reflejo, particularmente cuando comprobamos que el canto de Gorostiza termina con la anulación generalizada de la creación, de todo signo de existencia.

Es el diablo el que me inclinó a ver las cosas así. Yo reconozco que es el diablo. Ese es mi punto de partida. La vida y la muerte son simultáneas. Mientras uno va viviendo, va muriendo. Desde el instante en que nacemos creo que somos como las dos caras de la moneda. Yo quise ver el fenómeno de la existencia desde la cara de la muerte.<sup>34</sup> (3)

No resulta así de extrañar que la voz en primera persona con que arranca el poema y con la que se refuerza las imágenes de densidad y compactibilidad referidas al ser (“lleno de mí, ahíto”), desaparezca en el verso 9, inmediatamente después de verse reflejada en el agua, para ceder paso a una galería de escenas construidas a partir de la metáfora central del vaso de agua; imagen tremendamente ambigua y resbaladiza a la hora de ser leída a partir de un único referente, más allá del proporcionado hasta este momento por los proverbios epigráficos y la referencia a Narciso. Son estas dos claves textuales, junto con los comentarios extratextuales ofrecidos a posteriori por el autor, las que nos permiten alejarnos de esos otros correlatos más frecuentes de la representación bipartita del ser que han venido utilizando los estudiosos de Gorostiza en su acercamiento a esta imagen (tales como cuerpo-alma, forma-contenido, etc.), para proponer en su lugar una interpretación del vaso de agua en la que quede recogida la explícita relación que el poeta veía entre el *ser* y el *saber*, entre la metafísica y la epistemología, entre Narciso y su imagen.

---

<sup>34</sup> En 1965, Gorostiza le revelaba a Carballo una intención similar detrás de la escritura de *Muerte sin fin*: “No sé qué es ni qué quiere decir *Muerte sin fin*, lo ignoro. Las especulaciones de estudiosos que han querido desentrañar este punto –haciendo favor inmerecido a la obra- cuentan en mí con su primer lector estupefacto. A mí sencillamente se me ocurrió –y no era ninguna novedad- que la vida y la muerte constituyen un solo proceso unitario y que cada una de ellas, muerte y vida, podía ser admirada en toda la esplendidez de su desarrollo desde la orilla opuesta. Esto fue lo que hice, quiero decir, lo que me propuse hacer.” (208)

Si aceptamos que los artistas de principios de siglo aprovechan nociones derivadas de la filosofía, tales como la idea de que el Deseo es el impulso más profundo y auténtico del hombre, no es de extrañar que Gorostiza establezca desde los versos iniciales de su canto una relación de identidad entre la voz íntima del poeta y el símbolo del agua; símbolo que, como el propio Alquié explica, ya venía siendo utilizado por los surrealistas como expresión visual del deseo, de esa fuerza insatisfecha que en nosotros mismos se contrapone a la realidad filtrada por la razón:

Undoubtedly, with Breton the world of water is also in many respects the object of a fundamental hope. Not that water is linked here (as according to Bachelard, is often the case) with purification. It is linked rather with the fluidity of desire and opposes the world of solid matter, the objects of which may be constructed into machines, with a world akin to our childhood, where the constraining laws of reason have no sway.<sup>35</sup> (75)

Efectivamente, si prestamos atención a los versos 8 y 9 (“lleno de mí –ahíto- me descubro/ en la imagen atónita del agua”) parece patente que la proyección llevada a cabo por el yo introspectivo se produce únicamente sobre el elemento acuoso y no sobre su continente. Pero esta primera transposición metafórica (del sujeto a símbolo del agua) se verá completada, varios versos más abajo (v. 21), al aparecer el sujeto

---

<sup>35</sup> Ramón Xirau, en un libro de 1955, también esboza un breve panorama diacrónico de la simbología del agua (y aun más breve del vaso) para concluir que en la poesía de Gorostiza anterior a *Muerte sin fin* ha funcionado como imagen de la fugacidad del tiempo, así como de una parte del poeta, pese a no identificar en ningún momento dicha parte con el aspecto más puro del ser. Dejamos para el capítulo cuarto el comentario de Alquié relativo al importante papel que desempeña la infancia tanto en los escritores surrealistas como en Gorostiza.

inevitablemente ligado al segundo símbolo que conforma la totalidad de la imagen: el vaso que la contiene. Y digo inevitablemente ligados porque, si bien los surrealistas alcanzan a ver que la realidad que nos ofrece el intelecto no consigue saciar nuestro deseo de conocimiento o, lo que es lo mismo, generar una relación entre sujeto y mundo que le permita al primero trascenderse, también es verdad que estos mismos autores son, junto con Contemporáneos, plenamente conscientes de que el hombre moderno ha condenado de manera difícilmente superable lo cognitivo a lo racional. Como bien apuntaba Paz (1974), el escepticismo de estos autores ante la realidad conllevó no sólo una subjetivización del objeto, sino además una disgregación del sujeto, de ahí que en este viaje introspectivo el yo lírico necesite recurrir a un símbolo (el vaso) complementario de aquel con el que paradójicamente parecería identificarse más (el agua). La imposibilidad de sostener la identidad del yo de manera exclusiva a partir de uno sólo de los dos símbolos resulta aun más evidente si tenemos en cuenta que, a medida que el poema avanza, Gorostiza insiste en la naturaleza “providente” de este vaso (vs. 38, 50), sin el cual el agua perdería toda su sustancia. La identidad del yo, que aquí hemos venido a concebir como una insaciable pulsión deseosa, sólo puede ser articulada con la ayuda de este vaso:

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

En él se asienta, ahonda y edifica, (v. 20-24)

Decíamos en el apartado anterior que el arte de Contemporáneos, si bien coincide con escuelas como la vanguardista y la purista en su cuestionamiento de lo heredado como verdadero, mantiene una actitud escéptica aun más intensa que éstas, al ser plenamente conscientes de que todo absoluto alternativo no va a ser sino un mero ideal inalcanzable por estar siempre sujeto a lo conceptual y/o racional<sup>36</sup>. Es justamente lo imposible de toda trascendencia, de toda satisfacción del deseo de conocimiento y fusión, lo que queda dibujado en esta imagen metafórica doble del vaso y el agua, representándose así la idea de que el sujeto sólo puede enfocarse en sí mismo de una manera indirecta, con la ayuda de otras presencias ajenas a ella. He aquí pues el segundo desplazamiento: el yo, pese a identificarse en un primer momento con aquella imagen que en el texto mismo se va a traducir como su *conciencia* o *alma*, reconoce la imposibilidad de su propia existencia sin la presencia de ese elemento constreñidor y limitante que va a funcionar dentro del poema bajo la imagen de un vaso. En definitiva, hasta este punto, *Muerte sin fin* no parecería ofrecer ninguna complejidad metafórica:

---

<sup>36</sup> Soy consciente de que esta presentación idealista tanto de la poesía pura, como de la surrealista debe ser matizada. A medida que ambos movimientos evolucionaron, la imposibilidad de alcanzar sus respectivos objetivos fue expresada por los propios miembros de ambos grupos. Valéry, por ejemplo, en su "Poésie pure. Notes pour une conférence" reconocía que la poesía pura al estar inevitablemente subordinada a la cotidianidad del lenguaje, nunca iba a poderlo trascender de manera absoluta: "Je dis *pure* au sens où le physicien parle d'eau pure. Je veux dire que la question se pose de savoir si l'on peut arriver à constituer une de ces oeuvres qui soit *pure* d'elements non poétiques. J'ai toujours considéré, et que la poésie est toujours un effort pour se rapprocher de cet état purement idéal" ["I use the word *pure* in the sense in which the physicist speaks of pure water. I mean that the question arises of knowing whether one can manage to construct one of those works which may be pure of all nonpoetic elements. I have always held, and I still hold, that this aim is impossible to reach and that poetry is always a striving after this purely ideal state." (185)]. Lo mismo ocurre con el surrealismo y la imposibilidad de crear un arte contrario a nuestra naturaleza psíquica, ajeno a la conciencia y, por lo tanto, a las ataduras de la razón, según explica Carl G. Jung; idea que Paz en *Estrella de tres puntas* explica de la manera siguiente: "Si alcanzamos esa inocencia –si hablar, soñar, pensar y obrar se han vuelto ya lo mismo-, ¿a qué escribir? El estado a que aspira la escritura automática excluye toda escritura. Pero se trata de un estado inalcanzable. (...) Se trata de llegar a un estado paradójico de pasividad activa, en el que el "yo pienso" es sustituido por un misterioso "se piensa"." (22) No cabe duda, sin embargo, de que la escritura en ambas escuelas resulta de una aspiración por alcanzar ese Ideal.



tenemos un sujeto inicial que queda en suspenso al proyectar su propia identidad sobre una imagen compuesta por dos elementos (el líquido y su recipiente) fácilmente, por no decir tópicamente, identificables con los más esenciales binomios de la tradición filosófica, religiosa y estética de occidente: cuerpo/alma; materia/espíritu; existencia/esencia; forma/contenido, etc. Sin embargo, estos pares dicotómicos, a medida que el poema avanza, van perdiendo la limpidez de sus contornos y, por consiguiente, su aparente simplicidad simbólica, debido no sólo al hecho de que, en oposición a lo que sería de esperar, el elemento representativo de la divinidad sea el vaso en lugar del agua<sup>37</sup>, sino también a la interdependencia existente entre ambos objetos; interdependencia injustificable dentro de la tradición esencialista invocada, según la cual resultaría inconcebible que la existencia del elemento espiritual del sujeto quedara subordinada a la de la materia:

En la red de cristal que la estrangula,  
allí, como en el agua de un espejo,  
se reconoce; (vs. 29-31)

Esta nueva referencia al agua como espejo y al descubrimiento de la identidad a través de la misma, recuerda al lector que el sujeto lírico se ha visto desdibujado desde el comienzo mismo del poema tanto mediante el silenciamiento del uso de la primera persona, como mediante el efecto logrado por la referencia a Narciso. Y es que una vez que tanto Narciso como el yo inicial dejan de ser puro sujeto para desdoblarse en una

---

<sup>37</sup> No vamos a entrar a discutir la identificación contraria (agua=dios) que propone Emma Godoy (1973) por considerar que dicha interpretación queda absolutamente desestimada dentro del propio poema en versos como los siguientes: “¡Mas qué vaso –también- más providente! / Tal vez esta oquedad que nos estrecha / en islas de monólogos sin eco, / aunque se llama Dios, / no sea sino un vaso / que nos amolda el alma perdidiza”

imagen y transformarse así en objeto del propio deseo, el concepto de *ser* se resquebraja adquiriendo la forma de una irresoluble paradoja, puesto que ahora es esa naturaleza física y reflectante del espejo la única capaz de contenerlo, la única capaz de garantizar su presencia. La esencia del sujeto no es, de ese modo, nada más que la de su reflejo; esto es, la que le proporciona el espejo, la superficie del lago o cualquier otro elemento capaz de generarle una imagen, una ilusión de existencia<sup>38</sup>.

El desdoblamiento se erige así, por un lado como única vía de acceso al *yo*, pero por otro, es esta fisura entre el supuesto sujeto ahíto del inicio y la presencia fantasmal de su reflejo la que permite que sea puesta en duda la existencia misma del yo como algo más que una serie de imágenes, de fenómenos vacíos de toda esencia. De ahí que Gorostiza recurra a la sinécdoque del agua, realidad última del sujeto y de su deseo, para terminar caracterizándola, en la primera de las cancioncillas populares con que aparecen divididos los dos apartados del poema, como una entidad carente de toda característica, de toda autenticidad<sup>39</sup>:

Sabe la muerte a tierra,

---

<sup>38</sup> "I would like to conjure up the perversity of the relation between the image and its referent, the supposed real; the virtual and irreversible confusion of the spheres of images and the spheres of reality whose nature we are less and less able to grasp. There are many modalities of this absorption, this confusion, this diabolical seduction of images. Above all, it is the reference principle of images which must be doubted, this strategy by means of which they always appear to refer to a real world, to real objects, and to reproduce something which is logically and chronologically anterior to themselves. None of this is true. As simulacra, images precede the real to the extent that they invert the causal and logical order of the real and its reproduction." (Baudrillard 444)

<sup>39</sup> Dada la necesidad mutua que existe, desde el punto de vista de la proyección, entre sujeto y mundo, este cuestionamiento del sujeto no es sino la derivación lógica de un idealismo que ya en 1925, era parodiado por Whitehead cuando, en un gesto todavía entonces inverso al de Gorostiza, se dirigía a los poetas diciendo: "Thus nature gets credit which should in truth be reserved for ourselves: the rose for its scent; the nightingale for his song; and the sun for his radiance. The poets are entirely mistaken. They should address their lyrics to themselves, and should turn them into odes of self-congratulation on the excellency of the human mind. Nature is a dull affair, soundless, scentless, colourless: merely the hurrying of material, endlessly, meaninglessly." (Landesman 23)

la angustia a hiel.

Este morir a gotas

me sabe a miel.

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

[BAILE]

Pobrecilla del agua,

ay, que no tiene nada,

ay, amor, que se ahoga,

345 ay, en un vaso de agua.

El descubrimiento de la inexistencia del sujeto como punto de partida del poema (recordemos que Gorostiza describía *Muerte sin fin* como un intento por mirar el mundo desde el lado de la Muerte, esto es del no-ser), concentra el interés en la caracterización del segundo elemento de la imagen principal, el vaso, por ser éste el causante de cualquier viso de realidad que se le haya podido atribuir al yo. De donde se desprende la importancia de considerar, en primer lugar, dicha caracterización del vaso y del ser, de construcción, subordinando así la voluntad de realización y conocimiento expresada por el agua a una telaraña de reflejos lo suficientemente intensos como para frustrar el proceso de autoconocimiento al que parecía haberse lanzado la voz lírica en los versos iniciales. En términos generales, como resultado de esa sustitución del sujeto por su imagen y de la paradójica función de esta última, creo que se podría argüir que el principal rasgo caracterizador del vaso en su relación con el agua reside en su paradójica

ambivalencia, al ser el único elemento capaz de darle validez, aun cuando el costo de dicha validez sea el de la permanente opresión de las máscaras.

¿Pero qué parte material del ser es exactamente recreada mediante la metáfora del vaso? Como el propio Gorostiza ha reconocido<sup>40</sup>, junto con este encadenamiento reflector de imágenes, la verdadera riqueza y dificultad de este texto reside fundamentalmente en el carácter extremadamente polisémico de sus imágenes. La imagen del vaso, siendo parte de la metáfora central, no podía ser identificada por el poeta con un concepto menos plurisignificativo que el de Dios:

¡MAS QUÉ VASO –también- más providente!

Tal vez esta oquedad que nos estrecha

en islas de monólogos sin eco,

aunque se llama Dios,

no sea sino un vaso

que nos amolda el alma perdidiza, (vs. 50-55)

Tal y como ha señalado Óscar Wong, esta primera equiparación entre el vaso y Dios se ve desdoblada mediante el concepto divino en una nueva trinidad de referentes, el primero de cuyos componentes es la inteligencia<sup>41</sup>. Justificada ya de por sí en las tres referencias epigráficas al capítulo octavo de los proverbios bíblicos así como en la alternancia de ambos nombres a lo largo del poema, esta equiparación entre Dios/vaso

---

<sup>40</sup> En una entrevista concedida a Norma Castro Quiteño (1983), Gorostiza, refiriéndose a *Muerte sin fin*, declara: "Yo no creí que tuviera popularidad, por decirlo así, porque me doy cuenta de que es difícil, de que las expresiones son a veces muy compactas y de que un solo verso está nutrido de significados." (3)

<sup>41</sup> Los otros dos elementos integrantes de esta trinidad conceptual que se puede percibir para el símbolo de Dios son, en primer lugar, la Palabra y en segunda instancia el Origen. Analizaremos la caracterización de ambos en los subsiguientes capítulos.

e Inteligencia demuestra una vez más que “*Muerte sin fin* responde a la teoría general del conocimiento: en él subyace un teísmo epistemológico por cuanto considera a Dios como apoyo filosófico-poético, no teológico.” (1991:42). Según dicho capítulo bíblico, la Inteligencia está asociada, como veremos más adelante, a la vida y a la existencia (al ser), pero es, ante todo, el camino hacia la Verdad (*Proverbios 8.7*); una potencia, anterior a la creación (*Proverbios 8.22-29*), responsable del ordenamiento de la misma (*Proverbios 8.30*), tal y como se recoge en uno de los epígrafes escogidos por Gorostiza para el encabezamiento de *Muerte sin fin*. A partir de esta noción, la Inteligencia o Razón aparece en parte caracterizada dentro de nuestra tradición filosófica moderna como un correlato del ser y dentro de nuestra tradición judeocristiana como la herramienta de ordenamiento, fijación y entendimiento de que dispone el hombre. Sin embargo, si retrocedemos para recuperar los engaños subyacentes bajo el relato de Ovidio, recordaremos que la primera dificultad experimentada por Narciso durante la contemplación de su imagen resulta de la inestabilidad de la misma: ante el movimiento de las aguas, el reflejo se desdibuja imposibilitándole a Narciso una enfocada visión de sí mismo. Algo similar sucede en *Muerte sin fin* a la hora de dotar al vaso/Inteligencia, reflejo del yo, de sus principales rasgos caracterizadores; rasgos todos ellos que como vamos a ver a continuación, pese a aparecer tradicionalmente asociados con la representación de lo absoluto, van a desempeñar aquí la función contraria: la de cuestionar y desestimar toda realidad proporcionada por la Inteligencia.

## 2.1. Las propiedades de un vaso de agua

Tres son los rasgos a partir de los que Gorostiza construye la imagen de este vaso- inteligencia: la transparencia de sus paredes, la redondez de su forma y, por último, su luminosidad.

Tradicionalmente, la Razón ha sido comúnmente representada tanto en el ámbito filosófico como en el discurso teológico a partir de imágenes y metáforas relativas a la luz. Con esta misma simbología se viste también en *Muerte sin fin*, donde la Inteligencia/vaso va acompañada de una amplia variedad de imágenes relacionadas con la luz, lo luminoso y la transparencia, tal y como se puede apreciar en los versos expuestos a continuación:

no ocurre nada, no, sólo esta luz,  
 esta febril diafanidad tirante  
 hecha toda de pura exaltación,  
 que a través de su nítida substancia  
 nos permite mirar, (118-122)

Sin embargo, y a pesar de que hay quienes sostienen lo contrario<sup>42</sup>, la presencia en el poema de esta Inteligencia ordenadora y divina no sólo reproduce dicha concepción iluminadora, no sólo se presenta como una vía de conocimiento, sino que,

---

<sup>42</sup> El caso más significativo es una vez más el de la crítica mexicana Emma Godoy, quien lee *Muerte sin fin* como un canto de quien “está enamorado a más no poder del universo mundo” (1973: 44); de un universo mundo en movimiento, porque “Dios lo sueña dinámico y alborozado, cinético y radiante, comunicándose las criaturas entre sí con algazara.”(42). Por su parte, Alejandro Avilés (1953), pese a realizar una lectura bastante más existencialista que la de Godoy, culmina su comentario a este poema considerando que “tal vez de ahí, desde ese abismo nunca antes tocado, [Gorostiza] pueda elevarse a las más puras cimas de la Fe. Al fin tendrá que advertir que toda la grandeza humana –incluso la máxima belleza- es sólo sombra comparada al menor de los reflejos divinos.” (19)

tal y como sucedía en el caso de *Primero Sueño*, el propio poema refuta la honestidad de dicha vía al caracterizar asimismo la Luz como fuente de ceguera y engaño; como el lastre que hace imposible para el ser cualquier conocimiento real (y por consiguiente, cualquier posibilidad de trascendencia); como vaso que mediatiza todo contacto del yo con esa siempre supuesta verdadera realidad, en la que se incluiría la realidad de lo que, de manera un tanto libre, hemos dado en llamar aquí la esencia de dicho yo. En otras palabras, a mi modo de ver, Gorostiza está presentando en este poema la concepción limitadora de la Inteligencia predominante en el pensamiento filosófico y artístico de los años veinte y treinta. En este sentido, tanto la Inteligencia como Dios representan para el sujeto todas las cosas. Y utilizo el verbo *representar* en el doble sentido tanto de “hacer presente” como de “ser imagen de” todas las cosas. De ahí que el yo lírico se perciba, ya en estos diez versos iniciales, *sitiado, ahogado y mentido* (v. 1-3) por la falsa claridad (“radiante atmósfera de luces” [v. 4].) que se desprende de dicha Inteligencia.

Con paralela ambigüedad es utilizada la transparencia del vaso (vs. 45, 57), característica que le sirve al poeta para señalar la naturaleza material y, en cuanto tal, filtrante del mismo. Como cuestionamiento a su pretendida imperceptibilidad, Gorostiza colorea dicha transparencia de azul. La estrecha relación entre esta coloración y la caracterización luminosa recién mencionada no sólo se establece a un nivel de teoría óptica (Gelpí 171), sino que incide nuevamente en el aspecto totalitario de esa Inteligencia-Divinidad-Vaso. Pese a que Rubín en su atenta lectura reduce esta coloración del vaso a un “capricho simbolista”, a “una idea simplista” (1966:42) sin mayores consecuencias, lo cierto es que la insistencia en la misma (versos 58, 61, 67, 68,

112, 126 ) obliga a todo lector a revitalizar en esta imagen toda una tradición simbólica ligada al color azul; tradición según la cual dicho color, al ser el color del cielo, es percibido como “the color of heaven, of hope, of constancy, of purity, of truth, of the Ideal.” (Ferber 31). Este es fundamentalmente el sentido que adquiere el término azul tanto dentro del simbolismo francés como, posteriormente, de la tradición literaria hispánica de las primeras décadas del siglo y que Franco Bagnouls, al examinarlo a la luz de la poesía pura, concretiza en la idea de una “totalidad inteligente que lo contiene todo” (130).

Sin embargo, por esos mismos años, a medida que la capacidad trascendental de la poesía había sido puesta en cuestionamiento (Harrison 1996), el símbolo de lo absoluto paulatinamente había adoptado, como apunta Ferber, un cierto matiz de frustración: “Some later writers saw the ideal as impossibly distant and indifferent to human suffering.” (32). Gorostiza aprovecha, a mi modo de ver, ambas connotaciones implícitas en este símbolo a la hora de colorear el divino vaso de azul, imponiendo así a la noción de absoluta Verdad un matiz de insuperable lejanía y ceguera que se ve reforzado por la presencia caracterizadora de términos contextualmente sinónimos como *imponderable* (es decir, “que excede a toda posible examinación”) o *lontananza* (esto es, “alejado”, pero “sólo hablando de cosas que, por estar muy lejanas, apenas se pueden distinguir”)<sup>43</sup>:

El mismo Dios,

---

<sup>43</sup> Quizá movidos por las propias declaraciones de Gorostiza, quien reconocía que en su poema castigaba los excesos formales modernistas, varios críticos han leído estos términos en clave paródica. Al margen de este efecto, los términos escogidos, particularmente en sus coincidencias, tienen un peso semántico innegable.



en sus presencias tímidas,  
 ha de gastar la tez azul  
 y una clara inocencia imponderable  
 (...)  
 ¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul!

Un coagulado azul de lontananza (vs. 59-68)

Esta misma ambigüedad, derivada del hecho de concebir una realidad como Totalidad Absoluta a partir de una pobre o ennegrecida (y, por lo tanto, cuestionable) percepción de la misma, es la que conforma asimismo, aunque de más compleja manera, el tercer rasgo con que José Gorostiza perfila la imagen del vaso: el continente de agua en *Muerte sin fin*, además de ser luminoso y azulado en su transparencia, es redondo.

La primera y más inmediata significación del círculo que conforma el vaso es, sin duda, su infinitud, lo que convierte a dicha figura en símbolo de la Totalidad, tal y como explica, por señalar un ejemplo clásico, Jung (1967) a partir de su análisis de mandalas y otros símbolos circulares como el del ying y el yang o, dentro del cristianismo, el de la cruz griega, cuya regularidad implicaba la permanencia de esta asociación entre lo sagrado y lo circular. Como este mismo autor ejemplifica, esta relación ha sido conservada dentro del imaginario occidental cristiano, a pesar de la popularización de la cruz latina, gracias a la permanencia de otros símbolos o representaciones circulares, de ahí que no resulte difícil ver una vez más en la metáfora polivalente que constituye el vaso esa relación entre Vaso-Inteligencia-Dios-Totalidad, particularmente cuando

Gorostiza insiste en ella mediante la recurrencia a términos como *orbe* (v. 36) para referirse a la circularidad del vaso; término, como sabemos, semánticamente cargado con esta idea de totalidad, al poder ser interpretado como el “conjunto de todas las cosas creadas”<sup>44</sup>. A nivel alegórico, esta cualidad absoluta del vaso se corresponde asimismo perfectamente con la declarada dependencia del agua a su soporte material, dado que no existe para ésta más posibilidad de ser que la que se le brinda dentro de las paredes del vaso.

Sin embargo, también en este tercer rasgo va a aparecer implícitamente cuestionada la naturaleza absoluta de lo representado: sin salir de ese ámbito bíblico, al que evidentemente hace constante referencia José Gorostiza a lo largo de este poema, no es posible pasar por alto el valor simbólico otorgado desde el gnosticismo a la conjugación de las dos últimas características del vaso. Recordemos que, en el sistema cosmológico tripartito de dicha doctrina, la esfera azul (esfera regida por alma y espíritu) es la representación de la oscuridad, del límite de lo visible, de los contornos de ese cosmos representado por la circularidad. Dado que dicho círculo funciona en el poema como continente de esa esencia con la cual se identifica primordialmente el sujeto poético (y su perspectiva), la circunferencia azul del vaso adquiere asimismo, en cuanto elemento contenedor, connotaciones contrarias a toda trascendencia, convirtiéndose en “a symbol of adequate limitation, of the manifest world, of the

---

<sup>44</sup> Con motivo de la aparición de *Los dientes eran el piano* (1999), *La Jornada Semanal* organizó una charla entre el autor de dicho libro, Hugo Hiriart, y los poetas Aurelio Major y Ricardo Yáñez. En un momento de la misma, este último autor critica la calidad de algunos de los versos constituyentes de los grandes poemas de la literatura mexicana, entre los que señala el caso de *Muerte sin fin*. Sin negar la observación de Yáñez, creo que hay que considerar que, si bien imágenes como esta del “orbe del vaso” no resultan demasiado convincentes desde un punto de vista estético o musical, sí que responden a otro tipo de elaboración; conceptual, en este caso concreto.

precise and the regular (...). Enclosing beings, objects or figures within a circumference (...) implies limitation and definition.” (Cirlot 46). Esta percepción del vaso como elemento concretizador y limitador para el agua es destacada en el poema que nos ocupa de manera reiterativa mediante imágenes que ponen de manifiesto la sensación de opresión que dicho continente genera en la conciencia del sujeto, la cual se autodefine como *sitiada* (v.1), *ahogada* (v. 2), *costreñida* (v. 20), *estrangulada* (v. 29), *atada* (v. 32), *presa* (v. 49), *estrechada* (v. 51) y *amoldada* (v. 55); en definitiva, dotada de la veracidad que toda concreción proporciona, pero falseada en la medida en que dicha concreción conlleva un reduccionismo limitante. Esta misma idea restrictiva vuelve a formar parte integral de la concepción gnóstica del cosmos heredada por el cristianismo, según la cual, explica Kurt Rudolph,

“the whole world system is for the gnostic a system of constraint, which he therefore describe as *darkness, death, deception, wickedness. The cosmos is the fullness of evil*. Its origin goes back to lower powers, hostile to God, who above all presses hard upon man, who finds himself in this *dwelling place* without having ways and means of escaping from it.” (69-70).

La recurrencia a una divinidad circular, por consiguiente, no implica necesariamente una concepción de infinitud y trascendencia, sino que por el contrario, tanto en este poema como en el imaginario de la época, dicha circularidad es establecida como símbolo de limitante opresión con respecto a las aspiraciones cognitivas del ser. Según ha estudiado Aniela Jaffé, el arte de vanguardia recupera y reconstruye este símbolo, otorgándole un lugar de excepción. La declarada obsesión por

esta forma de artistas tan señeros como Delaunay (1885-1941) o Kandinsky (1866-1944) no es sino un reflejo de la revitalización experimentada por esta tradicional imagen de lo espiritual en un momento en el que encontrar un plano, mental o representacional, capaz de conservar algún resto de divinidad en la identidad del hombre se había convertido en el principal objetivo del arte<sup>45</sup>. La hasta ahora señalada bivalencia que encierra la circulación en *Muerte sin fin* fue igualmente percibida en estos terrenos extra-literarios. Uno de los ejemplos más populares y, a mi modo de ver, más ilustrativos de esta consciente tensión significativa proyectada sobre el símbolo es el conocido dibujo de Paul Klee (1879-1940) *Los límites del conocimiento* (1927), en el que, a pesar de la posición excepcionalmente dominante que ocupa el círculo (posición central y superior con respecto a las restantes figuras del dibujo), éste no deja de estar marcado por un velo de incertidumbre; por la marca de las propias limitaciones humanas:

Klee's construct (..) reaches up through a dusky, obscuring cloud and points toward a dark circle, sphere, or possibly heavenly body. The form, while equally pure and elemental, is not a symbol of perfection but, enshrouded by mists, a Romantic emblem of the mystic ineffable. (Jordan 191)

Resulta imposible apuntar con exactitud la razón por la que los artistas de las primeras décadas del siglo XX rescatan y trabajan la ambigüedad implícita del círculo, pero habría que señalar que entre las muchas doctrinas desempolvadas en estas décadas, destaca,

---

<sup>45</sup> Curiosamente, Kandinsky, quien estaba convencido de que la forma y el color, como la música, surgen de lo más profundo del alma humana y son un reflejo de esa realidad interior, tras llevar a cabo en 1923 un cuestionario en el que pedía a los estudiantes de Bauhaus que asociaran colores y formas, determinó que el color absoluto del círculo era el azul. (Kandinsky 851-855, 524-700)

junto con la moda por las religiones orientales, el interés demostrado por todo grupo intelectual hacia la ya previamente mencionada doctrina gnóstica<sup>46</sup>. Se podrían esgrimir bastantes razones mediante las que justificar este acercamiento al gnosticismo tales como los paralelismos existentes entre las revolucionarias teorías psicoanalíticas y éste<sup>47</sup>, así como en el hecho de que para los gnósticos, al igual que para los artistas puros, todo proceso de introspección respondía, como veremos más adelante, a la necesidad de descubrir las verdades del universo, y no solamente de la subjetividad. En otras palabras, uno de los atractivos innegables de esta doctrina para la fenomenológica intelectualidad de comienzos del siglo XX radicaba fundamentalmente en su capacidad de conjugar lo trascendente y lo existencialista bajo un mismo discurso<sup>48</sup>.

Aun sin ahondar en las repercusiones que dichos textos gnósticos pudieron tener en las manifestaciones artísticas del momento, parece difícil ignorar el hecho de que el enfoque subjetivista del gnosticismo, que tantas similitudes guarda con la concepción ascendente mística, resulte no en el conocimiento de la divinidad, sino en el de lo

---

<sup>46</sup> Existe asimismo un considerable número de estudios en relación a las similitudes existentes entre algunas de estas religiones orientales, como el budismo, y las enseñanzas gnósticas. Aunque yo no voy a entrar en este tema, sí me gustaría destacar por lo menos el ensayo de E. Conze "Buddhism and Gnosis" (1966).

<sup>47</sup> Elaine Pagels, en su reconocido libro *The Gnostic Gospels* (1979), considera que los paralelismos existentes entre los principios psicoanalíticos y las creencias gnósticas, aunque ella no los numere explícitamente, pueden quedar resumidos en cinco puntos básicos:

1. El papel central del autoconocimiento.
2. El potencial tanto liberador como autodestructivo de la psique.
3. La elección de la mente como fuente de ese autoconocimiento.
4. Lo prescindible (una vez alcanzada la madurez) de toda guía o autoridad externa a uno mismo.
5. La fascinación por el sentido no literal del lenguaje.

<sup>48</sup> Las posibilidades del gnosticismo a manos de las doctrinas existencialistas y la importancia de dicha reinterpretación de los textos gnósticos quedó puesta de manifiesto en 1934 con la aparición del libro *Gnosis und spätantiker Geist*, obra de Hans Jonas, uno de los estudiantes de Heidegger. Las importantes repercusiones del nuevo enfoque con que Jonas se aproximó al gnosticismo, ha llevado a Rudolph a considerar el trabajo de éste como la culminación de los estudios gnósticos modernos (previos al descubrimiento de los manuscritos de Qumran y Nag Hammadi).

incognoscible de la misma. El estado de satisfacción a que aspira todo ser reside, según los planteamientos gnósticos, en el control de toda desbocada pulsión de conocimiento y en la aceptación de “un poder llamado El Límite, *un poder que sostiene todas las cosas y las preserva.*”<sup>49</sup> (Pagels 185) La divinidad gnóstica, al igual que la gnostociana, siempre va por lo tanto ligada a una noción de desconocimiento y limitación humana. Esta idea base, explica en gran medida, la presencia en el poema de dos nuevas imágenes asociadas tanto con el círculo como con los principales iconos de la tradición gnóstica. Me refiero a las imágenes de la flor y el ouroboros.

El doble valor paradójico de lo circular (infinitud versus constricción) señalado hasta ahora en el poema se reproduce nuevamente y a un nivel más abstracto con la inclusión de una nueva equiparación metafórica, a partir de la cual el vaso/divinidad/círculo es recogido bajo la imagen de una “flor” (44):

¡Mas qué vaso —también— más providente  
 éste que así se hinche  
 como una estrella en grano,  
 que así, en heroica promisión, se enciende  
 como un seno habitado por la dicha,  
 y rinde así, puntual,  
 una rotunda flor  
 de transparencia al agua, (vs. 38-45)

---

<sup>49</sup> Tras la presentación del mito de la creación, Valentín relata cómo el deseo autodestructivo en que cayó la Sabiduría por conocer al Padre fue frenado por esta potencia limitadora, recobrando de este modo la Sabiduría su estado de bienestar original.

Bajo el símbolo de un mandala quedan recogidas en la tradición hermética la noción de vaso, círculo y flor<sup>50</sup>. Entre los muchos relatos orientales que se incluyeron en la antología *Lecturas clásicas para niños*, editada desde la secretaría de educación por Vasconcelos y su grupo de escritores-colaboradores (es decir, por el grueso de los Contemporáneos), hay que destacar los relativos a la historia tanto de Brahma como de Buda, puesto que en ambos textos ocupa un lugar simbólico central la relación entre la divinidad, la flor de loto, estrechamente ligada siempre al agua, el círculo y la creación. La adjetivación calificativa que acompaña a dicha imagen de la flor (“rotunda”) pone de manifiesto una vez más el matiz de totalidad que encierra este símbolo, ya que el adjetivo “rotunda” puede ser entendido tanto en el sentido de “redonda” como en el de “completa, precisa, terminante”; definición ésta última que se ve reforzada por el verso inmediatamente anterior, donde la puntualidad ha de ser interpretada, en primer lugar, como sinónimo de “certidumbre” e “indubitabilidad”.

Para reforzar aún más esta percepción del poeta con respecto al vaso como símbolo englobador de lo Total, unos versos después dicha flor será concretizada en una rosa, poderoso símbolo mediante el que la circularidad del vaso queda una vez más asociada a la figura de la divinidad y a la infinitud de todo absoluto (Luke 1975), según se refleja en una tradición de textos poéticos que arrancarían desde los escritos bíblicos y herméticos, pasando por Dante, hasta llegar a la poesía contemporánea de autores como T.S. Elliot; identificación particularmente válida en aquellas rosas marcadas por el

---

<sup>50</sup> En el quinto apartado de sus *Alchemical Studies* (1967), dedicado al arquetipo del árbol filosófico, Carl Jung recoge varias citas en las que por proximidad al símbolo del vaso, el tradicional loto blanco queda transformado en una flor incolora, es decir, transparente, como la propuesta por Gorostiza.

color blanco, como en este caso. Este es el significado simbólico que parece atribuir asimismo Villaurrutia a dicha flor cuando refiriéndose al arte poético de Gorostiza escribe en su reseña a *Canciones para cantar* en las barcas:

Sus poesías acusan pureza y deseo de perfección. Crítico de sí mismo, sabe como Juan Ramón Jiménez tocar su poema hasta la rosa. En tan minuciosa faena, alguna poesía ha sido tocada aún más allá de la rosa, hasta ese punto en que el cuidado excesivo se convierte en alejandrino descuido. (1974: 11)

Sin embargo, la carga simbólica proporcionada por la naturaleza redonda del vaso resulta bastante más compleja de lo ya apuntado hasta el momento, puesto que, como anunciaban las tensiones señaladas entre lo absoluto que resulta este vaso para el sujeto y la turbiedad del mismo, en ella ya se preludia la dimensión existencialista dominante en la segunda parte del poema. Dicha complejidad reside en el hecho de que la circularidad del vaso, amén de ser representada por el símbolo de la flor, está marcada por el movimiento, tal y como se puede apreciar en el verso 69 (*circulante amor de la criatura*). La preocupación por la temporalidad y la percepción del ser como un ente sujeto al constante cambio implícito en toda temporalidad ocupa un lugar central en la obra y el pensamiento de Contemporáneos. Pero en la imagen que nos ocupa, el movimiento del círculo supone una nueva recuperación de la tradición gnóstica, dentro de la cual esta asociación entre círculo, movimiento y totalidad está estrechamente ligada a la temporalidad a través del símbolo del ouroboros (Bachelard 45).



La ambigüedad inherente a la noción cíclica del tiempo, donde el movimiento circulatorio y el estatismo de su cerrazón confluyen, es corroborada en los versos 270-275, en los que se retoma la imagen circular y circulatoria para dar constancia de la hermética inmovilidad de esta “red de arterias temblorosas” (v. 272). Esta paradoja temporal queda reproducida asimismo en la metáfora de la rosa a la que hacíamos mención anteriormente, tal y como vio una vez más Xavier Villaurrutia, quien, en el poemario *Nostalgia de la muerte* (1946), le dedica a Gorostiza su “nocturna rosa”; poema que se abre con la siguiente estrofa:

Yo también hablo de la rosa.

Pero mi rosa no es la rosa fría

ni la de piel de niño

ni la rosa que gira

tan lentamente que su movimiento

es una misteriosa forma de la quietud. (vs. 1-6)

Efectivamente, en *Muerte sin fin*, la imagen de la rosa está asimismo fuertemente marcada por su carga temporal. En el verso 441, la encontramos como representación de una juventud cargada de resonancias, al más tradicional estilo garcilaciano, que la ligan al tópico de los efectos percederos del tiempo (*tempus fugit/carpe diem*). De ahí que en el verso 733, quede implícitamente contrapuesto el símbolo de la rosa (lo caduco) al de la piedra (lo permanente). Paralelamente, sin embargo, la naturaleza percedera de la rosa implicada en la tradicional percepción de dicha imagen queda puesta en entredicho en otros pasajes del texto de Gorostiza a través de la fusión bajo

una misma imagen de estos dos elementos; la rosa es, en los versos 269 y 654, una rosa pétreo y, por lo mismo, atemporal, muerta:

La rosa edad que esmalta su epidermis  
 —senil recién nacida—  
 envejece por dentro a grandes siglos.  
 Trajo puesta la proa a lo amarillo<sup>51</sup>.  
 El aire se coagula entre sus poros  
 como un sudor profuso  
 que se anticipa a destilar en ellos  
 una esencia de rosas subterráneas. (vs. 441-448)

Esta representación del vaso dentro de un estatismo temporal tiene, a mi modo de ver, un impacto directo en la visión epistemológica que plantea el poema, dado que, al dar pie al desarrollo de la Muerte como imagen principal del texto, permite de manera paralela la incorporación de símbolo escéptico por excelencia: el del Sueño; motivos ambos (muerte y sueño) sobre los que el poema desarrolla lo que hemos considerado en estas páginas como la segunda limitación epistemológica expresada por Narciso en el

---

<sup>51</sup> En general el color amarillo tiene una tradición simbólica que lo relaciona, junto con el color negro, con la muerte (Pérez Rioja 216). Por ejemplo, en la Edad Media, los actores que representaban de manera alegórica a la Muerte solían vestir de amarillo. Asimismo, en España se reservaba el amarillo para las ropas de los verdugos que llevaban a cabo las ejecuciones. Anteriormente incluso, esta tradición ya formaba parte de las culturas de Egipto y Burma, tal y como lo señala Salvador Novo en su artículo titulado “De las muertes diversas” (32) al referirse a la tradición floral mortuoria indígena mexicana. En México, esta asociación ha sido conservada a través de la identificación de las populares flores *campazuchitl* como flores de muerto. Asimismo hay que recordar que tras su muerte, Narciso, protagonista inicial de *Muerte sin fin*, queda asimismo convertido en una flor amarilla. Gorostiza en este verso se apropia de toda esta tradición y la refuerza al configurar la imagen dentro de un contexto náutico, donde esta relación se concretiza aun más por el hecho de que tradicionalmente los barcos infectados con peste, fiebre amarilla o cualquier otra enfermedad de carácter contagioso (e históricamente mortal) debían quedar marcados con una bandera amarilla.

mito clásico: su dificultad para diferenciar entre sujeto e imagen; entre naturaleza viva y construcción inanimada.

## 2.2 Realidad y ensoñación

En un artículo de 1929, Jorge Cuesta escogía los siguientes versos del Paul Éluard para explicar la persistencia de la razón en la obra de éste por encima de ese “sentido natural que posee la libre oscuridad del alma” (107) tan anhelado por los surrealistas:

Lo que ha sido comprendido no existe luego más

El pájaro se confunde con el viento,

El cielo con su verdad,

El hombre con su realidad. (108)

En esta comprensión del papel rasante que desempeña la razón como fuente primaria de toda abstracción radica la semilla de rebeldía racional sobre la que parece levantarse la poética de los seguidores de Valéry y compañía. Para que el hombre pueda conservar la esperanza de encontrar un absoluto, para no cerrarle las puertas definitivamente a ese anhelo de trascendencia, para que el deseo, tuétano del ser, sobreviva es imprescindible que la razón/vaso a la que el yo se halla atado se revuelva contra sí misma, impidiéndole así al alma/agua caer en la tentación de buscar descanso e identidad en una de las máscaras que la razón le brinda<sup>52</sup>.

En el nítido rostro sin facciones

---

<sup>52</sup> Gilberto Owen, otro de los escritores pertenecientes al grupo de Contemporáneos, se hace eco de esta misma y obsesiva preocupación al confesar, en un texto identificado con el significativo título de “Espejo vacío”: “Yo no sé cuántos rostros hay que tirar para ser ángeles...” (52)

el agua, poseída,  
siente cuajar la máscara de espejos  
que el dibujo del vaso le procura.

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

(...)

395 PERO el vaso en sí mismo no se cumple.

Imagen de una deserción nefasta  
¿qué esconde en su rigor inhabitado,  
sino esta triste claridad a ciegas,  
sino esta tentaleante lucidez?

Esta deserción del vaso, esta grieta que aparece en cada una de las máscaras que la razón intenta superponerle al alma, además de ser como ya hemos visto anunciada en la polivalente caracterización del vaso, viene igualmente construida mediante el uso acumulativo de uno de los pocos recursos literarios capaces de desestimar y trascender las limitadas verdades de la lógica: la paradoja. Si el vaso no cumple su función, parece indicar el poema, es porque la inteligencia es al tiempo que construye, la peor enemiga de dicha construcción. En el capítulo anterior nos referíamos brevemente a la importancia del papel que desempeña para todos los escritores de Contemporáneos la conciencia crítica en su obra. El intelectual, sostiene Cuesta, debe estar siempre alerta,

decepcionándose a sí mismo<sup>53</sup> y, como bien sabemos, eso es justamente lo que consigue hacer la paradoja: utilizar la lógica para desenmascarar lo engañoso de nuestros más inmediatos mecanismos racionales, expresando, en dicho movimiento, la necesidad y el deseo de una realidad más profunda que la proporcionada por nuestra binaria percepción. En definitiva, las estructuras paradójicas de *Muerte sin fin* ponen en entredicho la autenticidad de lo real, del mundo que nos permiten aprehender nuestros sentidos físicos e intelectuales. De ahí que, junto con los motivos ya examinados del cristal y el reflejo, se produzca en este poema una importante acumulación de paradojas a partir de tres dicotomías principales; siendo éstas luz versus oscuridad; sueño versus vigilia y, por último muerte versus vida.

### 2.2.1. Luz y oscuridad

No es de extrañar que, dada la naturaleza metafísica de la exploración realizada en *Muerte sin fin*, la pareja de contrarios luz/oscuridad ocupe un lugar prominente a lo largo del poema, pues, como nos recuerda Derrida, el símbolo de la luz ha sido, dentro de la tradición filosófica occidental, al mismo tiempo la imagen representativa por excelencia de la filosofía y de su objeto de estudio. Según apuntábamos ya previamente al analizar los rasgos constitutivos del vaso en el poema, esta identificación entre la

---

<sup>53</sup> “Es maravilloso cómo Pellicer decepciona a *nuestro paisaje*, cómo Ortiz de Montellano decepciona a *nuestro folklore*, como Salvador Novo decepciona a *nuestras costumbres*; cómo Xavier Villaurrutia decepciona a *nuestra literatura*; cómo Jaime Torres Bodet decepciona a su admirable y peligrosa avidez de todo lo que le rodea; cómo José Gorostiza se decepciona a sí mismo, cómo Gilberto Owen decepciona a su mejor amigo.” (172-173)

divinidad, la razón y la luz se produce en *Muerte sin fin* de una manera directa. Sin embargo, también indicábamos en el comentario anterior que esta noción cercana a la *lumen naturale* cartesiana aparece asociada en este poema con la idea de engaño o ceguera; siendo dicha ceguera de carácter muy diferente al deslumbramiento sugerido en la tradición platónica, puesto que éste no es el resultado de un exceso de conocimiento, sino todo lo contrario. Así parecía indicárselo Gorostiza a Miguel Ángel Mendoza diez años después de la aparición del poema, cuando en una entrevista escrita resumía sus ideas sobre el ser y la poesía señalando que en el fondo "el hombre está perdido en medio de un diluvio de luz." (2).

Si en el apartado previo veíamos la situación de imposibilidad en que vive el alma, incapaz de certificar su existencia al margen del vaso, de la razón, de lo distintivo, ahora le llega el turno al vaso, el cual existe como fuente generadora de un infinito número de huecas claridades o, lo que es lo mismo, de ideas, conceptos y nombres. Y si estas luces de la inteligencia no son más que inocentes engaños, burdas "cintas de sorpresas" (v.155) articuladas sonoramente, ¿qué puede ser la inteligencia en sí, sino otro espejismo? Volvemos así de nuevo a los versos en que el vaso, como ya había ocurrido previamente con el agua, descubre lo falible de su ser, quedando por consiguiente en manos de la Duda:

Pero el vaso en sí mismo no se cumple.

Imagen de una deserción nefasta

¿qué esconde en su rigor inhabitado,

sino esta triste claridad a ciegas,

sino esta tentaleante lucidez?

Son estos dos últimos versos los que abren paso a la construcción positiva de la sombra que se va a percibir a continuación y que motivará el viaje a la semilla que ocupa la segunda parte del poema.

La inteligencia, que hasta este momento había venido siendo recreada a partir de una escandalosa y abarcadora luminosidad, queda aquí reducida a una triste, ciega y tentaleante lucidez. Si hacemos caso de la lectura propuesta por Mordecai Rubín, tendremos que interpretar este último adjetivo como un mexicanismo de *tantear*, de ahí que este crítico se lo aplique consecuentemente a un inexistente ciego:

*A ciegas* porque aunque la luz penetra el cristal no se ve nada adentro. Esa luz que entra en el vaso busca algún contenido que iluminar, como un ciego *tentaleante*. Una vez más se justifica el gusto de la expresión contradictoria.

Persiste la ineficacia de la pura forma. (97)

La correspondencia entre tentalar y tantear parece ser involuntariamente corroborada por Gorostiza con su incorrecta dicción del término. Escalante, en un artículo del 2002 titulado “Los inaudibles gemidos de Dios”, señala la inconsistencia en que parece caer el propio Gorostiza en la grabación sonora del poema que realiza para la colección Voz Viva de México cuando sustituye el término *tentaleante* por el adjetivo *tantaleante*. Existe, sin embargo, una segunda acepción del término tentaleante que, si bien es de uso mucho más restringido, es asimismo mucho más interesante dentro del contexto global del poema y explicaría la elección por parte del poeta de este vocablo frente al que más comúnmente (incluso para él, como prueba su lapsus oral) se deriva del verbo

*tantear*: durante el oficio de tinieblas que se celebra como parte del ritual católico en los últimos días de la Semana Santa, el tenebrario o candelabro inicialmente iluminado con quince velas va siendo poco a poco apagado hasta que sólo queda prendido el último cirio, símbolo de Cristo, que es escondido en la parte posterior del altar hasta el momento de la simbólica resurrección. Esta última vela, aunque es comúnmente conocida como *cirio pascual*, recibe también el nombre de *cirio tentalar*. Mediante la evocación a esta última chispa de luz previa a la llegada de la muerte y sus tinieblas, imagen que por su simbolismo eclesiástico anticipa ya la soledad en la que se dibuja a Dios en la parte final del poema, así como a través del paralelismo oximorónico que esta imagen guarda con la del verso inmediatamente anterior (*claridad a ciegas*), se deja claro que el sujeto poético se encuentra en el proceso de rebelarse y trascender la encerradora luminosidad asertiva propia del vaso con el fin de explorar el espacio de la sombra, de la indeterminación más absoluta.

Esta coexistencia de claroscuros, antes incluso de que el desarrollo evolutivo de la misma resulte patente, no debe ser percibida como un indicador de equilibrio entre ambas fuerzas. Como le declaraba Gorostiza a Castro Quiñones, *Muerte sin fin* se construye desde el arranque mismo del poema a partir de la intención del Poeta-Narciso de ver el mundo y la propia existencia desde la perspectiva del demonio, esto es desde lo oscuro, desde la muerte; de ahí que la luminosidad, tradicionalmente asociada a la consciencia, al conocimiento exacto y profundo de las cosas, aparezca cargada en todo el desarrollo de este poema con las connotaciones opuestas. Al percibir la inocente claridad del intelecto como fuente de engaño, como un artificio de máscaras detrás del



cual no se esconde nada, Narciso se ve obligado, como adelantábamos al comienzo de este capítulo, a trascenderse y continuar con su búsqueda identitaria sumergiéndose en el otro lado del espejo, en las aguas oscuras de la imagen, donde el sujeto encuentra su más profundo ser en el no-ser, en esa Muerte que en los epígrafes se declaraba enemiga de la Razón; en esa actitud de constante autodecepción con la que Cuesta buscaba dibujar la naturaleza más secreta de la identidad de Gorostiza. Con esta nueva perspectiva, el poema oscurece la superficie del hasta ahora reflejante del espejo, con el fin de delimitar el conocimiento al que se puede acceder desde cada dimensión, desempeñando así la opaca superficie del espejo, para aquellos situados en el espacio diurno, un papel meramente reflector, carente de profundidad, al tiempo que hermetiza, vuelve secreto, el conocimiento al que se puede acceder una vez atravesado el cristal.

mientras nos recreamos hondamente  
en este buen candor que todo ignora,  
en esta aguda ingenuidad del ánimo  
que se pone a soñar a pleno sol  
y sueña los pretéritos de moho,  
la antigua rosa ausente y el promedio fruto de mañana,  
como un espejo del revés, opaco,  
que al consultar la hondura de la imagen  
le arrancara otro espejo por respuesta.

La naturaleza ilusoria de las imágenes proyectadas por las facultades racionales aparece

en este pasaje doblemente representada, dado que el motivo del espejo opaco se ve acompañado por el símbolo del sueño; imagen que abre paso a la trastocación de una nueva antinomia:

### **2.2.2. Sueño y vigilia**

Si la literatura del barroco hispánico, en su cuestionamiento de lo real, convertía la dicotomía sueño-vigilia en una de las parejas representativas más efectivas de la modernidad, las vanguardias, voceras de la crisis de la misma, retoman la imagen cartesiana del soñador frente a su chimenea para afirmar una vez más la imposibilidad de determinar, de un modo objetivo y definitivo, la naturaleza real de aquello experimentado durante los periodos de vela, así como la irrealidad de lo soñado. Xavier Villaurrutia, siendo junto a Ortiz de Montellano uno de los miembros del grupo que más ha explotado lo paradójico de esta dicotomía en su poesía, es también quien se ha referido al tema en términos ensayísticos, corroborando la labor definitiva del movimiento romántico en el desvanecimiento de la frontera entre los estados de sueño y vigilia:

Cuando Albert Béguin, en la primera página de su admirable libro *El alma romántica y el sueño*, afirma que “toda época del pensamiento humano podría definirse, de manera profunda, por las relaciones que establece entre el sueño y la vigilia”, señala no solamente el verdadero espíritu del romanticismo alemán sino el de toda la poesía moderna, relacionada, más íntima y secretamente de lo que hasta ahora se ha advertido, con ese despertar del alma y ese despertar al

sueño que es el movimiento romántico. Porque si, en el romanticismo, gracias al instrumento mágico del lenguaje, lo irreal y lo real, lo visible y lo invisible, lo conocido y lo desconocido, la vigilia y el sueño, se cruzan y entrecruzan, se funden y confunden, las relaciones entre estos mundos llamados opuestos se han hecho más profunda y angustiosamente lúcidas que nunca antes en la poesía moderna. (Villaurrutia 895)

*Muerte sin fin*, desde mi punto de vista, reproduce igualmente esta múltiple y compleja visión del sueño heredada de la crisis de final de siglo, momento en el que, como mencionábamos anteriormente, el arte, instituido por el idealismo como el nuevo portador de lo trascendente, se presenta como vía de plenitud frente a lo limitado de la existencia histórica. Pese a ser en esta búsqueda de una nueva espiritualidad donde los artistas de principio de siglo terminaron constatando la inexistencia o, cuando menos, imposibilidad humana de alcanzar una Verdad conocible y/o expresable, el elemento utópico del idealismo les llevó a cuestionar la validez de una vida no-plena, una vida constituida a base de espejismos y malentendidos. Es así como, de manera paralela a la inversión de significados en el contenido simbólico de luz y oscuridad, se produce un trastrocamiento o, mejor dicho, una indiferenciación de sentido en lo referente a los estados de vigilia y sueño; indiferenciación a partir de la cual el sujeto imbuido en un estado diurno de consciencia es visto como un autómeta, un hombre engañado a creer en la realidad de su ser, en la certera presencia de todo lo que le rodea, un sujeto en definitiva apuntalado por esos “azules botareles de aire” de que nos provee nuestro intelecto. El estado de vigilia se constituye así, dentro del arte moderno, en un estado

de subyugación ante los artificios del intelecto, en un estado de “vivencia fantasmagórica” (Música 387) o ensoñación; imagen popularmente compartida por otros artistas coetáneos, como Fernando Pessoa, quien escribe:

Nunca duermo. Vivo y sueño o, mejor dicho, sueño en vida y sueño al dormir, que es vida también. No hay interrupción en mi conciencia (...) De manera que lo que soy consiste en un perpetuo desarrollo de imágenes, conexas o inconexas, que simulan siempre ser exteriores, unas interpuestas entre los hombres y la luz, si estoy despierto, otras interpuestas entre los fantasmas y la ausencia de luz que se percibe, si estoy durmiendo. Francamente no sé cómo distinguir una cosa de otra ni me atrevo a asegurar que no duermo cuando estoy despierto, ni que no me estoy despertando cuando me voy durmiendo. (315-316).

En *Muerte sin fin* las referencias directas al motivo del sueño son abundantes, por lo que no sorprende que la crítica haya coincidido unánimemente en reconocer éste como uno de los principales hilos conductores del poema. Sin embargo, ahí terminan todas las convergencias, puesto que la ya comentada confusa indiferenciación de términos y significados, unida a una igualmente enrevesada sintaxis, ha propiciado propuestas interpretativas tan contradictorias como las que en relación con este tema se ha realizado de los versos siguientes:

en esta aguda ingenuidad del ánimo  
que se pone a soñar a pleno sol  
y sueña los pretéritos de moho,  
la antigua rosa ausente y el promedio fruto de mañana,

como un espejo del revés, opaco,  
que al consultar la hondura de la imagen  
le arrancara otro espejo por respuesta.  
Mirad con qué pueril austeridad graciosa  
distribuye los mundos en el caos,  
los echa a andar acordes como autómatas;  
al impulso didáctico del índice  
oscuramente  
*¡hop!*  
los apostrofa  
y saca de ellos cintas de sorpresas  
que en un juego sinfónico articula,  
mezclando en la insistencia de los ritmos  
¡planta-semilla-planta!  
¡planta-semilla-planta!

Estos versos, pese a no haber sido considerados como particularmente oscuros, han venido siendo divergentemente interpretados a partir de la ambigüedad del sujeto sintáctico implícito en ellos. Críticos como Mordecai Rubín y Juan Gelpí, que en sus respectivos libros sobre *Muerte sin fin* han llevado a cabo una lectura exegética detallada de cada uno de estos versos, coinciden en asumir que el agente de las acciones en ellos descritas no es otro sino Dios. Esta interpretación nos conduciría nuevamente a una activación del imaginario gnóstico, según el cual el hombre y su

mundo no son sino la materia de los sueños divinos. Evodio Escalante (2001), sin embargo, se ciñe a mi modo de ver más al texto cuando propone como sujeto de este proceso de creación y ordenación del mundo, no a Dios, sino al propio sueño del individuo. Es decir, a la propia consciencia o razón. Esta lectura, además de contar con el respaldo que le proporciona la fluidez sintáctica de estos versos, es corroborada una vez más por los epígrafes iniciales del poema, según los cuales la función de la inteligencia no es descubrir lo ya existente, sino más bien crear y organizar el mundo. Además de eliminar la posibilidad de la existencia de Dios como entidad desligada de nuestra imaginación, tema que será abordado en el tercer capítulo, la consecuencias inmediata de esta alternativa y demoledora interpretación del pasaje es la certidumbre de la naturaleza irreal de la existencia, puesto que desde este momento en la raíz del ser ya no es posible vislumbrar ninguna presencia posible, ningún absoluto al que aspirar, a diferencia de lo que sí ocurría en la teoría anterior. Si no hay más realidad que la del interminable y autodevorador sueño circular, cualquier manifestación de vida, incluido el proceso fisiológico de la muerte<sup>54</sup>, no puede ser visto más que como expresión de la inexistencia:

Mas en la médula de esta alegría,

---

<sup>54</sup> Pero aún más —porque en su cielo impío / nada es tan cruel como este puro goce— / somete sus imágenes al fuego / de especiosas torturas que imagina / —las infla de pasión, / en el prisma del llanto las deshace, / las ciega con lustre de un barniz, / las satura de odios purulentos, / rencores zánganos / como una mala costra, angustias secas como la sed del yeso. / Pero aún más —porque, inmune a la mácula, / tan perfecta crueldad no cede a límites— / perfora a la substancia de su gozo / con rudos alfileres; / piensa el tumor, la úlcera y el chancro / que habrán de festonar la tez pulida, / toma en su mano etérea a la criatura / y la enjuta, la hincha o la demacra, / como a un copo de cera sudorosa, / y en un ilustre hallazgo de ironía / la estrecha enternecido / con los brazos glaciales de la fiebre.

no ocurre nada, no;  
sólo un cándido sueño que recorre  
las estaciones todas de su ruta  
tan amorosamente  
que no elude seguirla a sus infiernos,  
ay, y con qué miradas de atropina,  
tumefactas e inmóviles, escruta  
el curso de la luz, su instante fúlgido,

Las brillantes asociaciones establecidas en estos versos otorgan de nuevo un lugar central a la mirada, ensimisma, por un lado, con el brillante resplandor que hasta este punto ha venido caracterizando al vaso y consecuentemente a Dios, pero igualmente ligada, por otro lado, a la noción de engaño, al indicarse que esa percepción del ojo no es sino un sueño, una alucinación similar a la que es capaz de causar la atropina. La yuxtaposición de la atropina con el adjetivo *tumefactas* en la caracterización de las miradas, invita a activar en el texto una nueva presencia: la de la belladona, planta de la que se extrae la atropina y cuyo consumo entre mujeres era habitual por provocar el efecto estéticamente deseable de agrandar o hinchar el tamaño de las pupilas. La ingesta de esta planta, si bien es verdad que otorgaba una atractiva mirada tumefacta a sus consumidoras, también conllevaba su precio: una paulatina pérdida de la visión que en muchos casos desembocaba en una ceguera total. Este efecto de la belladona, y consecuentemente lo erróneo de la visión luminosa descrita en estos versos, es

confirmado siete versos más adelante mediante una nueva imagen en la cual este sueño diurno que llamamos consciencia “ciega con lustre de un barniz” nuestro acercamiento al mundo, estableciéndose una vez más un correlato entre la brillantez y el engaño, que en este caso, como en el de la atropina, resulta visual al hacerse mención a la ceguera.

Pero la naturaleza irreal de lo observado queda asimismo enfatizada en este pasaje mediante una latente referencia a la muerte entendida como anulación, como presencia de la nada. La triple negación del segundo verso aquí citado ya parece orientar de por sí en esa dirección; dirección que la referencia a la inmovilidad de la mirada, a los infiernos y a las insistentes referencias asociativas en el poema entre el morir y el dormir/soñar no hacen sino certificar. Pero es nuevamente la referencia a la atropina la que dota de peso a la idea de que no hay ninguna otra realidad escondida debajo de la engañosa y cegadora máscara luminosa con que nos apresa nuestra inteligencia. Si bien la naturaleza irreal de lo visto (bien sea a través de las alucinaciones, de la pérdida real del grado de visión o del engaño estético) suele estar directamente relacionada con las propiedades de la belladona, la mención por parte de Gorostiza a la atropina en vez de a ésta activa uno de las muchas referencias mitológicas repartidas a lo largo del poema: Con el nombre de Átropos era conocida, según la mitología griega, una de las tres moiras; concretamente aquella de las hermanas encargada de cortar el hilo de la vida. De ahí que la mirada de atropina, la mirada de Átropos, haya de ser vista como símbolo del fin, como límite absoluto, como una muerte tras la cual ya no queda nada. En definitiva, Gorostiza negativiza la mirada deslumbrada por esa luminosa



presencia al cuestionar, por un lado, la fiabilidad de la misma y, por otro, al hacer referencia al orden contrario, el de la sombra, tanto mediante la referencia general a las moiras, hijas de la Noche (Nyx o Nictē), hermanas del Sueño (Hipnos) y la Muerte (Thánatos), como mediante la referencia directa a la mayor y más oscura de estas tres hermanas.

El motivo de la facultad intelectual como fuente de ensoñación es explorado asimismo en este poema a través de otra de las paradojas ya previamente señaladas en estas páginas como atributo propio de ese vaso/razón; me refiero al juego de movimiento y quietud que la circularidad del vaso desde un comienzo parecía propiciar. El paralelismo con que comienza el verso 213, repetitivo del “más nada ocurre, no” a que hacíamos referencia en los versos precedentes, indica, sin que ello conlleve un cambio significativo, una nueva profundización en la imagen del sueño o, lo que es lo mismo, del vaso y sus características. ¿Y qué mejor manera de introducir este nuevo aspecto del sueño intelectual que recurriendo una vez más a la imagen del círculo? Si inicialmente la razón era representada como un vaso cuyo orbe estaba siempre en un constante movimiento contenido por su propia circularidad, en este pasaje el estado racional, consciente del sujeto es recreado mediante la imagen de un “sueño desorbitado”:

Mas nada ocurre, no, sólo este sueño

desorbitado

que se mira a sí mismo en plena marcha;

presume, pues, su término inminente

y adereza en el acto

el plan de su fatiga,

(...)

¡Qué trebolar mullido, qué parasol de niebla,

se regala en el ánimo

para gustar la miel de sus vigalias!

El sueño de la inteligencia es presentado aquí nuevamente como un movimiento constante e imparable, con la salvedad que en este momento, la marcha ciega de la inteligencia ya no es completamente equiparable al círculo de eslabones cerrados que encontrábamos en un principio, puesto que ahora el sujeto poético, el Narciso inicial, parece haber encontrado el modo de quebrantar o trascender, aunque sólo sea por un instante, dicha cerrazón. Esta anticipación de lo que, a mi modo de ver, va a constituir el tema central de la segunda mitad del poema y de los próximos capítulos de este trabajo es la que explica, por un lado, que el sueño en estos versos sea calificado de *desorbitado*, adjetivo mediante el que además de insistirse en el carácter irreal de éste,<sup>55</sup> se recupera la identificación entre el orbe y el vaso que veíamos en el arranque del poema para reformularla. Si al comienzo del canto el yo lírico lograba escapar del aprisionamiento de sí mismo en los confines de su propio ser a través de la mirada, a través de la autocontemplación en unas aguas que facilitaban su desdoblamiento, llegados a este punto el sujeto repite nuevamente esa misma operación, sólo que ahora

---

<sup>55</sup> Recordemos que una de las acepciones posibles del verbo “desorbitar” es “exagerar, abultar, conceder demasiada importancia a algo”, conceptos todos ellos que hacen hincapié en la idea de engaño y apariencia que durante todo el poema se ha ido construyendo en torno al símbolo del vaso.

es la propia razón, la que se ve desdoblada: en tanto que el intelecto encandilado por la brillantez de la luz sigue sujeto a las cadenas circulares de esa mirada engañadora, de ese conocimiento vacuo, hace aparición una vez más en estos versos la mirada crítica, el ojo capaz de mirarse a sí mismo, el conocimiento, en definitiva, de la lucidez, que no de la luz<sup>56</sup>. El acto de trascendencia realizado por Narciso, acto que como ya comentábamos conllevaba en última instancia la anulación de un sujeto reducido a imagen, va a ser repetido, como si de una caja china se tratase, a partir de este momento, profundizando aun más el viaje ontológico del poeta hacia el lado de lo oscuro, de esa destrucción que toda actividad crítica comporta.

La segunda parte en que tradicionalmente se divide *Muerte sin fin* (esto es, desde el final de la primera cancioncilla, dedicada a la insustancialidad del agua, hasta la segunda, en la que el Diablo llama a la puerta) comienza con una clara exposición de esta grieta, de este movimiento crítico mediante el cual el agua deseosa encuentra ya insuficientes los paliativos de la razón y en su insaciable búsqueda sigue abriendo fisuras en el sujeto:

En el rigor del vaso que la aclara,

el agua toma forma

—ciertamente.

Trae una sed de siglos en los belfos,

350 una sed fría, en punta, que ara cauces

---

<sup>56</sup> No es posible insistir lo suficiente en la importancia de esta distinción dentro del poema. La lucidez, como se explica en el tercer capítulo, es el atributo del demonio, la fuente de toda destrucción. La luz, por el contrario, es símbolo de presencia, de permanencia y aparece constantemente asociada a la noción de Dios.

en el sueño moroso de la tierra,  
que perfora sus miembros florecidos,  
como una sangre cáustica,  
incendiándolos, ay abriendo en ellos  
355 desapacibles úlceras de insomnio.  
Más amor que sed; más que amor, idolatría,  
dispersión de criatura estupefacta  
ante el fulgor que blande  
—germen del trueno olímpico— la forma  
360 en sus netos contornos fascinados,  
¡idolatría, sí, idolatría!  
Mas no le basta el ser un puro salmo,  
un ardoroso incienso de sonido;  
quiere, además, oírse.  
365 Ni le basta tener sólo reflejos  
—briznas de espuma  
para el ala de luz que en ella anida;  
quiere, además, un tálamo de sombra,  
un ojo,  
370 para mirar el ojo que la mira.  
En el lago, en la charca, en el estanque,  
en la entumida cuenca de la mano,

se consuma este rito de eslabones,

este enlace diabólico

375 que encadena el amor a su pecado

La voluntad expresada por el sujeto en estos versos de adoptar una nueva distancia crítica con respecto a sí mismo que le permita seguirse buscando supone, en primer lugar, la razón de ser del deseo. Como ya apuntábamos en el capítulo inicial, la pervivencia del deseo y, consecuentemente, de la aprehensión de toda esencia vital, reside en su imposibilidad; imposibilidad que esta irrefrenable fragmentación no hace sino fortalecer. Frente a las certidumbres del lenguaje y del conocimiento conceptual, certidumbres anestésicas que inducen al sujeto a confiar en la unidad y certidumbre del ser, el deseo transforma a ese mismo sujeto en un insomne, en un individuo capaz de no dejarse seducir por los cantos de la razón. Hay que tener en cuenta que en tanto que los estados de anestesia o sueño se producen en cualquier momento del día, el insomne sólo es aquel que en la oscuridad de la noche, mientras los demás duermen, se descubre incapaz de acallar su conciencia. Dicho de otro modo, el insomne es el que en plenas facultades, con la consciencia alerta, ha de confrontar las sombras, el vacío. Y es en este estado de consciencia crítica donde descubre que, pese al continente que le ha brindado la razón, el sujeto no ha dejado de ser la misma “dispersión” (v. 357) que encontrábamos al arranque del poema.

Pero, en segundo lugar, en este pasaje de *Muerte sin fin* no sólo se equipara la claridad brindada por la inteligencia con un estado de sonambulismo o actividad maquinal, sino que además se desarrolla ya una imagen en la que la insaciable pulsión

del deseo queda estrechamente ligada a la oscuridad, la destrucción y en definitiva, a la Muerte. De ahí que, en contraste con aquel alegre jardín de la primera canción, eco del jardín adánico, en el que la realidad generada por la inteligencia escondía su irrealidad, estos versos nos dibujen ahora un nuevo vergel en el que ese autodevorador deseo, “sed fría”, ha abierto surcos corrosivos. Estos surcos, imagen excepcional de las grietas generadas por la conciencia crítica, de esa distancia resultante del deseo de mirarse a uno mismo, son, como Xavier Villaurrutia nos recuerda, la máxima representación de la Nada, de esa Muerte que a él también tanto le atormentaba y que nos obliga a considerar una tercera y última dicotomía, la de la vida y la muerte.

### **2.2.3. Muerte y vida**

Hay que reconocer que lo expuesto hasta el momento, desde el punto de vista de la imaginería mortuoria, resulta cuando menos contradictorio, dado que, al establecerse la distinción entre nuestra existencia histórica frente a una existencia absoluta o verdadera, la vida pasa a erigirse en una manifestación más de la muerte; paradoja a la que Lukács ya apuntaba cuando escribía que “la existencia histórica es el menos real y el menos vital de todos los modos concebibles del ser.” (306). Es, por un lado, la constatación de la naturaleza irreal de nuestra percepción el principal factor que explica que se “transforme la plenitud de la presencia en ausencia y la vida en muerte perpetua” (43), según la expresión de Michelstaedter. Desde el punto de vista de la representación simbólica, ese calderoniano sujeto dormido que comentábamos anteriormente como máxima expresión de la insatisfactoria existencia histórica resulta

fácilmente equiparable a un zombi o muerto viviente, dada la extensísima trayectoria que hermana el dormir con el morir. Es esta muerte, producida en su laboriosidad por la inteligencia, la que retrata Gorostiza, haciéndose eco de uno de los más comentados pasajes de *Primero Sueño*<sup>57</sup>, cuando escribe los versos 227-245:

así, aun de su cansancio, extrae

*¡hop!*

largas cintas de sorpresas

230 que en un constante perecer enérgico,

en un morir absorto,

arrasan sin cesar su bella fábrica

hasta que —hijo de su misma muerte,

gestado en la aridez de sus escombros—

235 siente que su fatiga se fatiga,

se erige a descansar de su descanso

y sueña que su sueño se repite,

irresponsable, eterno,

muerte sin fin de una obstinada muerte,

240 sueño de garza anochecido a plomo

que cambia sí de pie, mas no de sueño,

---

<sup>57</sup> Por alguna razón, Mordecai Rubín opta por no establecer esta conexión entre ambas imágenes y prefiere considerar la garza del poema de Gorostiza como “metáfora originalísima” (68). Creo que ya ha sido suficientemente demostrado tanto el reconocimiento disfrutado por la obra de Sor Juana entre los Contemporáneos (Stanton 2004; Rubin 17) como las repetidas conexiones existentes entre *Primero Sueño* y el poema mayor de Gorostiza (Herrera Zapién), por lo que no voy a insistir en justificar la relación aquí propuesta.

que cambia sí la imagen,  
 mas no la doncellez de su osadía  
 ¡oh inteligencia, soledad en llamas!

245 que lo consume todo hasta el silencio,

En tanto que en el famoso poema de Sor Juana, el instante que tardara el cálculo en caer de la garra de la grulla le permitía a ésta disfrutar de un “leve sueño” (v. 136) trascendente, en *Muerte sin fin*, donde el dormir aparece cargado de las connotaciones opuestas, no existe la posibilidad de despertarse ni, por ende, de elevarse por encima de la reductora razón. Esta imagen no hace sino insistir en la que ya comentábamos al abordar las características de ese vaso-razón, en el que toda impresión de cambio, de movimiento, queda encerrada en la forma del círculo y, por lo tanto, transformada en un modo de quietud. En este nuevo ejemplo, la inteligencia produce una y otra vez nuevas explicaciones, conceptos y representaciones del mundo, pero desde el momento en que éstas no pasan de ser meras quimeras de nuestra inteligencia, cualquier novedad, cualquier renovación, no hace sino asegurar la persistencia de ese estado de muerte en vida a que nos tiene condenados la razón.

En segundo lugar, encontramos que los versos 201-212 hacen referencia, no ya a un estado de inanición o inconsciencia espiritual, sino al proceso mismo de la muerte fisiológica. Si coincidimos en que las manifestaciones de la existencia no son sino fabulaciones generadas, o cuando menos filtradas, por nuestra inteligencia, entonces la



muerte orgánica no puede ser sino un espejismo más de la razón<sup>58</sup>. La doble identificación del vaso con la capacidad intelectual y la divinidad, le permite a Gorostiza representar la fantasía de la muerte corporal a manos de un demiurgo:

Pero aún más —porque, inmune a la mácula,  
tan perfecta crueldad no cede a límites—  
perfora a la substancia de su gozo  
con rudos alfileres;

205 piensa el tumor, la úlcera y el chancro  
que habrán de festonar la tez pulida,  
toma en su mano etérea a la criatura  
y la enjuta, la hincha o la demacra,  
como a un copo de cera sudorosa,

210 y en un ilustre hallazgo de ironía  
la estrecha enternecido  
con los brazos glaciales de la fiebre.

Mas nada ocurre, no, sólo este sueño

La enfermedad, como todo lo demás, se revela en estos versos como un acto intelectual, (gracias a ese *piensa* del verso 205) llevado a cabo por una apenas perceptible razón o divinidad (*mano etérea*). Esto explica que en el verso 210, el poeta describa la muerte corporal como “un ilustre hallazgo de ironía”, puesto que es efectivamente irónico hacer

---

<sup>58</sup> Pienso que solo así se explica la críptica exclamación que incluye Gorostiza en una carta dirigida a Xavier Villaurrutia, en la que confiesa: “¡Si yo hubiera sabido hace diez años que la muerte no es otra cosa que el miedo que le tenemos!” (*Epistolario* 329). Volveremos en el próximo capítulo sobre la significación de esta carta.

creer en una muerte física capaz de poner fin a una supuesta existencia, a sabiendas que dicha existencia no es tal. En otras palabras, el abrazo de la muerte descrito en este pasaje, a diferencia de lo que tememos, no pone fin a nada, puesto que tanto nuestra percepción de la vida como de la muerte no pasan de ser más que eso, percepciones, fantasmagorías de nuestra inteligencia. Y si no pone término a nada, menos puede ser portadora de esa vía unitiva y trascendente que le atribuye Mordecai Rubín al comentar en relación a estas mismas imágenes:

Según Gorostiza esas contradicciones de la doctrina de la perfección y los defectos evidentes de lo creado obligan a los teólogos a cambiar de acentuación o de interpretación, como si Dios fuera un escultor indeciso: (...) Y, contradicción máxima, terminan por concebir el término de la vida del hombre como la unión eterna con Dios. Después de hacer insignificante al hombre, lo vuelve a elevar a la intensidad divina en la muerte, que aunque se mire como éxtasis ('fiebre') religioso, es la finalidad fría del hombre corpóreo. (63-64)<sup>59</sup>

Sí es cierto, sin embargo, que el poema recurre, junto con la muerte en vida y la muerte física, a una tercera concepción de la muerte y ésta, a la que desde este momento nos vamos a referir con mayúsculas, constituye la única entidad no

---

<sup>59</sup> Las lecturas que han propuesto otros autores de estos versos se alejan aún más que la de Rubín de la interpretación aquí sostenida. Para Juan Gelpí, por ejemplo, estas metamorfosis físicas del sujeto no han de ser vistas como síntomas de enfermedad y muerte, sino como representaciones metafóricas de los estragos de la pasión (comprensible en el caso del chancro, pero no en los restantes males). De ahí que no considere ni a la inteligencia ni a Dios como causante de estas metamorfosis físicas en el hombre no es ni la inteligencia ni Dios, sino Satanás, lo que le permite justificar la ironía señalada en el verso 210 diciendo: "La tercera persona que piensa y lleva a cabo la pasión no es otra que el diablo quien, curiosamente, realiza una destrucción paradójica de la criatura. Paradójica en la medida en que es una destrucción pasional, pero cubicada, medida a partir de las enumeraciones trimembres que subrayo." (181)

cuestionada en el texto. ¿Pero en qué consiste esta Muerte y bajo que formas la presenta Gorostiza? La respuesta la encontramos desde un primer momento en los epígrafes bíblicos, donde la Inteligencia identifica esta tercera idea de la Muerte en contraposición al orden regulador creado por ella misma. La Muerte, en este sentido, es el caos, el origen; es esa esencia deseosa de infinito que Gorostiza acabará identificando al término del canto con el Diablo<sup>60</sup>:

un ansia de trasponer

estas lindes enemigas,

este morir incesante,

730 tenaz, esta muerte viva

Es este ansia de infinito, contrapuesta a la ordenada y limitada realidad que nos presenta la inteligencia, la que permea todo el poema; facilitándosele así un papel preponderante a determinados motivos o imágenes tales como el de la Caída, el del viaje transgresor, el del deseo sexual y, como ya mencionábamos, el de Lucifer, símbolo por antonomasia de todos estos motivos temáticos, pues, tal y como advierte José Bergamín en su libro sobre este personaje, el Demonio no es la nada, sino “una voluntad de no ser, una voluntad de la nada” (55)<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Al no hacer una distinción entre la muerte en vida y la Muerte como sed de infinito, el estudio de Evodio Escalante llega a una interpretación opuesta a la aquí propuesta en lo relativo a los símbolos con que se articula la voluntad de trascendencia que se percibe a lo largo de todo el poema: “El poema de Gorostiza quiere devorar el infinito –derrotar a la muerte. (...) Es ante todo un poema que busca remontarse hasta Dios, y de anular con ello el calvario de la conciencia instalada en la finitud.” (2001: 15)

<sup>61</sup> La razón por la que traigo a colación esta representación del demonio y no otra es porque José Bergamín, tras salir exiliado de España a consecuencia de la guerra civil, recaló, como muchos otros intelectuales, en tierras mexicanas, donde pasa a convertirse, según indica Paz, en uno de los participantes habituales de las tertulias de Contemporáneos. Asimismo, resulta significativo que en 1944, en su *Apolo y Coatlicue*, otro de los escritores asociados al grupo, Luis Cardoza y Aragón, destaque indirectamente, de entre toda la obra de Bergamín, este ensayo de 1933 titulado *La importancia del*

Ambas definiciones de la muerte, tanto la de “esta muerte en vida” como la que conmina al poeta a rebelarse y explorar el espacio de la grieta (lingüística, visual, intelectual), quedan recogidas en el título del poema, puesto que para el hombre, resulta imposible dejar atrás cualquiera de estas dos potencias. En un caso por lo ineludible de la consciencia racional, en el otro, por lo irreductible del deseo<sup>62</sup>; tensión que *Muerte sin fin* explora igualmente a otros planos, de los que pasamos a ocuparnos en los próximos capítulos.

---

*demonio* (1933) para caracterizarlo diciendo: “José Bergamín es diabólico. Digámoslo más claro: lo más valioso y lo verdaderamente característico en Bergamín es su diabolismo.”

<sup>62</sup> María Zambrano, a cuya obra volveremos a hacer referencia más adelante, ya apreciaba esta tensión en su ensayo *El hombre y lo divino*, explicándola así: “Vivir en la identidad [la unidad] es estar a salvo del infierno; del infierno de verse en lo otro, de ver lo otro y de ser lo otro que imita a lo uno. Pero la vida humana no logra alcanzarlo, sin poder renunciar a perseguirlo.” (1993: 589)

## CAPÍTULO 3:

### EL ESTATISMO DE LO MÓVIL O LA NOSTALGÍA DEL EXILIADO

El Sonámbulo no se confunde completamente y sabe muy bien que desear no es igual a ya haber alcanzado lo que se desea. Sabe que el deseo es siempre una búsqueda. (...) Me muevo porque deseo.

#### 3.1. El motivo del viaje

Partamos, según hemos comentado ya, asumiendo que la escritura se convierte para los escritores de las primeras décadas del siglo XX en una vía de expresión y aun representación de la pulsión, del deseo por acercarse a eso que hemos dado en llamar lo Puro o lo Real. Aceptemos a continuación que la esencia de todo deseo radica en su imposibilidad, pues desear es un “tender hacia”; nunca un poseer, nunca un llegar. Comprobaremos finalmente que la erupción de obras ficticias centrada en el motivo del viaje que experimenta la literatura del cambio de siglo no puede ser explicada sino en estrecha relación con esta concepción del deseo.

“Nos es dado reposar en ningún lugar”; en este verso de Hölderlin se recoge la imagen lógica de lo explicado hasta el momento: el poeta, compelido por un deseo de trascendencia, busca el Absoluto capaz de satisfacer ese Deseo que constituye lo más próximo a nuestra esencia aun a sabiendas de que su incapacidad para desligarse de su propia conciencia hace imposible esta búsqueda. La cuestión no es ya la existencia o inexistencia de realidades esenciales, sino la certeza de que todo conocimiento (sujeto y mundo) no es sino una infinita superposición de limitadoras y concretizantes máscaras-

palabras, un, en definitiva, interminable viaje, por utilizar la famosa metáfora de Nietzsche, que tanto juego les daría a los escritores posteriores:

- Viajero, ¿quién eres tú? Veo que recorres tu camino sin desdén, sin amor, con ojos indescifrables; húmedo y triste cual una sonda que, insaciada, vuelve a retornar a la luz desde toda profundidad - ¿qué buscaba allá abajo?, (...) Descansa aquí: este lugar es hospitalario para todo el mundo – ¡recupérate! Y seas quien seas: ¿Qué es lo que ahora te agrada? ¿Qué es lo que te sirve para reconfortarte? Basta con que lo nombres: ¡lo que yo tenga te lo ofrezco!

- ¿Para reconfortarme? ¿Para reconfortarme? Oh tú, curioso, ¡qué es lo que dices! Pero dame, te lo ruego.

- ¿Qué? ¿Qué? ¡Dilo!

- ¡Una máscara más! ¡Una segunda máscara! (Nietzsche 278)

El pensamiento no es descubridora evolución, sino divagación; una constante búsqueda de máscaras en las que creer; búsqueda paradójica, en la medida en que dicha cosmovisión ya anula toda posibilidad de fe. El poeta (y lo que en él hay de filósofo), explica Mónica Cagnolini, ha dejado de ser viajero para convertirse en vagabundo errante, permanente exiliado de toda realidad ajena a la del fluctuante camino.

El viaje es para los escritores de *Contemporáneos*, al igual que para la mayoría de sus coetáneos, la realización material del desear. De ahí que, abrazando una concepción heredada de Xavier de Maistre e intensamente popularizada por el fantástico Des

Esseintes de Huysmans mediante su no-visita a Londres, estos escritores perciban el concepto de viaje no como un desplazamiento justificado a partir de la idea de llegada, sino como un desplazamiento en gran medida gratuito y aun inmóvil<sup>63</sup>. “La esencia del viaje está en el trayecto y no en el destino”, dice Xavier Villaurrutia. No se viaja para arribar a ningún puerto, sino por el placer de viajar en sí mismo o, como señala Alain de Botton, “the pleasure we derive from a journey may be dependent more on the mind-set we travel *with* than on the destination we travel *to*.” (242). De ahí que estos autores asocien el acto de viajar con la curiosidad por descubrir lo inesperado y, más concretamente, por descubrirse en lo menos esperado, bien sea en un recorrido por el propio cuarto o bien sea entre los humos de una tasca parisina.<sup>64</sup>

La paradoja del viaje estático que tan popular resultaría entre los escritores de principios de siglo permite no sólo reflejar la tendencia introspectiva de los nuevos tiempos, sino que reproduce de modo literal los principales dos elementos idiosincrásicos al concepto de deseo, movimiento y quietud, sirviendo por consiguiente de metáfora del conocimiento y, dada la estrecha relación que mantiene dentro de nuestra tradición occidental lo metafísico con lo epistemológico, podríamos decir que sirve también de metáfora del propio ser. En una época en la que el mundo empezaba a

---

<sup>63</sup> Vicente Blasco Ibañez en su prólogo a *Escrito en el agua* (1918), una de las novelas más populares de Francis de Miomandre, estrecho amigo de varios miembros de Contemporáneos, traza una breve genealogía de “viajeros estáticos”, entre los que destacan, según su parecer, los nombres de Maistre, Sterne y Henri Heine, así como el del autor por él prologado.

<sup>64</sup> Pese a que la mayor parte de las citas manejadas en este capítulo han sido extraídas de los textos de José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, hay que reconocer que, en el plano propiamente literario, Salvador Novo ha sido, entre los componentes de Contemporáneos, quien más se ha ceñido a los modelos mencionados del viaje estático. Sus ensayos no sólo recogen sus numerosas experiencias alrededor del mundo, sino que paralelamente son bitácoras de descubrimientos mucho más cercanos y cotidianos: el del dormitorio, el de la ciudad, etc., pequeños ejemplos de viajes estáticos.

resultar mucho más pequeño y abarcable de lo que había sido hasta ese momento, los desplazamientos geográficos se cargan de una finalidad introspectiva. No se viaja para descubrir ya nada, sino para descubrirse a uno mismo, de ahí que los numerosos testimonios y “cartas de relación” conservadas de los viajes llevados a cabo por los distintos miembros de Contemporáneo tiendan a enfocarse no en describir la realidad del país visitado, sino en analizar el efecto que dicho entorno está teniendo en el yo. Y una vez interiorizado dicho espacio, no es infrecuente que el propio sujeto desaparezca asimismo de la experiencia para abrir el discurso a un plano puramente imaginativo o literario, hasta el punto de que la novedad del contexto geográfico resulta cuando menos intrascendente/anecdótica.

La lectura de la correspondencia intercambiada entre Salvador Novo y Xavier Villaurrutia durante la temporada que éste último pasó en New Haven prueba, por un lado, la falta de interés demostrada por éste por recorrer la zona y relacionarse con la gente del lugar,<sup>65</sup> al tiempo que demuestra una voluntaria reclusión personal cuya finalidad última no es otra que la lectura, lo que se traduce en una expresión de la supremacía del viaje estático o anímico sobre los atractivos del viaje físico. Así parece ponerlo en evidencia una carta fechada el 29 de octubre de 1935, donde al esbozar el poeta su rutina diaria, dice reservar su tiempo de ocio para leer y ver, es decir para

---

<sup>65</sup> Son numerosos a este respecto los comentarios recogidos por Villaurrutia en su correspondencia concernientes a su escasa vida social y, aun más concretamente, a su nulo interés por desarrollarla; soledad de la que, pese a achacársela en un primer momento la naturaleza arisca de propio carácter, acabará responsabilizando, en un movimiento casi telúrico, a la ciudad de New Haven, a la que describe como “un infierno helado donde los hijos de Cromwell han venido a refugiarse. No hay vida. El gótico de la universidad, la austeridad de las celdas, la fisonomía falsamente inglesa de los profesores... todo obliga a los alumnos a concentrarse, a encerrarse en la hipocresía y la soledad.” (*Cartas* 48)



continuar siendo como él mismo se definía en una carta previa “el más cuerdo de los Ulises, el que no viaja, peregrino sentado, viajero inmóvil” (*Cartas* 32):

Las mañanas transcurren para mí en la Universidad, clases a las nueve, a las diez y a veces de once a doce, oyendo, infladas hasta el cansancio, todas las cosas que ya sé, que ya sabemos. (...) Por las tardes no tengo clases. Me quedo en la casa leyendo a Huxley, a T. S. Eliot y a algunos escritores noveles: a veces, el *play* de alguno de los chicos que siguen aquí la carrera de autores dramáticos. Hago pocas visitas. Voy al cine a encontrar malas películas (excepciones: *Ana Karenina*, de Greta Garbo; *Talna*, película de costumbres canadienses). También, y cada vez que hay aquí algo que vale la pena, vamos al teatro Schubert.” (*Cartas* 41-42)

Mayor aun parece haber sido aun el estatismo de José Gorostiza durante su estancia en Londres, quien, en una carta a Carlos Pellicer fechada el 19 de septiembre de 1927, le confiesa: “¿Qué importa, Carlitos, que esté a siete horas de París, a treinta de Florencia, a unas cuantas de Brujas? Para mí sería lo mismo estar en Tacubaya” (163). Este estatismo, si embargo, parece, al igual que en el caso de Villaurrutia, ir acompañado por otro tipo de movimiento de carácter introspectivo. Son estas autorreflexiones extremadamente críticas consigo mismo, tanto en lo referente al plano literario como personal, las que constituyen la esencia del material epistolar enviado desde Londres y a través de las cuales se puede percibir como el cambio de emplazamiento no ha conllevado el espíritu de aventura imaginable, sino que por el contrario ha sumido al poeta en lo que aparentemente se podría considerar un estado

extremo de depresivo abandono e inanición.<sup>66</sup> Desesperanza similar a la años más tarde experimentaría Villaurrutia durante su viaje a Estados Unidos, quien, como se puede apreciar en el próximo fragmento, no sólo encuentra en ella un nuevo modo de representación de esa insatisfecha esencia del ser (condenado a no alcanzar nunca la trascendencia ni poder renunciar a ella) que la soledad del viajero tanto intensifica, sino a la que además le descubre un nuevo nombre: *nostalgia*.

En peores océanos me he visto sumergido, a veces, en este viaje en el que toda la lucidez de que soy capaz no fue siempre bastante para salvar los escollos de la nostalgia o las islas del tedio. Y no obstante aquí me tienes, no triunfante, ¡quién puede vanagloriarse de ello!, pero sí superviviente de mis personales naufragios en los cuartos de hotel, en los salones de clase, o en el pequeño departamento de la calle de Chapel; entre restaurantes (sic.) y *funeral parlors*. (28)

---

<sup>66</sup> Así se lo confiesa, en primer lugar a Pellicer, a quien le escribe: “No leo. No escribo. Londres me tiene completamente apendejado. ¿Londres o Genaro? Quién sabe. Lo único que puedo decirte es que estoy peleado con la poesía, con la prosa, con el libro, con todo.” (*Correspondencia* 163). Posteriormente le haría partícipe asimismo a su hermano Celestino de este estado de melancólica apatía, al anunciarle, parafraseando a Lope de Vega, no tener más objetivo en la vida que el de “matar un día, una hora; ahogarse, aturdirse, entontecerse *para lo mismo repetir mañana*.” (Epistolario PAG). Pero es quizá ante Bernardo Ortiz de Montellano ante quien demuestra una mayor urgencia confesándole, en una carta ya previamente citada en este trabajo, la falta de interés que siente hacia sí mismo y hacia todo lo que le rodea: “Tengo la seguridad de que si uno de estos días dejara de levantarme, no me levantaría ya nunca, tan temeroso así estoy de que no sea nada más el ritmo que me expulsa de la cama para echarme horas después a ella, lo que sostiene la vida en mí.” (*Epistolario* 301)

Esta nostalgia que parecen haber experimentado todos los Contemporáneos durante su ausencia del país es, a través de una purificación etimológica del término<sup>67</sup>, la llave que permite a estos poetas explorar el motivo del viaje como alegoría de esa imposible pulsión deseosa que constituye el ser<sup>68</sup>. Es una vez más Xavier Villaurrutia quien, particularmente interesado en las distintas variantes de este motivo, se extiende en una reflexión sobre la nostalgia y sus “disfraces” (1966: 24) para llegar a la conclusión de que ese sentimiento de nostalgia mediante el que ha tratado de explicar su apatía no se justifica a partir de una verdadera añoranza por México, sino que en él se esconde una más profunda insatisfacción ontológica que el viaje no hace sino acrecentar. En una carta fechada en el mes de abril de 1936 y tras una fascinante asociación de ideas que le permite engarzar, a través de la aporía de Zenón, el reprimido mar de New Haven con la predestinación de Lord Jim, para arribar finalmente al sentimiento de nostalgia expresado por Lawrence en su correspondencia personal, Villaurrutia acepta su propia

---

<sup>67</sup> Recordemos que el término *nostalgia* se deriva de *algos*, traducible como dolor o tristeza y de *nostos*, que puede ser entendido como la imposibilidad de regresar, de ahí que la palabra *nostalgia* exprese un dolor por no poder volver.

<sup>68</sup> En este “todos” incluyo también, pese a lo excepcional de su caso, a Carlos Pellicer, puesto que si bien es cierto que no hay mayor testimonio de sus numerosas experiencias viajeras que su propia obra poética y si bien no resulta fácil rebatir la optimista luminosidad de dichos poemas, tampoco él deja de expresar en la vorágine de sus desplazamientos una cierta sensación de naufragio y retiro introspectivo que le lleva a declararse asqueado de la literatura para barajar la posibilidad de un permanente retiro monástico o un, más permanente si cabe, suicidio: “Me atrae la Gloria, me atrae la Orden Franciscana, me atrae la simple y obscura vida del buen hijo. Desde que estoy en Europa, mi corazón y mi cabeza son verdaderos infiernos. La aviación cuesta mucho dinero, las letras me aburren, la humildad me fascina, la juventud me sobra y toda decisión me hace falta. No sé qué será de mí. La idea del suicidio, que durante varios años me obsedió, la he rechazado ya con todas mis fuerzas. ¡Ah, si yo pudiera ser un poco menos malo de lo que soy!” (Correspondencia 122-123) Como se verá a lo largo del capítulo, en esta breve cita Pellicer ya abraza lo que serán las principales características constitutivas de la nostalgia de los Contemporáneos: 1) un desasosiego generalizado asociado a un sentimiento de desagrado ante uno mismo; 2) la representación de dicho desasosiego a través de ciertas figuras arquetípicas del viajero, entre las que se encuentra la del “buen hijo”; 3) la asociación de dicho desasosiego en una estructura binómica con la esfera del Mal. Por consiguiente, la injusta por escasa atención dedicada en este capítulo al viajero por antonomasia del grupo no debe ser entendida como falta de aplicabilidad de mis comentarios a su obra, sino como una necesaria limitación por mi parte.

nostalgia como una marca indeleble, como la señal de una carencia imposible de ser satisfecha:

Qué oscuro, recóndito e inevitable es el sentimiento de la nostalgia. (...) El sentimiento vive más o menos secretamente en el hombre que viaja, y es, en cierto modo su castigo 'por haber querido cambiar de sitio'. Una vez contraída esta enfermedad, ya nada, ni un nuevo viaje al lugar que se extraña, podría curarla; porque sucede que la enfermedad se nutre, precisamente, en el lugar en que se está y del lugar que se abandona." (23-24)

Nos encontramos una vez más ante la paradójica imagen del viaje infinito o, lo que es lo mismo, del movimiento estático, de la flecha de Zenón, que pese a su movimiento no va a alcanzar nunca la diana, quedando así atrapada en el estado de irrefrenable estatismo a que *Muerte sin fin* ya hacía mención mediante la imagen de la rosa giratoria. Y es que la nostalgia no es sino una de las muchas caras del deseo, pues al igual que éste, la nostalgia viene marcada por la toma de conciencia de un vacío, de una pérdida, que se revela como imposible de ser paliada, puesto que surge como consecuencia del proceso de idealización llevado a cabo por el sujeto sobre el espacio perdido; proceso que a su vez suele venir motivado por la insuficiencia del presente, por la pobreza de esa realidad diurna en la que, como sonámbulos, existimos. "Para el individuo aquejado de nostalgia, su realidad vital presente no puede competir en poder de encantamiento y atracción con una realidad recordada y embellecida por los procesos de la memoria selectiva" (436), apunta José María del Pino, en tanto que David Lowenthal hace una denuncia de

la nostalgia como la gran enfermedad de la modernidad, como síntoma de la insatisfacción presente. ¿Pero cuál ha sido esa pérdida moderna responsable del ensanchamiento de la insalvable fisura entre la realidad y un pasado idealizado? Si atendemos a George Steiner, con el cambio de siglo (del XIX al XX) el hombre y su sempiterna naturaleza insatisfecha experimentan una nueva urgencia epistemológica al verse desposeídos de todas las grandes narrativas sobre las que se había venido sustentando el ser. La nostalgia del viajero es identificable, en primer lugar, con un afán por recuperar las verdades perdidas, la firmeza de aquellas certezas que no sólo nos habían permitido conocer, sino que nos habían garantizado nuestro propio ser.

Esa nostalgia tan profunda, yo creo, en la mayoría de nosotros, fue directamente provocada por la decadencia del hombre y la sociedad occidental, por la decadencia de la antigua y magnífica arquitectura de la certeza religiosa. Como nunca anteriormente, hoy, en este momento del siglo XX, tenemos hambre de mitos, de explicaciones totales, y anhelamos profundamente una profecía con garantías. (22)

Nada debe sorprender, por lo tanto, que dentro de esta percepción del viaje como metáfora del conocimiento y el ser haya sido Sísifo en su eterna condena una de las figuras más recurrentemente utilizadas por los poetas del siglo XX para representarse a sí mismos. Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurría en la leyenda de Sísifo, la nostalgia expresada por estos autores no tiene una finalidad productiva o, por utilizar la terminología de Boym, no es una nostalgia restauradora, sino que la toma de conciencia

de esa carencia tiende a ir aparejada en los escritores modernos a una toma de conciencia de la imposibilidad de que ésta sea satisfecha, de ahí que muchos de estos escritores decidan abandonar la desgastada imagen sísifca para proyectarse en una nueva galería de personajes alegóricos capaces de representar aun mejor si cabe lo indeterminado del objeto anhelado y lo quimérico de la aspiración. De entre los viajeros clásicos capaces de encarnar el insaciable desear que es el hombre (y más aun el poeta), así como la certeza de lo fallido del viaje, los Contemporáneos escogen una trinidad de personajes conformada por las figuras de Simbad, Ulises y el hijo pródigo.

### **3.2. Tres manifestaciones del arquetipo del viajero**

#### **3.2.1. Simbad**

Hace pocos meses, Gioconda Belli ganaba el premio Sor Juana Inés de la Cruz y lo celebraba con una breve ponencia sobre la monja mexicana<sup>69</sup>. Curiosamente, para llevar a cabo su alabanza a la obra y vida de esta poeta, Belli rehabilitaba una de las conferencias dedicadas por Villaurrutia a Sor Juana; texto en el que el espíritu curioso y disconforme de ésta le daba pie al autor de *Nostalgia de la muerte* para considerar el

---

<sup>69</sup> El premio Sor Juana Inés de la Cruz le fue otorgado el 3 de diciembre del 2008 por su novela *El infinito en la palma de la mano*, también acreedora del premio Seix Barral de ese año. La ponencia aquí citada lleva como título “Sor Juana Inés de la Cruz, hija y hermana de Eva” y estuvo en su día recogida en la página web de esta autora: <http://www.giocondabelli.com>

motivo del viaje pasional y rescatar al marinero de *Las mil y una noches* como personificación del mismo<sup>70</sup>:

¿Qué es una curiosidad por pasión? Yo la defino así: es una especie de avidez del espíritu y de los sentidos que deteriora el gusto del presente en provecho de la aventura; es una especie de riesgo que se hace más agudo a medida que el confort en que se vive es más largo. Este tipo de curiosidad, ¿por quién está representado? Como ejemplo puedo dar a ustedes un personaje. La fábula, la novela, la poesía que encarnará esta belleza del espíritu que deja la comodidad del espíritu para lanzarse a la aventura, para interesarse en ella, nos da a Simbad el Marino. Simbad el Marino, dueño de riquezas; no se conforma con su comodidad, con su holgura. La comodidad y la holgura, engendran el tedio, el aburrimiento. (...) Simbad el Marino, rico y pobre en su riqueza, en cuanto el tedio lo amenaza, abandona riquezas y bienes y se lanza a la aventura. Naufraga, porque Simbad es un náufrago incorregible. Pero este naufragio, no le impide, una vez que ha vuelto a sentirse holgado y rico, lanzarse a un segundo, a un tercero, hasta un séptimo viaje. Es el tipo de curiosidad que nos interesa. (1953: 241)

---

<sup>70</sup> Con anterioridad a esta conferencia, leída en la Universidad de Michoacán en 1942, Villaurrutia ya había demostrado un profundo interés por Sor Juana y su obra. Anthony Stanton, quien ha documentado una larga lista de posibles resonancias de *Primero Sueño* en la poesía de Contemporáneos, retrotrae a 1929 un primer intento de estos poetas por publicar una recopilación de la totalidad de la obra de la religiosa. Pese a lo fallido de este intento, Villaurrutia se encargará de sacar a la luz dos años después una edición de los sonetos, seguida de una recopilación de las endechas (1939). A esto hay que añadirle, siempre según este crítico, numerosas semejanzas, tanto temáticas como simbólicas, entre la obra de Villaurrutia y los versos de Sor Juana.

Efectivamente, dentro de este interés de los Contemporáneos por encontrar modos de representar a ese viajero espiritualmente insaciable que ven en el hombre, no sorprende la elección de Simbad como imagen alegórica. Popularizado en occidente a través de los siete viajes que relata Schehrazada en sus mil y una noches, el personaje de Simbad se amolda por partida doble a la imagen del viajero desarrollada por estos poetas, dado que, por un lado, él, siendo uno de los más tenaces náufragos de la historia universal, prueba lo enriquecedor que puede resultar en último término todo viaje frustrado, todo naufragio y, por otro, representa como ningún otro a quien se arriesga a lanzarse a la aventura no por necesidad, sino por curiosidad, por ser incapaz de resistirse ante la insondable llamada del mar, aun a sabiendas de que dicha llamada puede ser su perdición. Sindbad, en su calidad de marino mercante, abre así el texto a todo un imaginario marítimo cuyo principal protagonista, el mar, es a su vez una nueva metáfora idónea del poeta y su ideal, por congregarse en él a un mismo tiempo los rasgos de infinitud, permanencia y fluidez constante. Como bien describía Villaurrutia en uno de los fragmentos previamente citados, el poeta no es sino un indefenso náufrago sin dirección ni control alguno ante las desestabilizadoras sacudidas de ese inaprensible absoluto a cuyas manos lo mismo es posible alcanzar la pequeña perla de un verso que terminar aniquilado bajo el peso de sus olas.

El motivo del mar junto con la atracción que éste parece despertar en un personaje como Simbad nos confronta con el hecho, ya anunciado por Villaurrutia en su cita, de que lo que comúnmente se conoce como morriña o nostalgia de viajero no es entendida por estos poetas en su sentido habitual, puesto que lo que estos autores



añoran, incluso en aquellos momentos en que escriben sobre ella encontrándose lejos de su país, no es el suelo patrio, ni las costumbres, ni la lengua propia; lo que estos autores añoran es lo inabarcable, es lo imposible, de ahí que estén enfermos de añoranza, de deseo y no únicamente de carencia. Simbad termina en todas sus aventuras regresando a casa y, sin embargo, no puede por menos que volver a partir una y otra vez, porque en la nostalgia no hay puerto al que arribar, sólo existe el movimiento sin fin, esa búsqueda infinita que Gorostiza evocaba a través de la imagen del vaso y que, como veremos unas páginas más adelante, él asocia con Simbad mediante una indirecta referencia a los relatos de Scherezada.

Si Simbad y el mar sólo están presentes en *Muerte sin fin* de manera transversal, no ocurre lo mismo con la producción poética anterior del poeta, donde ambos son una presencia constante, hasta el punto de que, en su ensayo sobre el poeta recogido en *Seis personajes*, Xavier Villaurrutia, haciéndose eco de uno de los versos de *Canciones para cantar en las barcas*, identifica a Gorostiza con este marinero:

El mar es su nota repetida, lejana sin embargo de la monotonía. Un mar de cristales delgados para grabar en ellos con la fina punta de la escritura. Un mar interior a cuya sola evocación el pensamiento tiene sabor de sal. Para su soledad, para su desolación, Gorostiza lo ha escogido como paisaje y como metáfora; y como utensilios las cosas del mar. Barcas, arenas, orillas y, delicadamente, nombrados apenas, Simbad y Robinsón, náufragos como él mismo, náufrago inmóvil de un exquisito fracaso. (683)

Si bien la referencia a Simbad mencionada por Villaurrutia en este pasaje corresponde a los versos de la última estrofa del poema "Romance"<sup>71</sup>, esta no es la única ocasión en que Gorostiza recurre a la figura del marinero para representarse a sí mismo en su fallida aventura poética. En uno de sus poemas póstumamente recogidos bajo el título de *Del poema frustrado*, el personaje de Simbad vuelve a ser invocado, con la salvedad que en estos versos la referencia resulta aun más críptica que en el caso señalado por Villaurrutia pero esas connotaciones de naufragio, de fracaso, a que también se refería el poeta resuenan aun con mayor intensidad. Este segundo poema, titulado "Adán" pese a no nombrar de manera directa a Simbad, recrea su presencia por una doble vía: en primer lugar, mediante el uso de las mayúsculas al nombrar al Jardín y situarlo junto al apodo de este personaje, para a continuación hacer hincapié en la naturaleza fallida de su empresa marítima:

Roto, deshecho en el prisma de esta lluvia,

ay, Jardín el Marino, qué recuento,

qué flaca suma resta de tu precioso cargamento: (v. 4-7, p. 96)

La consecuente descripción del jardín en decadencia que acompaña a estos primeros versos refuerza en el lector la sensación de hundimiento, de abandono ya latente en el poema desde el primer verso en el que se anuncia que estamos ante un jardín otoñal, pero indudablemente intensificada mediante esta indirecta mención a Simbad el Marino

---

<sup>71</sup> "Robinsón y Simbad, náufragos/ incorregibles, ¿mi queja/ a quién la podré confiar/ si no a vosotros, apenas?/ Que yo naufragara un día./ ¡Las luces de las luciérnagas/ iban a licuarse todas/ en un hilo de agua tierna!" (75)

y sus múltiples naufragios. Es, sin embargo, la asociación anunciada en el título y promovida en el poema entre este personaje y la figura de Adán la que dotará de sentido a la imagen con que se cierra la descripción del jardín y con que culmina el canto:

¿Qué más para un catálogo de ruinas?

Acaso, a la distancia de dos voces,

desnudos, pero dignos, los castaños;

desnudo, pero infame, el caminito

que todo alegre

se cubre de hojarasca

para dejar el bello paraíso.

En este pasaje, Gorostiza recurre a una de sus técnicas poéticas habituales, consistente en recrear mediante una acumulación asociativa de términos una imagen ajena a la dibujada en ese mismo discurso de manera literal. Si bien con estos versos se ofrece una descripción de los castaños otoñales que el protagonista ve en el jardín, la personificación a que dichos árboles son sometidos al ser descritos como “desnudos” junto a las “dos voces” y al tan “infame” como concluyente abandono del “bello paraíso” con que se cierra el poema obligan, desde mi punto de vista, a regresar al título y activar en este fragmento la historia de la Caída del hombre. Ahora bien, ¿qué

aspectos de ambos relatos justifica la asociación propuesta en este poema entre Simbad y Adán? A primera vista, parecerían dos historias incompatibles, puesto que en el primer caso, Simbad sale de su tierra por voluntad propia y, si bien sufre todo tipo de naufragios durante sus viajes, éstos no son, en último término, sino un mal necesario para que el protagonista regrese de su aventura aun más rico y experimentado. En el caso de Adán, sin embargo, su exilio es forzado y el abandono del hogar no le depara nada más que vergüenza, miseria y trabajos; pese a lo cual, sin embargo, ese caminito citado en el poema de Gorostiza en estrecha asociación con la imagen de la caída del Edén es descrito como “alegre”, adjetivo que en su calidad de hipálage conmina a repensar desde una lente positiva las connotaciones generalmente atribuidas al episodio de la expulsión de Adán y Eva. Si bien esta positivización de las caídas bíblicas será abordada con detalle un poco más adelante, me gustaría insistir en el otro aspecto, al margen de la salida de la tierra propia, que comparten en común los personajes de Simbad y Adán: en ambos casos, bien sea de manera voluntaria o involuntaria, el viaje se produce como resultado de una insaciable curiosidad por conocer más de lo que la realidad concreta de cada uno de ellos les permite. Y, consecuentemente, para bien o para mal, eso es exactamente lo que adquieren durante su exilio, la capacidad de ver y verse con otros ojos; con una mirada, en el caso de Simbad, de más amplios horizontes; con una mirada, en el caso de Adán y Eva, libre de la inocencia original.

El viaje y, particularmente, el viaje estático al que nos referíamos al comienzo de este capítulo, en el que no hay mundos nuevos que encontrar sino un mismo mundo que redescubrir con cada nuevo mirar, son en definitiva imágenes alegóricas de la sed

de trascendencia que atenaza a estos artistas de Contemporáneos. Escribe Villaurrutia en uno de sus poemas de juventud,

Vámonos inmóviles de viaje  
  
para ver la tarde de siempre  
  
con otra mirada,  
  
para ver la mirada de siempre  
  
con distinta tarde.  
  
vámonos, inmóviles. (33)

Idea en la que así mismo había insistido Edgar Allan Poe, autor extensamente leído por estos poetas mexicanos, al reescribir las aventuras de Simbad con su cuento "The Thousand and Second Tale of Scherezade". En esta historia, Poe recurre a la técnica del extrañamiento para desvelarle finalmente al lector que las maravillas de los mundos visitados por Simbad durante esta aventura no son fantásticas, como ocurría en sus siete viajes originales, sino que forman parte de nuestro aburrido y supuestamente bien conocido mundo. Simbad se descubre en definitiva, al comienzo del siglo XX, como un poderoso símbolo de la rebeldía innata a ese deseo esencial del hombre por conocer más allá de lo razonable, más allá de lo responsable, en la misma medida en que simboliza también la derrota o naufragio que dicha sed de conocimiento lleva aparejada.

### 3.2.2. Ulises

Para el tercer número de la revista *Ulises*, los Contemporáneos escogieron a modo de epígrafe el siguiente texto de André Gide: “Il y a un peu de Sindbad dans Ulysse”. Pero ¿cuál es ese “poco” de Simbad que hay en Ulises y por qué es ese “poco” lo suficientemente significativo para estos poetas como para hacer merecedor al héroe homérico de bautizar con su nombre la nueva revista del grupo?<sup>72</sup>

Si pensamos en lo que ha sido el devenir literario del personaje de Ulises, hijastro del tan explotado Sísifo, desde sus orígenes hasta la actualidad, comprobaremos que una sola ha sido fundamentalmente la razón de su permanencia: si bien los relatos acerca de Odiseo destacan por su variedad e imaginación, la incombustible popularidad de este personaje radica, tal y como destaca Stanford, en la adaptabilidad del personaje. Ulises es uno de los arquetipos mitológicos de mayor ambigüedad y riqueza caracterológica. Y es justamente lo flexible de su personalidad lo que ha permitido que escritores y artistas de todos los tiempos encontraran en este personaje un molde adecuado para representar las ideas y valores más diversos: si en la *Odisea* el rasgo más sobresaliente de este personaje es su astucia, en la *Iliada* se caracteriza principalmente por su valor y diplomacia; si en Calderón destaca el esfuerzo cristiano del héroe por huir

---

<sup>72</sup> La revista *Ulises* fue fundada el primero de mayo de 1927 de la mano de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. Pese a que sólo alcanzó a sobrevivir durante seis números, concluyendo así su publicación en febrero del siguiente año, constituye, junto con *Contemporáneos*, uno de los principales logros de la vanguardia mexicana, pues en ella vieron la luz, en algunos casos por vez primera en español, escritos de la talla de Dos Passos, Joyce, Valéry, Morand o Gide, por mencionar sólo a unos cuantos. Sobra señalar que es asimismo en esta “pequeña revista de crítica y curiosidades”, según la descripción de Novo, donde encuentran una palestra muchas de las voces que con el paso del tiempo se constituirían en los artistas icónicos de la vanguardia mexicana. Es lógico por ello, que este grupo recurra también al nombre de Ulises para bautizar el experimento teatral al que posteriormente se lanzarán estos mismos artistas avalados por la generosidad de Antonieta Rivas Mercado.

de las tentaciones del pecado, los versos de Joachim du Bellay inciden en la naturaleza de exiliado del navegante y en la necesidad de arribar a Ítaca; etc. Ulises es, en definitiva, un arquetipo de héroe y, como tal, está conformado a partir de cualidades ambivalentes, de ahí su adaptabilidad y consiguiente éxito entre los artistas.

Ahora bien, ¿cuál de todos estos rasgos popularmente atribuidos al héroe es el que despierta el interés de los poetas puros hasta el punto de convertirse en emblema del escritor durante las primeras tres décadas del siglo? Si nos fijamos en el caso concreto del grupo de Contemporáneos, resulta evidente que el protagonista homérico encierra un significado simbólico lo suficientemente representativo como para que la revista más atrevida y atractiva de todas las publicadas por los miembros del grupo mereciera llevar su nombre. Rosa García Gutiérrez, quien ha estudiado con gran detalle la importancia de Ulises en la concepción literaria de los Contemporáneos, destaca como rasgo más significativo de dicha actualización del mito el episodio del retorno a Ítaca y justifica dicha interpretación tomando en cuenta no sólo del innegable compromiso político y social demostrado por estos autores en el proceso de modernización del país, sino también el uso que los intelectuales mexicanos predecesores de *Contemporáneos* habían hecho de dicho mito<sup>73</sup>. No es mi intención negar la influencia que el interés demostrado por los miembros del Ateneo hacia la

---

<sup>73</sup> García Gutiérrez otorga un papel fundamental a Vasconcelos y su *Ulises criollo* a la hora de determinar cuál es el rasgo principal que justifica la elección por parte de Contemporáneos de este personaje homérico como alter ego del poeta. Curiosamente, la explicación ofrecida por el propio Vasconcelos para justificar el título de sus memorias no parece guardar ninguna relación con la idea del viajero retornante que propone esta crítica y sí con el sujeto atormentado e inmolado que retrataría Dante. Esta es la advertencia explicativa del título incluida por Vasconcelos al inicio de sus memorias: “El nombre que se ha dado a la obra entera, se explica por su contenido. Un destino cometa que de pronto refulge, luego se apaga en largos trechos de sombra, y el ambiente turbio del México actual, justifican la analogía con la clásica Odisea.” (4)

cultura clásica en general pudiera haber tenido en la educación de los escritores más jóvenes, ni tampoco voy a cuestionar la importancia desempeñada por las enseñanzas de Vasconcelos en la configuración del imaginario nacional heredado por los Contemporáneos. Sin embargo, considero que el elemento arquetípico explotado por estos últimos poetas en sus obras difiere totalmente del que el autor del *Ulises criollo* recuperaba en su biografía como imagen no sólo de su trayectoria personal, sino también de su proyecto político nacional.

El nombre que se ha dado a la obra entera, se explica por su contenido. Un destino comenta (sic.), que de pronto refulge, luego se apaga en largos trechos de sombra, y el ambiente turbio del México actual, justifican la analogía con la clásica *Odisea*. (Vasconcelos 6)

En mi opinión, esta justificación del uso alegórico de Ulises, aparecida en 1924 como parte de la advertencia introductoria con la que Vasconcelos abría el relato de su vida, no ha de ser tomada en cuenta sino como un primer arranque anecdótico local de lo que tres años más tarde harían los Contemporáneos con el mismo mito. Dos son en términos generales las razones que me llevan a esta conclusión: en primer lugar, el ya mencionado radical rechazo de los escritores jóvenes a mezclar política y literatura<sup>74</sup>, unido a la actitud escéptica de algunos de ellos ante la mera noción de “nación”<sup>75</sup>,

---

<sup>74</sup> Así se lo declara Gorostiza a Castro Quiteño cuando le confiesa que: “Me interesa la política como una ciencia o un arte especial que tiene mucha importancia. En donde no me gusta la política es en arte. Creo que es mezclar las cosas. En la literatura no debe hacerse política.” (3)

<sup>75</sup> A raíz del famoso debate de 1932 acerca de si existe o no una crisis en la literatura mexicana de vanguardia, Jorge Cuesta, participante activo en el mismo, publica un artículo titulado “La literatura y el nacionalismo” en el que critica la obsesión de la oficialidad artística por conceder valor a cualquier manifestación artística tomando como parámetros su grado de adecuación a una supuesta identidad



hacen improbable el uso alegórico del personaje propuesto por Vasconcelos, particularmente si tenemos presente el hecho de que los Contemporáneos, a raíz de la publicación de su revista, convertirían dicha figura en uno de los emblemas centrales de la faceta literaria del grupo. En segundo lugar, el interés demostrado por estos poetas hacia los atrevidos experimentos de vanguardia que se estaban llevando a cabo tanto en la cultura anglófona como francófona y su conocimiento de los mismos obligan a pensar que la fuente de la que todos ellos extraen el emblema de Ulises como modelo del “hombre moderno” no es tanto la versión homérica del mito como la posterior reescritura a que es sometido el personaje por Dante durante su recorrido por el *Inferno*. En el canto vigesimosexto del primer libro de la *Divina Comedia*, el narrador, gracias a la intercesión de su siempre acompañante *sombra magnánima*, tiene la oportunidad de escuchar por boca del propio Ulises la razón de su eterna condena. La importancia de este breve canto, intrascendente en el contexto de la obra global, radica en que, sin romper en ningún momento de manera radical con la versión homérica, es tal el modo en que modifica el motivo del viaje odiseico que favorece una remodelación del arquetipo de Ulises a partir de una atribución de características y motivos personales que, en ocasiones, entran en directa contradicción con el modelo clásico: mientras que la trayectoria del protagonista en el poema de Homero resulta circular, presentándose el periplo no como fin en sí, sino como medio para alcanzar un último destino, en la

---

mexicanista: “No les interesa el hombre, sino el mexicano; ni la naturaleza, sino México; ni la historia, sino su anécdota local. Imaginad a La Bruyère, a Pascal, dedicados a interpretar al francés; al hombre veían en el francés y no a la excepción del hombre. Pero mexicanos como el señor Ermilio Abreu Gómez sólo se confundirán al descubrir que, en cuanto a conocimiento del mexicano, es más rico un texto de Dostoievski o de Conrad que el de cualquier novelista nacional característico; sólo se confundirán de encontrar un hombre en el mexicano, y no una lamentable excepción del hombre.” (Cuesta 135)

versión dantesca, al estar la totalidad del relato odiseíaco centrado en los sucesos acaecidos con posterioridad a su regreso a Ítaca, el motivo del regreso pierde todo interés<sup>76</sup>. Es más, frente a valores como el deber, la fidelidad y el honor, claramente marcados en el texto griego, el Ulises medieval responde a un único motivo: su insaciable curiosidad o, lo que es lo mismo, el mismo nunca del todo satisfecho deseo de conocimiento que hemos asociado ya previamente con los personajes de Simbad y el hijo pródigo<sup>77</sup>; Dante recrea un Ulises ya anciano que, aburrido de la vida en tierra y a despecho de sus familiares, vuelve a hacerse a la mar, esta vez dispuesto a transgredir los límites de lo navegable/conocible y, por consiguiente, a perecer en el intento. La imposibilidad, en ningún momento ignorada<sup>78</sup>, de alcanzar un punto de llegada en esta última peregrinación permite a Dante no sólo desestimar la carga simbólica del regreso, sino eliminar del mito el motivo general de la meta, transformando de este modo a Ulises de viajero en eterno peregrino.

---

<sup>76</sup> Algunos críticos contemporáneos de Homero consideran que ya en el relato original es perceptible ese “centrifugal movement, endlessly drifting way from home” (Pucci 14) que parece regular la existencia de Ulises y que hace concluir a Fajardo-Acosta que “the wife he yearns for so much will not engage his desire very long and he will abandon her again after his return. Unable to reach stability because of his unwillingness to shed and discard for good his heroic self, Odysseus is destined to repeat his mistakes, to spin around endlessly in the circles of his own errors, and to suffer a punishment very similar to that of the great criminals that he meets in Hades like Tantalus, Tityos, Sisyphus, and Heracles.” (245)

<sup>77</sup> “Ni las dulzuras paternas, ni la piedad debida a un padre anciano, ni el amor mutuo que debía hacer dichosa a Penélope, pudieron vencer el ardiente deseo que yo tuve de conocer el mundo, los vicios y las virtudes de los humanos, sino que me lancé por el mar abierto sólo con un navío, y con los pocos compañeros que nunca me abandonaron.” Más adelante, Ulises vuelve a insistir en esta misma idea al repetirle a Virgilio las palabras con que en aquella ocasión animó a sus navegantes: “¡Oh hermanos, dije, que habéis llegado al Occidente a través de cien mil peligros!, ya que tan poco os resta de vida, no os neguéis a conocer el mundo sin habitantes, que se encuentra siguiendo al Sol. Pensad en vuestro origen; vosotros no habéis nacido para vivir como brutos, sino para alcanzar la virtud y la ciencia.” (155-156)

<sup>78</sup> El objetivo de este último viaje consistía en cruzar el estrecho de Gibraltar, alcanzando así mar abierto y traspasando lo que todavía en ese tiempo era considerado como los límites humanos del mundo.

Según ha apreciado Stanford, a medida que nos internamos en el siglo XX, el modelo de Dante parece prevalecer sobre ningún otro, con el aditivo de que el motivo del viaje va ganando en urgencia al tiempo que pierde en concreción. No es extraño, por tanto, que en estas primeras décadas del siglo se establezca una estrecha identificación entre el héroe homérico y el personaje de Sindbad, arquetipo del viajero sin finalidad; ni que los escritores del grupo de Contemporáneos, al incorporar a este segundo aventurero en una gran parte de sus obras, expliciten la relación existente entre ambos personajes mediante epígrafes como aquel de André Gide con el que se abría el tercer número de la revista *Ulises* y que reza así: “Il y a un peu de Sindbad dans Ulysse”; epígrafe que ya de por sí desestima cualquier interpretación que pretenda ver en la recurrencia de la figura de Ulises en estos autores un símbolo del compromiso social y nacional de los mismos. Villaurrutia termina por confirmar esta asociación entre ambos personajes y lo improbable de la interpretación de García Gutiérrez al citar, en el ensayo sobre Sor Juana previamente mencionado, a Ulises como el otro gran modelo del viajero por curiosidad, de “personaje conmovido, espoleado por esta pasión del espíritu” que también parece fustigar al poeta.

Por otra parte, esta concepción del viaje como fin en sí puede resultar en cierta medida incongruente cuando decimos que en muchas de las versiones modernas del mito se transparenta, tras esta imagen del vagabundeo, una cierta urgencia o necesidad vital<sup>79</sup>. Sin embargo, la tensión que resulta de esta contraposición entre un insaciable

---

<sup>79</sup> Posiblemente, uno de los ejemplos más evidentes de esta tensión entre la inconcreción del objeto y la fuerza del deseo del sujeto lo encontramos en el poema de D'Annunzio *Laus vitae*, tal y como se puede apreciar en los versos citados por Stanford: *Contra i nemi, contrai fati,/ contra gli iddii sempiterni/ contra*

deseo y la inexistencia de una meta en la que poder saciarlo es, a mi modo de ver, el verdadero aspecto explorado por los escritores Contemporáneos (y puros en general) en su rehabilitación del mito. Jung pone el dedo en la llaga al comentar, con respecto a la novela de Joyce, que en ese cotidiano error de personajes que constituye el texto “en realidad, nada sucede, nada adviene, y, sin embargo, página a página, va infiltrándose una secreta esperanza en conflicto con una resignación desesperanzada.” (115) Esta lucha entre la necesidad vital de saber/viajar y la imposibilidad de alcanzar un verdadero conocimiento/destino, imagen de la episteme moderna, queda redondeada en la figura clásica de Ulises gracias a sus cualidades tanto oratorias como musicales, lo que lo convierte en un perfecto *alter ego* tanto del ideal de poeta clásico como del surgido a finales del siglo XIX, a raíz del derrumbamiento de la filosofía tradicional:

For ancient and classical Greece Ulysses constitutes the supreme and unified model of episteme and poetry. (...) Our path moves between these two extremes, and here we encounter our guiding element: wonder, which unites poetry, philosophy, and science, and links the ancient Ulysses with the modern. (...) *En arkhe*, in the beginning was (and is) wonder, the source of *logos* and *mythos*. What unites philosophy, science, and poetry is the desire which human beings as such, by nature, have to know.” (Boitani 7)

José Gorostiza, pese a no mencionar de manera directa a Ulises en ninguno de sus textos, recurre con frecuencia a la imaginería creada en torno al mito. Por ejemplo, en

---

*tutte le Forze/ che hanno e non hanno pupilla,/ che hanno e non hanno parola,/ combattere giovami sempre.../ Sol una è la palma ch'io voglio/ da te, o vergine Nike: l'Universo! Non altra./ Sol quella ricever potrebbe/ date Odisseo/ che a sé prega la morte nell' atto.” (209)*

“Vuelvo a ti”, uno de sus poemas datado en 1920 y previo por lo tanto a la aparición de *Canciones para cantar en las barcas*, el poeta se identifica con un personaje construido a partir de las características que hemos venido atribuyendo a esta figura moderna de Ulises: un viajero que es también bardo, sediento de arribar a un puerto en el cual descansar, pero consciente, al mismo tiempo, de que no va a encontrar una Ítaca capaz de saciarlo, capaz de proporcionarle el reposo necesario para su alma. Esta Ítaca, representada en el poema de Gorostiza por la modernista figura de esa musa-amada, aparece asimismo asociada con Penélope a través de una insinuadora imagen al tejido de las Parcas:

Porque es grato a los hombres reposar su tristeza

en un viejo poniente de labios de cereza

donde hilvana la Vida los hilos de su tul.

Y a la sed del viandante un recuerdo muy vago

es como la ribera cristalina de un lago

azul, azul, azul! (v.14-19, p. 30)

Y sin embargo, la llegada a casa, a esos conocidos labios de cereza con que lo recibe la amada en una tradicional representación de la mujer como reposo del guerrero, no parece suponer para este poeta, como ocurría para el Ulises de Dante, sino una escala más en su interminable peregrinar, de donde se desprende que la imagen con la que ha

venido identificándose la voz lírica desde el comienzo declarara en repetidos versos: “Yo soy como un celaje / en las manos solemnes y rústicas del viento”<sup>80</sup> (v.4-5, p. 30).

Una recreación similar de Ulises es propuesta por otro de los miembros del grupo: Salvador Novo, al igual que Gorostiza, rescata en su obra dramática de un solo acto “Ha vuelto Ulises” la imagen del viajero para insistir en la imposibilidad que experimenta el personaje, tras la llegada al hogar de permanecer inactivo en tierra. Así se lo hace saber a su amigo Teoclimeno, cuando le confiesa:

Odisseo: -¡Qué sensación extraña, ésta del regreso! La quietud, la inercia, la paz...

Teoclimeno: - Como una victoria, después de una guerra.

Odisseo: - La victoria –una vez alcanzada, se comprende: no es más que el reverso brillante de la derrota.

Sentimiento, éste último, que explica la nueva partida de Ulises al final de la obra y las palabras con las que Penélope, conocedora del estado de insatisfacción en que ha estado viviendo Odisseo por ser también el suyo propio, convence a Atenea para evitar que ésta restablezca en un futuro próximo la paz en la zona.

Ulises (y hasta cierto punto también su esposa) es para los escritores de *Contemporáneos* un símbolo del eterno peregrino, de aquel que no es capaz de

---

<sup>80</sup> Estos versos corresponden al final de la primera estrofa y se repetirán con una significativa variación al término del poema. La variación final consiste en transformar el símil de esta imagen en una metáfora, identificando así de manera radical al poeta con esas nubes constantemente empujadas por el viento. Esta identificación al tiempo que desrealiza al poeta contribuye a intensificar la sensación de impotencia de éste ante ese impulso vital, ante ese “dolor oculto” que “todo pide” y que le obliga a proseguir con su peregrinar.

encontrar mayor satisfacción que la de la búsqueda constante, la de lo incompleto. Pero no hay que olvidar, sin embargo, que dicho vagabundeo, fruto de la incapacidad del poeta de alcanzar el absoluto, es asimismo fuente de descubrimiento, de creación o, por decirlo con las palabras de Ramón Xirau, que “la poesía renace de las mismas negaciones que pretenden anularla” (1962, 17), produciéndose así una paradójica situación en la que el espacio de la negación, del naufragio y la destrucción, ese espacio que en el capítulo anterior identificábamos con la Muerte, se revela como un espacio de producción. Si bien la crisis metafísica y lingüística de esta época nos ha dejado anécdotas tan impactantes como la del abandono artístico y aparentemente injustificado de figuras de la talla de Rimbaud, amén de un porcentaje excepcionalmente elevado de muertes voluntarias dentro del mundo de las letras, no es menos cierto que dicha sensación angustiante de abocamiento al silencio ha sido, como sostiene Susan Sontag, motor de renovación artística:

Practiced in a world furnished with second-hand perceptions, and specifically confounded by the treachery of words, the artist's activity is cursed with mediacy. Art becomes the enemy of the artist, for it denies him the realization – the transcendence- he desires. Therefore, art comes to be considered something to be overthrown. A new element enters the individual artwork and becomes constitutive of it: the appeal (tacit or overt) for its own abolition –and, ultimately, for the abolition of art itself. (5)

Junto a los motivos del eterno vagabundeo y de la sed de conocimiento, se produce así el tercer y último rasgo odisiáco que, como en los modelos anteriores, justificará la reapropiación moderna del mito: desde la primera versión de la historia, el viaje de Ulises, símbolo del proceso de conocimiento, no es sino consecuencia de la maldición que los dioses han impuesto sobre el navegante. El peregrinaje en Homero no es fruto de la voluntad personal del héroe, sino de los designios de Poseidón, enemigo acérrimo del protagonista. Ulises, es decir, el poeta, se construye en oposición a la divinidad, siendo el viaje/conocimiento simbólico campo de batalla de dicha lid entre mortal y dios. Esta faceta transgresora del personaje está exquisitamente representada asimismo en la versión dantesca: Ulises y sus compañeros, tras traspasar los límites del mundo conocido, representados por las columnas de Hércules, divisan una montaña, símbolo de la trascendencia, al tiempo que son devorados por un torbellino de mar. Similar destino destructivo le aguarda a Ulises en la inmensa mayoría de las versiones contemporáneas y, aun en aquellos casos en los que el héroe termina con bien, no deja de estar marcado su viaje por el signo negativo de los dioses; signo, por otra parte, inherente al personaje ya desde la adquisición de su mismo nombre<sup>81</sup>. Ya en un cuento de 1908 titulado “Una aventura de Ulises”, Alfonso Reyes, quien mantendría estrecho contacto con muchos de los miembros del grupo de Contemporáneos, explota esta faceta del personaje al representarlo no ya sólo odiado por Poseidón, sino además burlado por Zeus y olvidado por su siempre protectora Atenea. Este tercer rasgo del

---

<sup>81</sup> Explica Dimock que el nombre de Odiseo, llamado así por voluntad de su abuelo Autolycus, persona odiada en la región por mentiroso y ladrón, se deriva del verbo griego *odyssasthai* que significa “sufrir la ira de otros”.



arquetipo ulisíaco va a verse favorecido en las versiones de principios de siglo a consecuencia de la dionisiaca atracción del artista por todo aquello tradicionalmente relacionado con lo oscuro, lo escondido, lo pasional y, en definitiva, lo demoníaco, como veremos un poco más adelante y como ya se perfila en la reescritura que tanto los Contemporáneos en particular como los autores de principio de siglo en general realizan de una tercera figura clásica del viajero; me refiero a la figura del hijo pródigo .

Un arte en contra de sí mismo, una poesía de la negatividad que resulta, no de un acto de negación<sup>82</sup>, sino de la conjunción de una radical conciencia crítica y un ansia de trascendencia. Todos estos rasgos contenidos en la figura de Ulises no sólo representan en términos generales la poética que rige la escritura de los miembros de Contemporáneos, sino que además constituyen la esencia de ese sujeto poético que se lanza en *Muerte sin fin* a la aventura del conocimiento.

### 3.2.3. El hijo pródigo

Con este apartado dedicado a la parábola del retorno del hijo pródigo llegamos a la tercera y última figura del viajero expatriado que anunciábamos al inicio de este capítulo; figura que pese a no estar tan presente en la obra de Contemporáneos como

---

<sup>82</sup> Utilizamos los términos negatividad (negativity) y negación a partir de la definición de Sanford Budick y Wolfgang Iser: “negativity emerges as an erasure of being and as self-cancellation of its own discernible operation, thus standing out in relief against the motivations governing denials and negations. (...) Since in these operations negativity undoes itself whenever it aspires determinatively to recuperation, the operations themselves can never be equated with nothing, nothingness, or denial, or with the aims of avoidance or nullifying. (xiii). Para una descripción más detallada, consúltese el libro de Iser *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: John Hopkins UP, 1980).

las comentadas hasta ahora, puede ayudarnos en la comprensión de la relectura del demonio que Gorostiza y sus compañeros de grupo realizan en su obra en estrecha relación al motivo del viaje.

Si una cita de Gide nos incitaba a acercarnos a los relatos sobre Ulises sin perder de vista a Simbad, es nuevamente este escritor francés, intensa y públicamente admirado por los escritores del grupo, quien nos descubre un nuevo hijo pródigo, aquel pasado por el tamiz de los valores bohemios del siglo XX. En el décimo número de *Contemporáneos* (marzo 1929), aparece traducido por Xavier Villaurrutia un relato de André Gide titulado "El regreso del hijo pródigo". En él, Gide reescribe la parábola bíblica al otorgar un tercer hijo a la familia. Al igual que sucede en el texto original, uno de los hijos de la familia (el segundo en este caso) pide su parte de la herencia, abandona el hogar y se dedica a recorrer mundo gastándose la herencia paterna. Una vez desaparecida toda esta riqueza, decide regresar a la casa familiar donde es muy bien acogido por el padre, ante el malestar del primogénito, quien juiciosamente había optado por quedarse a cargo de las responsabilidades familiares. Sin embargo, mientras que en el texto bíblico el hijo retorna al hogar humillado y arrepentido, actitud que da pie a que el padre pueda grandilocuentemente ejercer el acto de perdón con que culmina la parábola (y la enseñanza para el hijo mayor), en la versión de Gide hace aparición un tercer hermano, lector ávido y de menor edad que los anteriores, que con su curiosidad devuelve la voz al primogénito y le permite exponer la razón de su inicial partida:

- Al partir, ¿sentías que hacías mal?
- No, sentía dentro de mí como una obligación de partir. (...)
- Entonces ¿por qué te has sometido? ¿Te has fatigado ya?
- Aun no; pero dudé.
- ¿Qué quieres decir?
- Dudé de todo, de mí mismo. Quise detenerme, arraigarme en alguna parte; la comodidad que me prometía ese amo me tentó... sí, ahora lo siento claramente, desfallecí.

El pródigo inclina la cabeza y oculta en sus manos la mirada.

- ¿Pero, en un principio?
- Había caminado largo tiempo a través de la gran tierra indómita. (...)
- ¿Qué buscabas?
- Yo mismo no lo comprendo.
- Levántate del lecho. Mira sobre la mesa, a mi cabecera, cerca de ese libro deshojado. (...)
- Es una granada salvaje.
- Lo sé y de una actitud horrible. No obstante, si tuviese bastante sed la mordería.
- ¡Ay! Yo puedo decírtelo ahora: esa es la sed que buscaba en el desierto.
- Una sed que sólo este fruto amargo apaga.
- Pero hace amar esa sed. (Gide 260-263)

Esta explicación, además de cobrar un gran peso dentro de la historia por ser la que cierra el cuento y motiva que el hermano menor parta de la casa esa misma noche, imitando las acciones pasadas de su hermano, elimina en gran medida la carga de culpabilidad y arrepentimiento que justifican el regreso humillado del viajero en la versión tradicional del relato. El hijo pródigo de Gide, como en los casos de Simbad y Ulises, redime las consecuencias negativas de su partida al justificarse en esa pulsión, en

esa insaciable sed o curiosidad que es la que hace de él un ser despierto entre todos los sonámbulos o, por citar el verso de Baudelaire utilizado por Contemporáneos como epígrafe en otro de los números de su revista *Ulises*, que hace de él un ser vital en medio de una sociedad enferma de “l'ennui, fruit de la morne incuriosité”. Al identificar esa pulsión viajera con el fruto salvaje que espera en su mesilla, Gide activa toda carga simbólica de la granada; fruta generalmente asociada con la fecundidad y el deseo<sup>83</sup>, pero percibido asimismo, por su papel desempeñado en el rapto de Perséfone, como la llave de entrada a los submundos, al espacio de la sombra<sup>84</sup>; lo que explica que este amargo sabor de la granada sea, no sólo el único capaz de calmar la sed de los viajeros, sino además el único capaz de enamorarlos, de atrapar su deseo, como apunta el mayor de los dos hermanos en la última intervención citada.

Que los escritores del grupo leen esta reescritura del mito es un hecho incontestable, desde el momento en que lo traducen e incluyen en su revista. ¿Pero es lícito pensar que asimilan esta subversión de valores mediante la que un personaje tradicionalmente visto como símbolo de error, de humillada derrota es presentado como modelo de orgullosa pureza y grandeza espiritual aun a pesar de tener que regresar vistiendo harapos? La respuesta en esta ocasión llega de la pluma del más joven integrante del grupo: Gilberto Owen, inicia su colección de pequeños textos en

---

<sup>83</sup> Así lo apunta por lo menos Jean Chevalier, para quien la granada es “un símbolo de fecundidad, de posteridad numerosa en la Grecia antigua, es un atributo de Hera y de Afrodita; y, en Roma, el tocado de las novias está hecho de ramas de granado. En el Asia, la imagen de la granada abierta sirve para expresar deseos.” (538)

<sup>84</sup> Recordemos que el único requisito impuesto a Proserpina para poder regresar del Averno es no comer nada durante su estancia en el submundo; requisito con el que ella no cumple al romper su ayuno con siete granos de una granada. Ascálafo, testigo de la transgresión, la denuncia, lo que obliga a permanecer a Proserpina junto a su esposo, convirtiéndose así, según el texto de Ovidio, en “reina y emperatriz del mundo oscuro, y la poderosa consorte del soberano infernal.” (V.506-507)

prosa recogidos en *Línea* con “El hermano del hijo pródigo”, una recreación de esa última noche antes de la boda del hijo pródigo en la que éste, según la versión de Gide, mantiene una conversación con su hermano menor acerca de la pulsión viajera. Este breve texto es significativo, en primer lugar, porque como su título mismo adelanta, ofrece la perspectiva de ese hermano menor del viajero, personaje existente únicamente en el texto de Gide, lo que ya implica un diálogo directo entre Owen y la versión del francés<sup>85</sup>. Pero en segundo lugar, creo que es particularmente importante el hecho de que Owen introduce un nuevo giro en el relato al impedir la conversación entre el recién llegado viajero y ese hijo menor de la familia, declarado soñador sediento de horizontes más amplios que los que le ofrece la respetable vida familiar:

A esta hora se encienden las luces, pero las mujeres no se han puesto de acuerdo sobre el tiempo, y el viajero va a extraviarse. -¿Por qué llegas tan tarde?, le dirán. Y como ya todas se habrán casado, él, que es mi hermano mayor, no podrá aconsejarme la huida. (51)

---

<sup>85</sup> No es Gide la única fuente mediante la que los Contemporáneos reciben una visión positiva de la sed de libertad y placer expresada por el hijo pródigo. Francis de Miomandre, por ejemplo, a quien ya hemos mencionado previamente por su exploración del viaje estático, además de haber sido un cercano amigo de varios miembros de Contemporáneos, tal y como lo atestigua la numerosa correspondencia sostenida entre éste y Bernardo Ortiz de Montellano, es también autor de *El hijo pródigo y su padre*, breve narración publicada en la famosa colección de la Novela Semanal, en la que el hijo rebelde en un primer momento experimenta grandes éxitos económicos amén de una intensa vida de placeres. Tentado por sus logros, el padre abandona la casa familiar para seguir los pasos del hijo para acabar, tanto uno como el otro, perdiendo todos sus bienes. Sin embargo, en tanto que el padre ante la debacle financiera se desgarrar las vestiduras y acude en busca de amparo donde el otro hijo, el hijo pródigo se lanza de nuevo a la aventura asumiendo que es lo variable e inesperado de la naturaleza del viaje lo que constituye su mayor atractivo. La cercanía entre la moraleja de esta historia y la idea que ven los Contemporáneos en su obsesiva exploración del motivo del viaje resulta evidente si contrastamos este resumen del relato de Miomandre con las siguientes declaraciones de Villaurrutia: “No es la verdad estética lo que me interesa, sino la acción de buscarla, y más que la acción, el deseo de buscarla. Nunca he tendido a producir poesía sin alcanzar el poema.” (15)

Ante este inconveniente, el protagonista de Owen opta por emprender su viaje a través de otra vía, la de la muerte<sup>86</sup>, hecho que, además de reforzar la idea de destrucción que desde el arranque de estas páginas hemos venido viendo asociada al concepto de deseo, permite recalcar el elemento de orgullosa rebeldía indómita que los escritores del siglo XX descubren en la figura del hijo pródigo; rasgos todos ellos aun más explícitamente perceptibles en la versión mediante la que Clemente Palma reformula, tan sólo un año después que Gide, al personaje. En este relato incorporado en su recopilación de *Cuentos malévolos* (1904), Palma transforma al hijo pródigo en Satanás, lo que le permite intensificar la potencia y negatividad del deseo, visto de este modo como la marca de lo oscuro frente a la que todos somos volubles, al tiempo que reafirma la transformación radical del mito en lo relativo a la humildad o soberbia del personaje. Satanás, como el hijo pródigo posromántico, defiende su libertad personal y su rechazo a verse sometido al orden autoritario de nadie en aras de su propia voluntad de trascendencia. De ahí la explícita apología al orgullo luciferino que el narrador de Palma realiza en un pasaje del relato:

Siempre he creído que Luzbel será algún día rehabilitado y conducido en hombros al Cielo por la Humanidad. Durante miles de siglos ha vivido desterrado de la gloria y su sitio, a la derecha del padre, ha sido indebidamente ocupado por alguien que representa un principio inferior (la humildad y la mansedumbre indudablemente significan fuerzas pasivas, inferiores a las fuerzas activas de la

---

<sup>86</sup> “Y en la oscuridad acariciaré su voz herida. Pero yo no asistiré al banquete de mañana, porque todo está a punto de partir y, arrojándose desde aquí, se llega ya muerto al cielo.” (51)

rebeldía y el orgullo), por alguien que no ha cumplido sus ofertas de felicidad y salvación. (76)

Lucifer, Señor de la Muerte, abre para estos escritores el espacio de la trascendencia que tanto anhelan; ese espacio de rebeldía y libertad que los conmina a dejarse arrastrar por un deseo insatisfecho e insaciable aun a sabiendas que lo imposible de la empresa va a implicar el obligado fracaso de la misma y un alto costo para el perdedor. Al sustituir la fe en la razón por la conciencia del deseo y sus artificios, el poeta moderno abraza lo que podríamos denominar un escepticismo heroico, que será en último término el que facilite y desarrolle esta identificación del poeta como viajero y del viajero como Satanás, como el morador de ese otro espacio (el de la Muerte) o perspectiva desde la que decía pretender observar la vida Gorostiza al escribir su *Muerte sin fin*.

### **3.3. Lucidez y exilio: las caídas bíblicas**

#### **3.3.1. Un alter-ego celestial**

En un artículo por lo demás dedicado a la poesía de Valery y Rilke, Ursula Franklin destacaba muy sagazmente la paradójica obsesión de los artistas del siglo XX por las figuras angelicales; paradójica en la medida en que estas imágenes, tradicionalmente portadoras de la voluntad divina, reaparecen en un época marcada, como esta crítica señala, por un “*Deus Absens, or even deus mortuus*” (215). Este interés post-nietzscheano por los ángeles se justifica en la medida en que en un plano figurativo

éstos ofrecen a los artistas de vanguardia una representación válida de la concepción que el hombre moderno tiene de sí mismo: los ángeles, como los hombres, suponen para el artista moderno el ejemplo perfecto del viajero en el que se conjuga el ideal de pureza junto con las limitaciones que toda representación antropomórfica conlleva. La recreación poética que estos autores realizan del tradicional ángel cristiano, heredera a su vez de la figura del Eros clásico, activa gracias a esta asociación con la divinidad griega, muchas de las características que hemos venido atribuyendo a los ya comentados personajes errabundos recuperados por la literatura de comienzos del siglo XX: si, según la leyenda, Eros enamorado de Psique fue capaz de transgredir las ordenes de Afrodita permitiendo que prevaleciera en él el deseo frente al deber, la simbólica oscuridad de los encuentros frente al orden de lo divino, los ángeles de la modernidad se caracterizan asimismo por ser, pese a su naturaleza celestial, portadores de una sombra, de una mácula o debilidad que en último término pesa más de lo que las alas pueden resistir, arrastrando inexorablemente a estos seres celestiales al abismo. Así ocurre, por ejemplo, en la obra de uno de los escritores que más directamente afecta a los poetas de Contemporáneos, cuyos ángeles se articulan a partir de esta misma dicotomía: “the motif of the Fall is intrinsically related to the Valéryan angel from the outset, and to the ‘angelic self’ whose construction is inspired by an aspiration to a ‘higher’ state.” (Franklin 223).

Si nos centramos en la producción de Contemporáneos, resulta particularmente interesante el papel que estos seres alados ocupan en la obra de Gilberto Owen, donde tanto la noción de fracaso continuo, de caída, como esta fusión entre lo seráfico y lo



humano constituyen, desde mi punto de vista, uno de los motivos principales de su experimental obra en prosa *Novela como nube* (1928). Si bien se puede argüir que con esta lectura se corre el riesgo de reducir lo que por lo demás es una oscura y compleja novela, llena de elementos simbólicos y autorreferenciales, a unos convenientemente seleccionados pasajes, creo que la propia naturaleza fragmentaria del texto, el destacado lugar que ocupan dentro del mismo los fragmentos aquí escogidos, así como lo desapercibidas que pueden resultar las referencias a lo angelical bajo la pluma de Owen, justifican que, pese a existir numerosos ejemplos más directos en la obra de Contemporáneos, esté optado por explicar la importancia simbólica y conceptual de los ángeles a partir de *Novela como nube* como nube.

Desde su mismo título, este libro alude no sólo al elemento puro, etéreo, constantemente buscado por los poetas de Contemporáneos a través del acto de escritura, sino también a la idea de transgresión y su consiguiente castigo o fracaso. Esta segunda referencia, un tanto más difícil de ser percibida, queda asimismo revelada en el índice del libro, al comprobar que la historia de Ernesto que en él se relata está dividida en dos apartados cuyos respectivos títulos no hacen mención directa al protagonista del relato, pero sí al personaje de Ixión<sup>87</sup>. Ixión, pese a no haber sido considerado por ninguna cultura como un ángel propiamente dicho, sí fue gráficamente representado como una figura alada dentro de la tradición etrusca. Según la leyenda, este personaje es expulsado de entre los hombres por cometer lo que se considera como el primer acto

---

<sup>87</sup> Los dos apartados en que se divide la novela son “Ixión en la Tierra” e “Ixión en el Olimpo”. La relación que existe entre Ixión y el título de la novela reside en el hecho de que una nube con las formas de Hera es el medio de que se vale Zeus para tentar a Ixión a cometer el acto de transgresión por el que es finalmente condenado.

de asesinato familiar dentro de la mitología griega. En su exilio, es recogido por Zeus y acogido en el Olimpo, sólo para terminar siendo igualmente expulsado de este segundo mundo debido a sus indiscretos avances hacia Hera y condenado a girar eternamente en una rueda de fuego.

En *Novela como nube*, Owen opta por convertir al siempre desterrado Ixión en Ernesto, un hombre embarcado, durante la primera mitad del libro, en un exquisito y quizá onírico viaje en el que los desplazamientos geográficos se unen, superponen o reflejan en otros desplazamientos de orden sentimental; doble concepción que, unida al estado de locura que sufren tanto el Ixión exiliado de la mitología clásica como esta versión surrealista del mito, reproduce la múltiple noción del viaje teorizada por Xavier Villaurrutia en “Viajes” al referirse a la biografía de Nerval:

Partir es madurar un poco. No madura quien no viaja. Dentro o fuera de la alcoba, lo que importa es trasladarse, perderse, encontrarse: viajar. (...) Gérard de Nerval recorre Alemania y Alemania lo recorre en justa correspondencia. Y no es inexplicable que sufra luego la seducción de Oriente, sólo que el Oriente de Nerval, detenido en las notas de *Viaje en Oriente*, es un Oriente de poeta más que un Oriente de viajero, un Oriente que Nerval ha visto como Nerval lo había soñado. (...) A la aventura de los países están ligados, en la vida y la obra de Nerval, las aventuras y los viajes amorosos. (...) Y queda aún el dramático viaje que sucede a los viajes por literaturas y filosofías germanas y orientales (...). Este penúltimo viaje de Nerval fue el de la locura. (...) Extraña mezcla de lucidez y

delirio, la locura de Gérard de Nerval culminó, en 1855, en el viaje definitivo, en el suicidio.” (898-899)

De igual modo, el viaje de Ernesto durante la primera parte de la novela culmina, como no podía ser de otro modo, con un naufragio y una epifanía, en la que comprende que es el deseo y, consecuentemente, el acto de transgresión que supone el “viaje sentimental” mantenido en estas primeras páginas con una mujer previamente comprometida, la verdadera esencia de su ser:

Señor, Señor, ¿por qué nacería Ernesto en una tierra tan meridional? Comprende que todos sus actos giran en torno del amor, que la mujer está presente en todo lo suyo, eje de todas sus acciones. ¡Siente en ese momento unas ganas tan dramáticas de besarla! (162)

El naufragio anunciado por su amada se produce cuando el esposo de ésta los descubre y “exilia” a este Ernesto-lxión enviándolo de un disparo a otra dimensión simbólicamente referida, siguiendo el relato clásico, como “el Olimpo”. Son las semanas posteriores a este ataque, en las que confluye el aislamiento rehabilitador del enfermo en una casa de campo junto con los viajes que le proporciona su propia fiebre, las que se relata en esta segunda mitad del libro: Ernesto despierta del estado de inconsciencia en el que ha permanecido durante varios meses para descubrir, no sólo que esta vuelta a la vida conlleva necesariamente una nueva dependencia del tiempo, sino sobre todo que, de esa estancia por tierra de nadie, ha traído consigo dos pequeños regalos: el deseo y la infinita capacidad crítica que lo motiva:

Le queda un pensamiento divino, evolucionando como un león enjaulado por los dos hemisferios de su cerebro, describiendo mil veces cada vez el signo de ese infinito que entrevió en su sueño. Y una sed dolorosa de tenderse sobre su carne, de reposar en el ejercicio de sus cinco sentidos (...). Debe de estar, supino sobre un lecho muy duro, más blanco que las sábanas. (...) No adivina el gesto de sus brazos, pero de sus dedos sí sabe que, deteniéndose mucho en cada milímetro de lienzo, pasan y repasan deliciosamente los millones de celdillas que responden, con un temblor acorde, perceptible tan sólo para sus nervios nacientes. Y este temblor le va haciendo recordar las imágenes impuras que poblaban su vida anterior al gran sueño que acaba de abandonar y que fue, éste, una cuaresma huérfana de mujer, de amor, de tristeza. (163-164)

Esta correlación entre la capacidad de desdoblamiento del sujeto y la experimentación del deseo es presentada de modo menos críptico unas páginas después, cuando la figura de Ernesto parece percibirse a sí misma no ya a través de un espejo, sino a través de la visita de su doble celestial, del ángel Ernesto. Esta figura angelical, le permite a Ernesto, por un lado, reconocerse, es decir, pensarse y depositar su identidad en la fisura misma que supone el desdoblamiento. Y, por otro lado, con su admonitoria visita, el ángel Ernesto, pese a venir supuestamente cargado de reproches, le recuerda al protagonista cómo era su vida antes del atentado y cómo su identidad estaba estrechamente ligada a la insaciable experiencia del deseo. En definitiva, el desdoblamiento que se produce a través de este personaje querúbico permite al personaje reafirmar su de otro modo dudoso ser en la manifestación del deseo que,

como veíamos en el capítulo anterior, resulta de la posibilidad de mirar la propia mirada. Esta enmarañada conexión entre ser, disyunción, conocimiento crítico y deseo es la que queda contenida en la figura del ángel no sólo en la novela de la Owen, sino en la de ese gran número de artistas de comienzos del siglo XX que optan por recuperar e introducir este personaje como símbolo en sus obras, de donde se explica que, en muchos de estos casos –y definitivamente en las obras de Gide y Valéry que tanto efecto ejercieron sobre *Contemporáneos*-, esta ya explicada proyección del artista sobre su alter ego celestial aparezca asimismo complementada por una paralela identificación entre la figura del ángel y la de Narciso:

From the outset, the angel figure is associated with the notion of the Fall, while numerous Notebook passages sketch out the defensive mechanism of a vulnerable, insular adolescent by means of an inner Split in which one half of the Self –the lucidly angelic- observes and analyzes the suffering one –the human half, including both self and other(s) in its objective intellectual analysis. This inner strategy culminated then in the resolution of the crises of 1892 (...). At this point, Valéry appropriated the Angel-Narcissus Gestalt as his personal imago. Narcissus provided the model for the *dédoublement intérieur* dividing the Self into actor and spectator, while the Angel –always linked by Valéry to Narcissus- furnished the ideal image for intellectual lucidity, isolation, and superiority. (Franklin 216-217)

La mirada resultante de ese desdoblamiento crítico, cuestionador, que no sólo proporciona una identidad al sujeto, sino que además la erige sobre la persistencia del deseo garantizado por ese mismo reflejo, por esa fisura ontológica incapaz de ser salvada, encierra, como apuntábamos al hablar de la imagen de Narciso, una fuerte carga de atrapadora negatividad que, siguiendo con el mito, suele traducirse en una Caída<sup>88</sup>, generalmente asociada con la Muerte; es decir con el espacio de la negación, del no-ser.

En el relato de Ernesto, la visita de este ángel-alter ego prelude los próximos avances sexuales de éste hacia sus dos enfermeras, así como el trágico final que éstos desencadenarán para el personaje: el matrimonio y el desamor; esto es, la muerte. De ahí que Ernesto, mediante una breve rememoración de su fallecida madre y, consiguientemente, de Edipo como ejemplo máximo del deseo insatisfecho, considere a la Muerte como compañera inseparable del ángel:

El ángel Ernesto habla a Ernesto, y éste comprende que en realidad es el compañero de aquella que él “no osa nombrar”, la que tenía las manos más dulces del mundo, y que se fue una tarde al piso de arriba a cruzarlas sobre su

---

<sup>88</sup> Esta asociación entre el ángel interior y “la Caída” es claramente insinuada por Owen, en primer lugar, al vaticinar un terrible final para su personaje, pero sobre todo al equiparar al ángel de Ernesto con “un ángel que pesara, como los de Poussin” (169). Recordemos que los ángeles barrocos pintados por Nicolás Poussin (1594-1665), pese a ser figuras aladas, se caracterizan por aparecer raramente suspendidos en el aire. Son seres sujetos a la fuerza de la gravedad, atados a la tierra y, por la misma razón, caídos, tal y como se puede percibir en cuadros como “La Anunciación” (1657), “Paisaje con San Mateo” (1640) o “La Sagrada Familia” (1641), por mencionar sólo algunos de los más conocidos ejemplos. El caso de “Una danza para la música del tiempo” (1640) es aun más explícito si cabe, pues en él la figura del ángel no sólo aparece apoyada sobre una superficie, sino que se corresponde con la de un anciano que bien sea por la edad o bien por ser el músico del grupo, es el único personaje sentado en medio de un cuadro cargado de movimiento.

seno; a él lo llevaron a verla, blanca, pero el espejo de sus ojos se había empañado inefablemente, con el lienzo de los párpados encima, como las gasas negras que pusieron después en todos los de la casa. Y él ya había aprendido que los espejos sólo lo son cuando nos miran. (169-170)

El ángel del desdoblamiento interior es, en definitiva, el ángel del deseo, de la caída, del fracaso, de la Muerte y, por supuesto, de la lucidez que da el cuestionamiento crítico; el ángel del desdoblamiento interior no es otro que Lucifer<sup>89</sup>.

### 3.3.2. Rebeliones en los Paraísos: De Satanás a Eva

Es un lugar común recurrir al nombre de John Milton, junto con el de Cervantes, para establecer un origen desde el que trazar la genealogía de la literatura occidental moderna. Es igualmente común destacar de entre las varias razones que justifican la elección de este autor como fuente de modernidad literaria, el proceso de reinención

---

<sup>89</sup> Robert Muchembled, quien apoyándose fundamentalmente en textos de la literatura francesa es autor de una ambiciosa radiografía del diablo desde el siglo XII hasta el presente, considera que este proceso de desdoblamiento e interiorización del hasta entonces personaje bíblico no se produce hasta fines del siglo XIX, momento en que de manera paralela al dominio de la ciencia y las doctrinas positivistas, los intelectuales experimentan un ahogo no tanto religioso como social e intelectual; ahogo que explica la revitalización y reinención llevada a cabo por los artistas de este momento y heredada por poetas posteriores como los Contemporáneos: "Si bien la influencia religiosa se debilita, a menudo es reemplazada por una presión social y cultural intensa. Esta presión produce las enfermedades del siglo que no afectan solamente a los intelectuales. El arte, la literatura, el psicoanálisis freudiano por nacer en Viena, la novela célebre de Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, publicada en 1886, afirman la aparición de un síndrome de desdoblamiento de la personalidad. En la Salpêtrière, Charcot estudia la histeria femenina, síntoma de trastornos reales, pero a menudo también de un exceso de tensión psicológica ocasionada en algunas pacientes por una represión excesiva, después de un control demasiado sofocante por parte de las instituciones familiares o sociales. Estas "tiranías de la intimidad" definen el nacimiento lento de un nuevo modelo de comportamiento, más narcisista, que reduce el poder del Príncipe de las Tinieblas en provecho del "demonio" oculto en el interior del hombre: una presencia indudablemente inquietante, pero, ¿acaso no es este el aspecto sombrío, reprimido, del sujeto?" (236-237)

empática a que es sometida la figura de Lucifer en su personal recreación de la caída original. *El paraíso perdido* supone, en ese sentido, un primer paso en la dirección que pocos años después el Romanticismo escogería para transformar la figura de Satanás en el ejemplo arquetípico por excelencia del impotente e inquebrantable antihéroe y, consecuentemente, como parece apuntar Villaurrutia al relacionar a Milton con Alberti o Cocteau, en un alter-ego del sujeto lírico moderno, embarcado como éste en una consciencia, cuando no imposible lucha, por trascender sus límites<sup>90</sup>.

Todo es de todos, entre todos. Los ángeles de Milton y de Blake son ahora de Cocteau y de Alberti. Y no hay que culpar a nadie, porque a veces el poeta escoge sus objetos y a veces los objetos escogen al poeta. No es preciso matar, ni siquiera a Abel. El poeta despierta, abre los ojos y ya está el cuervo sobre la cabeza de Minerva. (923-924)

Esta asociación entre la imagen simbólica del ángel dentro de la poesía moderna y la del cuervo posado sobre la cabeza de Minerva pone de manifiesto tanto el peso que las preocupaciones de orden intelectual/epistemológico ocupan dentro del panorama artístico del momento, como el desplazamiento ya explicado hacia lo oscuro, hacia lo

---

<sup>90</sup> Teniendo en cuenta el tono y compromiso político que la producción poética de Alberti adquiere a partir de la década de los treinta, así como las crónicas de su visita a México en 1935, crónicas en las que es llamativa la ausencia de los *Contemporáneos* en los numerosos homenajes culturales recibidos por este poeta y su esposa María Teresa León, podría resultar chocante la referencia por parte de Villaurrutia al poeta gaditano. Creo, sin embargo, que este es un ejemplo más del error ya denunciado por Evodio Escalante (1994) en el que cae la crítica al considerar la vanguardia mexicana a partir de una tradicional distinción entre los movimientos artísticos más politizados frente a aquellos que en su día fueron tachados de “afeminados o europeizantes”. El propio Alberti, en una de las entrevistas concedidas durante esa visita, se refiere a su conocimiento de la obra de *Contemporáneos*, específicamente de la de Torres Bodet, con quien dice mantener una amistad (Marrast 36). Señalo esto porque resulta intrigante la cantidad de imágenes que comparten en común los universos poéticos de Gorostiza y Alberti, no sólo en *Sobre los ángeles*, obra a la que indirectamente hace referencia Villaurrutia, sino aún de modo más patente en su producción previa a este título.



fallido, de la hasta ahora percepción luminosa sostenida por la Ilustración en lo concerniente tanto a las facultades racionales del hombre, como a sus empresas intelectuales. Y sin embargo, pese la estrecha relación existente en el imaginario occidental entre el cuervo y la Muerte (relación explicable por su color, por lo tétrico de su sonido, por sus actividades carroñeras o por la impronta sobre él dejada por Allan Poe), Villaurrutia opta por relacionar este animal con Minerva en lugar de referirse en su lugar a la corneja, ave de características muy similares y que sí estaba simbólicamente asociada con la diosa de la sabiduría (y, cómo no, de la poesía). La principal diferencia entre ambos pájaros reside en el hecho que el cuervo, a diferencia de la corneja, es tanto mensajero de la muerte como de un conocimiento trascendente, profético, es en definitiva “un símbolo de la soledad, o más bien del aislamiento voluntario del que ha decidido vivir en un plano superior” (Chevalier 391)<sup>91</sup>.

El símbolo del ángel moderno, como el del cuervo sobre la cabeza de Atenea, conjuga dentro de sí, y manteniéndose siempre en el orden del intelecto, tanto la intuición de un conocimiento trascendente como un mensaje de mal agüero, de muerte, lo que en este orden del intelecto habría que traducir en términos de fracaso o caída. ¿Y qué ángel, sino Lucifer, es capaz de recoger y representar estos dos principios, el del Conocimiento y el de la Muerte? De ahí que un coetáneo como Luis Cernuda no dude en

---

<sup>91</sup> Esta asociación entre el cuervo y un conocimiento trascendente o elevado se manifiesta en mitologías culturalmente tan variadas como la escandinava, la celta o la maya. Asimismo, tanto en ciertas culturas asiáticas como en la Grecia clásica, el cuervo era un símbolo asociado con el sol o con las divinidades solares. No hay que olvidar por último, que también la Biblia recoge este mismo valor simbólico del cuervo, tal y como lo demuestra el hecho de que sea precisamente a este ave a quien primero confíe Noé la tarea de indicarle el momento apropiado para abandonar el arca: “Y sucedió que, al cabo de cuarenta días, abrió Noé la ventana del arca que había hecho. Y envió al cuervo, el cual salió, y estuvo yendo y tornando hasta que las aguas se secaron de sobre la tierra. Envío también tras de sí a la paloma para ver si las aguas se habían retirado de sobre la faz de la tierra;” (*Génesis* 8.6-8)

hermanarse con el demonio u otro, como Jorge Cuesta, en invocarlo como esencia última de su poesía<sup>92</sup>:

La poesía es la tentación, es lo que solicita desde lejos. Por eso no son sensibles a ella las mentes ocupadas por su proximidad, conformes con la apariencia de las cosas, sin avidez de conocer, sin gusto por la ciencia, que es el deseo de lo que está remoto y profundo. Lo que está próximo, lo que es fácilmente accesible es incapaz de fascinar, de poseer el atractivo del demonio. No se evoca al demonio fácilmente. El demonio es perverso; usa caminos largos y tortuosos. Para seguirlo en la poesía hay que soportar el hastío y proceder como el hombre de ciencia: a través de las experiencias más tediosas y superfluas, por medio de las imaginaciones más vanas y extravagantes, y sin violentar al azar.” (Cuesta 289)

Efectivamente, se podría argüir sin demasiada dificultad que la descripción propuesta por Gorostiza en *Muerte sin fin*, durante el tan comentado pasaje del viaje a la semilla, recrea hasta cierto punto las mismas categorías presentadas en el texto bíblico durante los seis días de la creación: árboles, aves, bestias, peces, etc... Sin embargo, si hay algún aspecto del Génesis recurrente en este poema, no es tanto el de la creación, como el de la caída.

Decíamos anteriormente que si algo comparten en común las distintas manifestaciones de poesía pura en general y las de los varios escritores de *Contemporáneos* en particular es su lucidez o consciencia de los límites. Esta intuición

---

<sup>92</sup> En el caso de Cernuda me refiero al poema titulado “La gloria del poeta”; poema que culmina como en *Muerte sin fin*, con el abrazo de sensual de la muerte, única vía de trascendencia posible para el poeta.

de los límites y el consiguiente afán por trascender las fronteras de lo establecido, por alcanzar el espacio original de las esencias o, lo que es lo mismo, de lo absoluto, está claramente vinculado dentro de la tradición bíblica con la Caída, entendiendo por tal ambas expulsiones, la de Lucifer y la de Adán y Eva<sup>93</sup>. La estrecha relación entre estos dos destierros así como la relevancia que la misma va a adquirir en los versos posteriores queda puesta de manifiesto desde el arranque mismo de *Muerte sin fin*, cuando esa primera persona activa durante los ocho versos iniciales equipara a triple banda la caída satánica, con el origen terroso del primer hombre y con la idea de una “conciencia derramada” o, lo que es lo mismo, de una conciencia confusa, insuficiente, de las cosas:

mentido acaso

por su radiante atmósfera de luces

que oculta mi conciencia derramada,

mis alas rotas en esquirlas de aire,

mi torpe andar a tientas por el lodo. (3-7)

No son muchos ni muy detallados los pasajes que el texto bíblico ofrece de la primera de estas dos caídas. Sin embargo, los dos versículos que Isaías (14:12-14) dedica a este evento han dado pie a lo que hoy en día podríamos considerar la versión canónica

---

<sup>93</sup> Pese a que el término “caída” pueda no ser el más apropiado para referirnos a la expulsión de Adán y Eva del Paraíso (Ricoeur, 384), hemos optado por utilizarlo en este capítulo para reforzar la proximidad que parece compartir la transgresión del ángel caído con la del pecado original en el poema de Gorostiza.

cristiana del mismo<sup>94</sup>: Lucifer, ángel de luz, abre el espacio de las sombras al ser consciente de su injusta/limitada posición en el orden celestial así como al abrazar el consiguiente deseo de alcanzar un poder y conocimiento equiparable al de Dios, resultando dicho acto de transgresión o soberbia en su expulsión, en su exilio<sup>95</sup>. Paralelamente, es la llamada de atención de la serpiente sobre las limitaciones del Paraíso la que explica la desobediencia de Adán y Eva resultante de este nuevo deseo desatado por alcanzar un conocimiento superior, divino, tal y como se desprende del famoso diálogo mantenido entre Eva y la serpiente:

Y la mujer respondió a la serpiente: Del fruto de los árboles del huerto comemos; Mas del fruto del árbol que está en medio del huerto dijo Dios: No comeréis de él ni lo tocaréis, porque no muráis. Entonces la serpiente dijo a la mujer: No moriréis; mas sabe Dios que el día que comiereis de él, serán abiertos vuestros ojos y seréis como dioses sabiendo el bien y el mal. Y vió (sic.) la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos, y árbol codiciable para alcanzar la sabiduría; y tomó de su fruto y comió; y dió (sic.) también a su marido, el cual comió así como ella.” (Génesis 3:2-6)

---

<sup>94</sup> “¡Cómo caíste del cielo, oh Lucero, hijo de la mañana! Cortado fuiste por tierra, tú que debilitabas las gentes. Tú que decías en tu corazón: Subiré al cielo, en lo alto junto a las estrellas de Dios ensalzaré mi solio, y en el monte del testimonio me sentaré, a los lados del aquilón; Sobre las alturas de las nubes subiré, y seré semejante al Altísimo.” (Isaías 14:12-14)

<sup>95</sup> Con mayor detalle se relata este suceso en el llamado *Libro Primero de Enoc* (o *Libro de Enoc*) según el cual Satanás y sus ayudantes son aquellos ángeles enviados por Dios para ayudar a construir el Edén, quienes al quedar prendados de la belleza de las mujeres terminaron casándose con ella y confesándoles muchos de los secretos divinos. Como se ve, la transgresión contiene en esta versión también un fuerte elemento epistemológico.

Frente al supuesto ser de las cosas, los poetas de la modernidad encuentran tanto en Lucifer como en Eva, en Ulises como en el Hijo Pródigo, un modelo de quienes se niegan a acatar el orden establecido por considerar el estado diurno, esto es el orden regulado, estable y real, como un gran engaño limitante, como un estado de sonambulismo en el que la esencia del ser, su voluntad más profunda queda sometida, anulada, bajo el peso de esa luminosidad ordenadora<sup>96</sup>. Y, como esos versos iniciales de *Muerte sin fin* apuntan, es justamente a través de la conciencia, a través de esa lucidez que da nombre a Satanás, como el sujeto puede escaparse por momentos del encantamiento divino infligiendo pequeños pero demoledores cortes de conciencia crítica sobre la lisura luminosa y lógica que parece dar forma al mundo<sup>97</sup>. Son esas fisuras generadas desde la lucidez las que le permiten al poeta intuir, bajo esta engañosa luminosidad lógica, una segunda y más auténtica Realidad: la de la Nada, la oscura posibilidad del no-ser, en

---

<sup>96</sup> Insisto en señalar que la atracción decadente expresada por Cuesta hacia el aspecto diabólico del arte, no es exclusiva ni de Contemporáneos ni de los escritores propiamente decadentistas, sino que permea el panorama artístico occidental de las primeras décadas del siglo XX. Pensemos, sin ir más lejos, en el personaje de Hans Castorp, protagonista de *La montaña mágica* (1924), quien da voz a esta percepción vital del artista cuando declara: "Tú ignoras que existe una alquimia hermética, la transustanciación en una especie superior, la sublimación por consiguiente, para que lo comprendas. Pero como es natural, un cuerpo que se muestra capaz de tal desarrollo debe tener ciertas cualidades propias. Lo que había en mí es que, desde hace tiempo, estaba familiarizado con la enfermedad y la muerte ya que, siendo todavía niño, hice la locura de pedir prestado un lápiz lo mismo que aquí una noche de Carnaval. Pero el amor irracional es genial, pues la muerte es el principio genial, la res bina, el lapis philosophorum (...). Hay dos caminos que llevan a la vida. Uno es el camino ordinario, directo y honrado. El otro es peligroso, es el camino de la muerte, y éste es el camino genial." (Mann 827)

<sup>97</sup> Me gustaría recalcar, aun a riesgo de resultar redundante, la importancia de esta distinción entre luz y lucidez, así como de los rasgos que *Muerte sin fin* atribuye a cada uno de estos dos conceptos. Tanto en el poema de Gorostiza, como en la obra de varios de sus compañeros de grupo ya previamente citados en este texto, la luminosidad es asociada con lo divino y percibida de una manera negativa por sus efectos cegadores, engañosos. Por el contrario, la lucidez es una de las cualidades distintivas del demonio, de lo oscuro, y pese a representar la vía de conocimiento acertado del mundo, es así mismo una herramienta de destrucción; la antesala a la Nada. Insisto en esta distinción entre *luz* y *lucidez* porque críticos como Lourdes Franco Bagnouls (129), al obviarla en sus análisis y confundir ambos conceptos, han visto en esa luminosidad divina el agente de la regresión destructiva descrita en el poema. Nada más alejado del texto, pues es precisamente esa luminosidad, símbolo de nuestra existencia e inconsciencia cotidiana, la que permanece inmutable a pesar de lo corrosivos que pueden resultar esos raros instantes de lucidez, "de quebranto" como dice Gorostiza.

definitiva, la de la Muerte, por evocar el título del más famoso poemario de Villaurrutia. De ahí, por último, que sean estas fisuras de lucidez quienes nutran tanto la insatisfacción presente del poeta, como la insaciabilidad de su deseo, afianzándose una vez más esa trinidad que ha venido indicándose hasta el momento entre Muerte, Lucidez y Deseo.

En “Presencia y fuga”, poema compuesto de cuatro sonetos y considerado por críticos como Gabriel Wolfson como el antecedente más directo de *Muerte sin fin*<sup>98</sup>, José Gorostiza abre el canto explorando la naturaleza de estos momentos de conciencia lúcida, de estas fracturas con que la conciencia permite trascender lo aparente y despertar un deseo oscuro, representado aquí mediante la referencia a las agujas:

En el espacio insomne que separa  
 el fruto de la flor, el pensamiento  
 del acto en que germina su aislamiento,  
 una muerte de agujas me acapara. (v. 1-4)

Esta fractura entre manifestación y esencia, entre lo real y lo que se intuye como Real, nos remite una vez más a la escisión del sujeto que veíamos ya representada tanto mediante la referencia a Narciso, como a través de ese desdoblamiento implícito del

---

<sup>98</sup> “Amén de los motivos temáticos –el insomnio creador, la muerte viva, el agua que retorna hacia la sed, la contención de la forma-, “Presencia y fuga” es el verdadero “Esquema” de *Muerte sin fin*. La primera estrofa del primer soneto (...) marca la sujeción del yo lírico – que es a la vez su plenitud- desde la que enuncia su discurso. Más aún: esta primera estrofa delimita el espacio en el que se moverá, a partir de ahora, la poesía de Gorostiza: un espacio mínimo, aunque eterno, imperceptible si bien estático, el *entre* que distancia al fruto de la flor, al pensamiento del acto: el territorio de la muerte.” (Wolfson 70)

poeta en la figura de un ángel. No resulta inesperado, por lo tanto, que al igual que sucedía en estas dos imágenes previas, también en este poema el desdoblamiento se produzca o represente a través de la mirada, a través de una distanciada contemplación de los mecanismos del yo. Duplicación del ojo, entendida ésta, claro está, no en un sentido literal, sino como símbolo de la percepción intelectual, a la que volverá a referirse Gorostiza en *Muerte sin fin*, cuando esa agua sobre la que el sujeto, impulsado por su deseo se identifica, se rebela contra las limitaciones de la forma:

Trae una sed de siglos en los belfos,  
  
una sed fría, en punta, que ara cauces  
  
en el sueño moroso de la tierra,  
  
que perfora sus miembros florecidos  
  
como una sangre cáustica  
  
incendiándolos, ay abriendo en ellos  
  
desapacibles úlceras de insomnio  
  
(...)  
  
Mas no le basta el ser un puro salmo,  
  
un ardoroso incienso de sonido;  
  
quiere, además, oírse.

Ni le basta tener sólo reflejos  
—briznas de espuma  
para el ala de luz que en ella anida;  
quiere, además, un tálamo de sombra,  
un ojo,  
para mirar el ojo que la mira.  
En el lago, en la charca, en el estanque,  
en la entumida cuenca de la mano,  
se consuma este rito de eslabones,  
este enlace diabólico  
que encadena el amor a su pecado.

Este ojo insomne, capaz de “mirar el ojo que la mira”, no es sino el reflejo cuestionando a Narciso, lo inexistente cuestionando la veracidad de lo real, la razón volviéndose contra sí misma. Este ojo insomne es, en definitiva, el pecado contra el que advertían los proverbios bíblicos con que se abría el poema; proverbios que, si recordamos lo ya señalado en el capítulo anterior, advertían de la pulsión de muerte que se esconde tras cualquier ataque contra la Razón, contra esa ordenadora luz que es, en definitiva, lo que llamamos vida.



La imagen del tálamo de sombras, incluida en los versos recién citados, indica en cierta medida un punto de inflexión en el poema, al insinuar que el único modo de reaccionar ante la fisura creada por la conciencia implica ceder toda resistencia, dejarse arrastrar por esta pulsión destructiva hasta anularse. Así se lo proponía por carta Gorostiza a Villaurrutia cuando, en 1935, se refería al deseo despertado por la nostalgia, amén de a la sensación de fracaso que como resultado de dicho deseo estaba experimentando éste último durante su estancia en New Haven, diciendo:

Yo nunca he languidecido más que cuando la nostalgia, en el extranjero, me ha hecho ver todo lo que hay todavía en la naturaleza humana de la oscura conciencia de las plantas y del sueño profundo del mineral. (...) Tenga paciencia, que talento le sobra. Y si puedo darle un consejo, no a título de listo, sino de quien pasó antes la experiencia y quizá sucumbió a ella, hágase el ánimo de morir. La nostalgia nos amenaza, como tantas otras cosas en la vida, con la muerte, valiéndose de que siempre llegamos tarde a un entendimiento tranquilo de ella. ¡Si yo hubiera sabido hace diez años que la muerte no es otra cosa que el miedo que le tenemos! (*Epistolario* 329)

La voluntad expresada en los versos precedentes por alcanzar un estado de autoconciencia crítica que le permita al poeta trascenderse, “despertarse”, aun a riesgo de perecer (como Ulises, como Lucifer) en dicha empresa, transforma lo que hasta el momento ha sido una lucha entre el cielo y el infierno, entre la presencia y el deseo, en un acto de liberación y anulación, de entrega absoluta del yo al segundo componente de

estas parejas de binarios, de modo tal que a partir del verso 409 (“Hay algo en él, no obstante, acaso un alma..”) es la Muerte quien pasa a regir el canto de manera absoluta, arrastrando al poeta y su mundo (animales, vegetales, minerales) hacia el origen primero, hacia esa Nada que examinaremos en detalle en el próximo capítulo.

Sin embargo, el poeta es bien consciente de que, al igual que sucedía con la circulante rosa inmóvil que comentábamos al comienzo de estas páginas, el elemento demoníaco de todo deseo radica en su persistencia, es decir en lo imposible de su satisfacción. El deseo, como el origen, como esa Ítaca que el Ulises de Dante nunca termina de encontrar, es siempre lo Otro, lo que, aun cuando cubramos las distancias, siempre va a está unos pasos más allá; de ahí que ese dejarse ir en regresión hacia la Nada deba quedar contenido, según repite el poema, en nada más que “un minuto”, “un instante”, tras el cual, la presencia de ese Dios, que hemos equiparado previamente con el vaso, la percepción racional y la vida en general, persiste. El fracaso del poeta en su intento por suspender o anular toda manifestación de existencia es indicado, pese a lo desolador de la imagen final, por partida doble: en primer lugar, el texto explícitamente señala, con la negación del verso 711, que esa regresión no se produce de un modo absoluto, pues el proceso de desmantelamiento sucedido en los versos precedentes no culmina con la desaparición de ese “fecundo río de enamorado semen”, sino que estas aguas, que en la imagen inicial del vaso optábamos por identificar con el deseo y sus pulsiones, permanecen. Pero además de persistir el deseo, hecho por otro lado irrevocable, también se mantiene el símbolo de Dios, que de modo paralelo a lo que ocurría con el vaso en su relación con el agua, no sólo está situado en una posición

preeminente con respecto a ésta, sino que además, a través en este caso de las lágrimas, está contaminando, es decir modificando, filtrando ya, la esencia de ese caudal destructor.

700    mientras unos a otros se devoran  
          al animal, la planta  
          a la planta, la piedra  
          a la piedra, el fuego  
          al fuego, el mar  
705    al mar, la nube  
          a la nube, el sol  
          hasta que todo este fecundo río  
          de enamorado semen que conjuga,  
          inaccesible al tedio,  
710    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,  
715    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,

720 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!

Por último, estos cantos de aleluya, es decir, de alabanza jubilosa a Yah(ve), fueron reservados durante siglos por la Iglesia para ser exclusivamente entonados durante los días posteriores al domingo de resurrección, lo que indicaría una vez más la victoria de la vida, de este dios limitante, sobre los esfuerzos anhelantes de la Muerte invocados a lo largo de todo el proceso de conocimiento descrito en este poema, de ahí que el “silenciamiento” divino y el dominio absoluto de la muerte, de la Nada, sólo pueda ser presentado en forma de hipótesis (“como si...”).

Pero el texto no concluye con esta derrota. Pese a fracasar en su empresa, *Muerte sin fin* reserva un canto final para recordarnos que al no poder sumergirse de manera absoluta en lo oscuro, en ese “fulgor de soles emboscados en donde nada es ni nada está”, no solamente se justifica la supervivencia de la razón, los sentidos y demás filtros del conocimiento y, en definitiva, del ser, sino que también se garantiza la persistencia de las aguas, del deseo. De ahí que el canto final del poema no sea sino una nueva invocación al diablo, a la conciencia insomne y a ese “ansia de trasponer estas lindes enemigas” que constituye todo deseo<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> También en su prosa José Gorostiza ha desvelado esta técnica deconstructiva, que motiva y explica al mismo tiempo la persistencia del deseo insatisfecho, como motor último de la escritura: “el escritor debe construirse un atolladero —un *impasse*— con cada libro para emprender, en el siguiente, otra vez, su primer

Esta estructura circular del poema, comentada ya por críticos como Ramón Xirau o el mismísimo Alfonso Reyes<sup>100</sup>, queda reforzada en los últimos versos del canto, donde el poeta, con gran ironía, recrea una imagen paralela a la previamente comentada referencia al “tálamo de sombras”, al conjugar y conjurar en el breve espacio de dos versos tanto el deseo (sexual, como en la imagen anterior, posiblemente por ser una pulsión tan tabú como común), como a los dos personajes que durante todo el poema han venido desempeñando la función simbólica de éste: el Diablo y la Muerte, considerada aquí como esa “putilla” que a nadie excluye de sus servicios<sup>101</sup>.

¡Anda, putilla del rubor helado,

anda, vámonos al diablo!

Aunque en realidad, la ironía reside, claro está, en el doble sentido que esconde el verso final y mediante el cual, el poeta, al tiempo que resurge del último fracaso con una nueva invocación a esta trinidad de lo Oscuro, se declara consciente de lo ilusorio de la empresa y de la inevitable derrota que le aguarda al final de cada uno de estos valerosos y recurrentes intentos; derrota y, sobre todo, insistencia, que le permite a Gorostiza, prácticamente sin hacer mención directa a ellos, unirse con su canto al mismo

---

libro, porque sólo de este asesinato de las fuerzas que pugnan en nosotros por erigirse en hábitos mentales podrá renacer el artista, según la técnica de fénix a la inmortalidad. (Gelpí 92)

<sup>100</sup> "Retorno eterno. El espíritu se materializa. La materia quiere 'eterealizarse', como hoy se dice. Y allende la magia y la poesía, se va configurando una segunda naturaleza, tejida de interrogaciones y respuestas, de respuestas e interrogaciones, que se muerden la cola como la serpiente del símbolo. No se la palpa, no se la contempla a través del barro, de las manos o los ojos mortales." (Reyes 20)

<sup>101</sup> Mordecai Rubín (1966) percibe asimismo una referencia a la Muerte en esta imagen de la “putilla del rubor helado”, pese a que no comparte la interpretación que aquí le estamos concediendo a la misma: Para este crítico, “la muerte es una *putilla* para sugerir, de repente, la vida material y animal. Además como el amor que inspira la prostituta es meramente la pasión inherente al organismo, también el amor que la muerte evoca en el poeta no es más que una curiosidad orgánica, esa *sed de siglos* que parecen tener todos los hombres. (...) El *rubor helado*, o permanente, es el colorete típico de las prostitutas; y a la vez, *helado* se asocia con la muerte.” (157)

imaginario del deseo como viaje explorado por Villaurrutia a través de Simbad y Ulises, por Cuesta a través del demonio o por Owen a través de la repetición generacional de un hijo prodigo nada arrepentido<sup>102</sup>. Periplo de ineludible naufragio en el que se embarca el poeta en cada una de las sucesivas repeticiones de esta muerte sin fin y que Villaurrutia ya parecía presentir cuando, a propósito de *Canciones para cantar en las barcas*, declaraba:

Para su soledad, para su desolación, Gorostiza lo ha escogido [el mar] como paisaje y como metáfora; y como utensilios las cosas del mar. Barcas, arenas, orillas y, delicadamente, nombrados apenas, Simbad y Robinsón, náufragos como él mismo, náufrago inmóvil de un exquisito fracaso. (Obras 683)

---

<sup>102</sup> Se ha especulado mucho sobre la cantidad de años que invirtió Gorostiza en la concepción y escritura de *Muerte sin fin*. Aunque él siempre ha asegurado que lo escribió en seis meses, es interesante ver cómo muchas de las ideas e imágenes manejadas en el poema ya habían aparecido en sus escritos personales. Esta alegoría, casi estereotípica por otro lado, del viaje para representar al sujeto en lucha con su propia consciencia, es recreada por él mismo ya en 1929, en su comentario al libro de Genaro Estrada, *Escalera*: “El poema – no se trata aquí de un libro de poesías - es un intento de viaje (...). No un viaje. No una inmersión total. Estrada lucha aún por cortar las amarras que lo ligan a la conciencia y no logra desprenderse de su “lecho, balcón de sombras”, en el que permanece acodado” (266)

## CAPÍTULO 4:

### LAS HUELLAS DE LO INEFABLE

Trataba de apresar con la punta de los dedos mis sonidos,  
pero sólo verificaba los huecos que dejaban huyendo.

Decíamos anteriormente que si algo comparten en común las distintas manifestaciones de la poesía pura en general y las de los varios escritores de *Contemporáneos* en particular es su lucidez, entendiendo por tal lo que Guillermo Sucre llama “la intuición de los límites últimos o de la imposibilidad” (302). Este afán por trascender las fronteras de lo establecido, por alcanzar el espacio original de las esencias o, lo que es lo mismo, de lo absoluto, está claramente vinculado dentro de la tradición bíblica tanto con el deseo como, de manera consecuente, con la Caída<sup>103</sup>. Si retomamos una vez más al arranque de *Muerte sin fin*, observaremos que el poema, ayudándose de este imaginario, desdobra su discurso escéptico gracias a la polisemia de los términos utilizados con el fin de distanciarse críticamente no sólo de la certidumbre del ser, sino también, como no podía ser de otro modo, de la capacidad afianzadora del lenguaje. Siguiendo con la alegoría del mito clásico se podría decir que la voz poética del poema que nos ocupa no sólo denuncia la naturaleza virtual de la imagen reflejante

---

<sup>103</sup> Lothar Cerny, quien ha utilizado esta idea de fronteras o límites para contrastar la figura de Satán creada por Milton de la desarrollada posteriormente por William Blake, considera que, dentro del panorama cristiano tradicional, “Satan leads the party of those who deny the validity of limits as an infringement on their liberty, and the Biblical myth of paradise obviously is linked to the idea of a limit, beyond which destruction and loss ensue.” (326). Según las anotaciones manuscritas conservadas de los apuntes de Gorostiza y transcritas por Mónica Mansour, Gorostiza parece tener muy presente tanto la obra del poeta inglés, a quien nombra directamente, como esta asociación entre Satanás y la sed de infinitud, puesto que en dichos papeles, en los que recoge ideas para futuros poemas, éste realiza la siguiente anotación: “e) Los sonetos. – (Muerte de fuego o Isla del cielo.) Se inicia la dirección contraria, anunciada ya en “Tan-tan”: esta muerte, este fuego, es la vida; la tentación de la eternidad es el demonio.” (Mansour, “Armar la poesía”:275-276). Llamativamente, Monica Mansour, en otro artículo que dedica a Gorostiza y su obra (“El diablo y la poesía contra el tiempo”), al hacer un inventario detallado de las posibles lecturas y autores que tuvieron una influencia significativa en la obra de Gorostiza (221-222), deja fuera a William Blake; olvido que esperamos paliar en este capítulo.

sobre el agua (es decir, del individuo y el mundo), sino que además descubre que el igualmente instaurador Verbo original no es, en nuestra existencia histórica, más que una serie de ecos sin una Eco de la que partir, una serie de

eléctricas palabras

-nunca aprehendidas,

siempre nuestras-

que eluden el amor de la memoria,

pero que a cada instante nos sonrían

desde sus claros huecos

en nuestras propias frases despobladas.

Esta capacidad engañosamente recreadora del lenguaje, paralela a la hasta ahora desempeñada por el vaso, por esa Inteligencia ordenadora a que hace referencia el epígrafe bíblico, es igualmente denunciada y confrontada recurrentemente en el poema a través de una doble vía: por un lado, Gorostiza, como poeta de vanguardia que es, activa, dentro del viaje introspectivo que supone *Muerte sin fin*, un discurso autorreferencial que obliga al lector a no perder de vista en todo momento que estamos ante una construcción lingüística y que, en cuanto tal, no es sino un giro más de tuerca de nuestra inteligencia para hacernos creer en la realidad de alguna verdad última. Esta vía es esencialmente escéptica o negativa, en la medida en que consiste únicamente en hacer visible los mecanismos del lenguaje y de ese modo volverlos contra sí mismos, en un intento (siempre fallido, siempre presente) por ahogar esa “palabra sangrienta”



divina, responsable de la perduración del ser<sup>104</sup>. Paralelamente, sin embargo, Gorostiza, una vez más como poeta de vanguardia que es, atribuye al arte las obligaciones ontológicas de las que hasta su crisis se había responsabilizado la filosofía y busca adelgazar el lenguaje lo suficiente como para que nos permita intuir un horizonte mayor que el típicamente permitido por las palabras. Esta segunda vía, a la que vamos a referirnos con el nombre de *vía trascendente o evocativa*, pese a ser esencialmente constructiva, se articula al igual que la vía escéptica o negativa a partir de un mismo principio: la naturaleza metafórica (y polisémica) del lenguaje.

La filosofía, tras haberse declarado incapaz de superar la brecha abierta por Descartes entre sujeto y mundo, había optado por reducir todo esencialismo a la categoría de fenómeno, generando así una concordancia entre la percepción y la realidad. El pensamiento fenomenológico, a diferencia del idealista, no conllevaba la desaparición material del mundo, sin embargo, el perspectivismo implícito en esta epistemología suponía una percepción fragmentaria del objeto que, al tiempo que ponía de manifiesto las limitaciones cognitivas del hombre, destruía el tradicional carácter unívoco de la realidad, reduciéndola a un rompecabezas de infinitas piezas cambiantes. De donde se desprende que el mundo no es más que interpretación; que, como señala Russell, “ninguna cosa espacial real puede sernos dada nunca adecuadamente, sino que despliega su ‘horizonte interior’ en un proceso infinito de

---

<sup>104</sup> Ramón Xirau (1955) en uno de los artículos que dedica a este poema, considera que esta autorreferencialidad del texto es, junto con la adopción de un tono más lírico o subjetivo, la característica que hace que, por un lado, *Muerte sin fin* sea un claro ejemplo de literatura de vanguardia y, por otro, que la indagación propuesta en el canto resulte irremediabilmente escéptica.

nuevas experiencias”; hecho que, desde una perspectiva filosófica tradicional, sitúa el mundo al borde de la anulación total.

La inviabilidad de UNA interpretación del mundo, a la cual se ha consagrado una fuerza enorme, despierta la sospecha de que *todas* las interpretaciones del mundo son falsas. Rasgo budista, anhelo de la nada. (Nietzsche, 2004: 113)

En este sentido, el pensamiento fenomenológico, así como las manifestaciones que se derivaron de éste, no supuso el comienzo de una “verdadera filosofía” en la medida en que no se enfrentó a los retos del escepticismo metafísico, sino que pretendió acallarlos por elusión. La omisión total de una realidad externa a la conciencia del sujeto, implícita en el pensamiento idealista, resultaba insostenible dentro de la estructura subjetivista del pensamiento de Husserl, dado que, según su concepto de *intencionalidad*, la conciencia siempre lo es de algo distinto de ella misma<sup>105</sup>. En otras palabras, el ser de la conciencia depende de la existencia de una realidad externa, tal y como años más tarde expondría Jean Paul Sartre: “Consciousness is a being for which it is, in its being, a question of its being in so far as this being implies a being other than itself.” (29) La misma dependencia encontramos al abordar la realidad fenomenológica, dado que al quedar subordinada toda esencia a su manifestación, aquello ajeno al yo es tenido en cuenta únicamente en cuanto a apariencia; es decir, en cuanto a la percepción que el sujeto tenga de ello.

---

<sup>105</sup> “Consciousness is only disclosed as self-consciousness in relation to an act of positional consciousness which is directed upon something other than itself and which, therefore, emerges as *not* itself. Self-consciousness, like positional consciousness, can only emerge in the light of that which it is *not*.” (Grimsley 95)

The appearances really 'are' and are not subjective impressions having no basis outside our consciousness, but that ontology is also 'phenomenological' because the 'being' cannot be detached from the concrete manifestations of those appearances. (Grimsley 92)

Esta interdependencia entre sujeto y objeto, concepto central de la filosofía de la época, es totalmente integrada por Ortega en su ideario estético<sup>106</sup>; de ahí que la "deshumanización" propuesta por él (y ampliamente criticada por Contemporáneos<sup>107</sup>)

---

<sup>106</sup> "La realidad *gato* es rigurosamente distinta para mí, para una pulga emboscada en su pelaje y para un parásito intestinal; y un posible gato que fuese el mismo y único es una convención; con todo rigor, una teoría o interpretación, fundada en la múltiple realidad *gato*. Sin Salir –para no forzar las cosas de la vida humana, ya vimos cómo el trueno y el rayo son cosas diferentes para los hombres de distintos núcleos históricos; y, para mí mismo, un río es algo que me apaga la sed, que me cierra el paso cuando lo encuentro en mi camino, algo que me defiende cuando se interpone entre mí (sic.) y un enemigo; tres distintas realidades vitales, que *dan pie* para una *interpretación* mía, cuyo resultado es el *concepto* de río, el cual posiblemente será "único", pero que es un nuevo elemento del cual me sirvo para manejar las otras tres realidades." Ortega (vol. 3, p. 34)

<sup>107</sup> Cuando Anthony Stanton (1994), al examinar el paulatino proceso de distanciamiento experimentado por los escritores de Contemporáneos ante la *poesía pura*, señala que la principal razón esgrimida por éstos para deslindarse de dicho rótulo fue la naturaleza deshumanizadora de la misma, no está sino repitiendo uno de los argumentos más comúnmente utilizados por estos escritores para defender su obra distanciándola del falso concepto de poesía pura dominante. Jorge Guillén, por ejemplo, en su carta del dos de abril de 1926 a Fernando Vela parece recurrir a dicho argumento para rechazar este tipo de poesía cuando, tras criticar la teoría del abate Bremond en favor de la de Valery, señala:

Como a lo puro lo llamo simple, me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. (...) Prácticamente, con referencia a la poesía realista o con fines sentimentales, ideológico, morales, corriente en el mercado, esta "poesía bastante pura" resulta todavía ¡ay! Demasiado inhumana, demasiado irrespirable y demasiado aburrida. (Guillén 742)

Esta equivalencia entre pureza e inhumanidad, frecuente en las valoraciones poéticas de los escritores del 27 (Ciplijauskaite 325-237), ha sido utilizada para explicar no sólo la contradictoria relación de los Contemporáneos con la poesía pura, sino además su así entendido *visceral* rechazo a la teoría de la deshumanización del arte propuesta por Ortega y Gasset en 1925. Curiosamente, sin embargo, tampoco Ortega parece estar a favor de un arte ajeno al hombre, dado que para él, al igual que para sus predecesores idealistas más inmediatos, lo artístico está ineluctablemente ligado a lo filosófico y esto, a su vez, ha quedado reducido a lo vital, es decir, al elemento más humano de una filosofía que, tras haber perdido toda fe en la razón, ya no puede seguir creyendo en lo absoluto de las Ideas. La filosofía adquiere así un giro vitalista, pues, como afirma Zambrano siguiendo a Nietzsche, a partir de este momento "en el lugar de la idea del *ser* ya no irá ninguna idea, sino la vida, suprema realidad" (Zambrano 1950, 119). Esto implica reconocer y aceptar que las realidades no existen a partir de una esencia o nómeno desconocido en el que se contiene el ser de las mismas, sino que todas ellas incluyen la perspectiva y vivencia del sujeto.

no pueda entenderse como un prescindir del hombre, sino como un movimiento de distanciamiento de lo real en cuanto ente petrificado y absoluto con el fin de poder reactivar una realidad más auténtica, compleja e informe. Esta doble responsabilidad que la deshumanización descarga sobre el Arte, encuentra en la metáfora su herramienta óptima de trabajo, dado que además de ser útil para la intuición de una Realidad más auténtica, la metáfora encierra también un poderoso potencial desrealizador, imprescindible a la hora de deshacernos de esa insuficiente realidad física, visual y conceptual que nos impide ver con profundidad. ¿Y a qué llamamos “desrealizar”? Desrealizar consiste esencialmente en adquirir conciencia de que los conceptos que filtran (e inmutabilizan) nuestra percepción del mundo no son más que interpretaciones convertidas en verdades, “metáforas desgastadas en las cuales su carácter metafórico se ha borrado y olvidado, que no son vividas ya como tales metáforas” (Marías 287)<sup>108</sup>. En su *Ensayo de estética a manera de prólogo*, Ortega explica este doble movimiento de la metáfora de la manera siguiente:

Fuera de la metáfora, en el pensar extrapoético, son cada una de estas cosas término, punto de llegada para nuestra conciencia, son sus objetos. Por esto, el ir hacia una de ellas, excluye el ir hacia la otra. Mas al hacer la metáfora la declaración de su identidad radical, con igual fuerza que la de su radical no-identidad, nos induce a que no busquemos aquélla en lo que ambas cosas son

---

<sup>108</sup> Borges, con su insuperable arte pedagógico, consigue materializar esta idea en unos pocos pero claros ejemplos -avisa sin embargo de que “podríamos continuar, quizá hasta el infinito” (39)- repartidos por diferentes charlas (véase “El enigma de la poesía”, “La metáfora”, “Pensamiento y poesía” ), de los cuales reproducimos sólo uno: “Por ejemplo, tenemos en inglés el verbo “to tease” (‘jorobar, fastidiar, tomar el pelo’), una palabra maliciosa. Significa una especie de broma. Pero en el inglés antiguo “tesan” significaba *herir con la espada*, tal como en francés “navrer” quería decir *atravesar a alguien con la espada.*” (25)

como imágenes reales, como términos objetivos; por tanto, a que hagamos de éstas un mero punto de partida, un material, un signo más allá del cual hemos de encontrar la identidad en un nuevo objeto. (Ortega, vol. VI, p. 258-259)

Si asumimos, como le reprocha Valery a Bremond, que no puede haber poesía sin que ésta haya sido verbalmente realizada y aceptamos con Blanch<sup>109</sup> que desde los días del Simbolismo francés, el orden poético dominante en la poesía era el metafórico<sup>110</sup>, tendremos que aceptar que la metáfora, y por consiguiente la poesía pura, se sustentan sobre la paradoja filosófica que adelantábamos al inicio del capítulo: la de conjugar una postura escéptica, desrealizadora, de cuestionamiento de lo conocido, con una mística, creadora y creyente en la posibilidad del arte de alcanzar una cierta esencia o absoluto; tensión común a todas las doctrinas poéticas recogidas en ese tiempo bajo el rótulo de *puras*. Si la propuesta de Valery de 1927 otorgaba a la poesía la capacidad de descubrir la realidad más profunda de eso a lo que llamamos “real”<sup>111</sup>, lo mismo teorizaban las vanguardias teóricamente más elaboradas, como la del grupo reunido en torno a la *Revista de Occidente* o la del surrealismo. No resulta extraño, por

---

<sup>109</sup> “A partir del Simbolismo literario del siglo XIX, la poesía europea había otorgado a la imagen la primacía en el campo de la expresión, inaugurándose así una nueva lógica poética: si la antigua había tenido por instrumento al silogismo, ésta elegía la metáfora.” (Blanch 133)

<sup>110</sup> Ambas asunciones son aceptadas por los Contemporáneos. Gilberto Owen, por referirme a un caso concreto, en un ensayo de 1927 titulado “Poesía -¿Pura?- Plena”, desarrolla ambas nociones al destacar, por un lado, la necesidad de realización material de la poesía pura [“poesía habrá de ser tan sólo el ruido inimitable del choque de la inteligencia con la belleza, pero para traducirse en creación durable –pues poesía, en griego *poiesis*, hacer, y por antonomasia la cosa hecha, la creación, es esto antes que nada: invención, creación humana expresiva- tiene que recurrir al lenguaje” (226)] y, por otro, señalar como cualidad formal básica de ésta la “elaboración en metáforas de un sistema del mundo” (227).

<sup>111</sup> “It tends to give us the feeling of an illusion or the illusion of a world (a *world* in which events, images, beings, and things, although resembling those which people the ordinary world, are in an inexplicable but intimate relationship with the whole of our sensibility). Known objects and beings are in a way –if I may be forgiven the expression- *musicalized*; they have become resonant to each other and as though tuned to our own sensibility.” (187-188)

lo tanto que, en el número 26-27 de la revista *Contemporáneos*, en el que se recoge el primer volumen monográfico de la misma, Bernardo Ortiz de Montellano publicara un esquema de lo que él consideraba que eran las tres opciones poéticas predominantes (la poesía de Valery, la surrealista y la de índole social), en el cual terminaba expresando su interés por un arte de fusión de las dos primeras frente al rechazo que le producía la tercera, ese “movimiento utilitario con fines de propaganda al servicio de las ideas sociales”; esa literatura que “se desvincula de todo problema estético y no alcanza propiamente categoría artística.” (Sheridan 1988, 14). En el caso mexicano, como expone Escalante (1994)<sup>112</sup>, son abundantes los ejemplos que confirman esta afinidad ideológica y poética entre los escritores vanguardistas y los valeryanos; afinidad que Gilberto Owen corrobora al remontar los orígenes de ambas corrientes a una única fuente común en la que ya aparece esta tensión, inherente a la metáfora, entre el mundo real y el Real<sup>113</sup> y que Fernando Vela simplificaba en un artículo aparecido en febrero de 1927, al decir que:

---

<sup>112</sup> Evodio Escalante, defensor de la teoría de que "Contemporáneos y Estridentistas se nos salen del cuadro. Intercambian identidades, se tienden lazos comunicantes que la contemporaneidad nuestra, la de hoy, la de nosotros, ha distorsionado o no ha sabido ver" (400-401), destaca algunos hechos tan convincentes como la inclusión de Maples Arce en la nómina y antología del grupo realizadas por Ortiz de Montellano y Jorge Cuesta respectivamente; las colaboraciones de miembros de *Contemporáneos* en la revista estridentista "Actual"; la radical evolución de la revista "Falange" hacia la literatura de vanguardia, llegando a aparecer en la misma un poema ultraísta firmado por Torres Bodet; la reseña no negativa que dedica José Gorostiza a *Andamios interiores*; las quejas de determinados miembros de *Contemporáneos* ante el eclecticismo y la voluntad de apertura de dicha revista, eclecticismo que, en palabras de González Rojo, convierte a esta revista en una "ni de un solo grupo ni de todos los grupos, ni de una sola tendencia, ni de todas las tendencias" (Escalante 398), etc.

<sup>113</sup> "Recogen la herencia de Baudelaire dos poetas, Rimbaud y Mallarmé Del primero, de quien arranca la línea Claudel-Max-Jacob-Dadá-Surrealismo, no hemos de ocuparnos aquí. (...) El testamento de Baudelaire está todo en aquella frase en que se reconoce a la vez hipnotizador y sonámbulo. (...) el sonámbulo vive en un mundo ideal de sueño; el magnetizador, Mallarmé, agranda hacia arriba la realidad. Mundo real, aunque de naturalezas muertas, el suyo incita a perseguir posibilidades infinitas" (Owen 226)

El problema de la poesía pura es el de la poesía actual, de suerte que preguntar *qué es poesía pura*, equivale a *¿cómo es posible una poesía en nuestra época?*, porque sólo es posible, actualmente, una poesía pura. (Vela 221)

Por consiguiente, gran parte de la poesía occidental de los años veinte y treinta, sin distinción de la escuela a la que pertenezca, puede ser percibida como una poesía de trascendencia, en la que el aspecto desrealizador de la misma, primer movimiento de la metáfora, sólo parece funcionar como un medio para alcanzar el verdadero fin de la misma: la intuición de lo absoluto. De ahí que Thomas Harrison, tras investigar la intensa dependencia que se estableció a principios de siglo entre la filosofía y el arte, describa la revolución artística de 1910 como un utópico intento por dotar de cuerpo a una recientemente redescubierta espiritualidad en contra del materialismo imperante.

Si la indagación espiritual que la poesía moderna pretende realizar al amparo de la metáfora pasa, en un primer momento, por un gesto de extrañamiento, de distanciamiento del sujeto, de la voz, con respecto al “mundo real”, parece lógico suponer que esta nueva metáfora de la poesía pura esconde una tendencia última hacia el silencio. Al proponer relaciones insospechadas entre los diversos elementos que integran nuestra realidad, el poeta pone en entredicho el carácter estable y verdadero de nuestra percepción del mundo y, consecuentemente, del Mundo en sí. Situándose en este espacio crítico, el poeta no sólo pone de manifiesto lo ilusorio y arbitrario de la relación entre significante y significado, sino que además demuestra que pese a movernos en una realidad marcada por el signo, no hay mayor estado de irrealidad que éste:

How does it come about that a spectator is suddenly ravished quite out of himself, so deeply altered that he falls abruptly into a world where all is *signification*, out of a world where all is *sign*? Things swiftly lose for him their ordinary properties, the points of recognition disappear. There are no more mental shortcuts, objects have lost their names practically; whereas in the normal state the world about us can be perfectly well replaced, in a *utilitarian* sort of way by a world of symbols and labels. Do you see this world of arrows and letters? *In eo vivimos et movemur*. ("London Bridge" 156)

Dicho de otro modo, la metáfora, al poner de manifiesto el carácter textual del mundo, permite su silenciamiento. Y es justamente en este espacio metafórico, en el que el artista es capaz de acallar una realidad construida a partir de convenciones y fosilizaciones etimológicas, donde el arte puede distanciarse de su propia materia (el lenguaje) y, consecuentemente, alcanzar la única trascendencia factible. Pero para acallarlo, es necesario tomar conciencia del mundo como signo; es necesario volver a recordar, como indica Nietzsche, que nuestro mundo no es sino una serie de metáforas asimiladas y transformadas, por obra y arte del olvido, en lo real. Y para ello, resulta imperativo hacer visible esa textualidad de la existencia y marcarla con el estigma del engaño. Esto es precisamente lo que hace *Muerte sin fin* al aprovechar la multiplicidad significativa de los términos manejados para desplegar a lo largo de todo el poema un subtexto que remite al ámbito de lo lingüístico o auditivo. A medida que el sujeto lírico se adentra en el canto y en el paulatino descubrimiento de la irrealidad de su ser y del



mundo que lo rodea, descubre también la falsedad del lenguaje y de las realidades por éste referidas o, mejor dicho, construidas.

Pero en las zonas ínfimas del ojo,  
 en su nimio saber,  
 no ocurre nada, no, sólo esta luz,  
 esta febril diafanidad tirante,  
 120 hecha toda de pura exaltación,  
 que a través de su nítida substancia  
 nos permite mirar,  
 sin verlo a Él, a Dios,  
 lo que detrás de Él anda escondido:  
 125 el tintero, la silla, el calendario  
 —¡todo a voces azules el secreto  
 de su infantil mecánica—  
 en el instante mismo que se empeñan  
 en el tortuoso afán del universo.

Estos versos, con los que se abre una serie de insistentes estrofas introducidas por las conjunciones *pero* o *mas*, apuntan, en primer lugar a la imagen de descenso o sumersión que tanto las referencias a las aguas de Narciso como a las caídas bíblicas han venido propiciando (*en las zonas ínfimas del ojo*), al tiempo que abre paso a la posibilidad de que ese conocimiento diabólico, asociado en ambos casos a la negación del ser que es la Muerte, sea *nimio*. La ambigüedad inherente de este término pone en evidencia una vez más la paradoja sobre la que se articula el tema del conocimiento en

el poema, pues se destaca por un lado lo intrascendente de ese saber cotidianamente asumido como absoluto, al tiempo que se introduce para seguir siendo elaborado en los siguientes cantos la idea de que el saber negativo, esa intuición de la irrealidad del ser, pueda ser en el fondo el mayor conocimiento posible<sup>114</sup>.

Pero la principal razón por la que hacemos referencia a estos versos en las presentes páginas es porque en ellos se identifica por vez primera de manera directa los tres elementos que conforman nuestra supuesta realidad o, por usar la imagen del poema, los tres elementos con los que deberíamos identificar a ese vaso que nos rodea, oprime y hace creer en la realidad del ser (incluido el de esa consciencia informe del supuesto *yo*): *el tintero, la silla, el calendario*. La elección de estos tres términos no es en absoluto aleatoria, puesto que mediante ellos queda simbolizada la totalidad de los puntos referenciales del hombre, siendo estos el lenguaje, el mundo físico y el tiempo. Esta inclusión del lenguaje como una de las herramientas constructivas de la tramposa luminosidad del ser es asimismo puesta de manifiesto, de manera menos directa pero más temprana, mediante la recurrencia a la multiplicidad significativa de ciertos términos. La potente escena con que daba inicio el poema, mediante la cual el sujeto poético haciéndose eco del relato de Narciso descubría su identidad o, mejor dicho, lo irreal de la misma en el reflejo del agua, permitía a éste describir al *yo* como:

un **tumbo** inmarcesible,

un desplome de ángeles caídos

---

<sup>114</sup> Recordemos que de igual modo que el término *nimio* significa “Insignificante, sin importancia”, es portador también de la acepción contraria: “excesivo, exagerado”.

a la delicia intacta de su peso,

Esta mirada, que incide una vez más en la estrecha asociación existente entre la esencia del yo y esa tentación luciferina por realizarse aun a riesgo de destruirse en dicho intento, ve en la imagen reflejada, por un lado, una permanencia del ser tanto de orden temporal (ya anteriormente comentada a propósito del movimiento circular de la rosa) como de orden lingüístico o conceptual. Ambos significados, paralelos a los proporcionados por el tintero y el calendario en la imagen previa, aparecen contenidos en ese *tumbo inmarcesible* del verso 10, dado que dicho sustantivo encierra en primer lugar el sentido de caída sin fin, lo que equipara a Lucifer con Sísifo, mientras que por otro lado identifica ese estado de irreal permanencia del ser con un estado de presencia lingüística, al poder ser asimismo interpretado el término *tumbo* como un ruido fuerte, como un estruendo. La presencia insoslayable del sonido es perceptible desde este primer momento en las sucesivas escenas del poema, hasta el punto que contamina la supuesta pureza de esa agua amorfa inclinándola a relegar a un lado lo que en ella hay de indeterminada espuma, por la siempre más presente sonoridad de las olas:

atada allí, gota con gota,

marchito el tropo de espuma en la garganta

¡qué desnudez de agua tan intensa,

35 qué agua tan agua,

está en su orbe tornasol soñando,

cantando ya una sed de hielo justo!

Este contraste entre la espuma y el canto del mar provocado por las olas, que

muy acertadamente Mordecai Rubín traduce en un contraste entre la informidad propia del agua/ser y la forzada forma a la que el mar atan a ese agua (33), no es sólo visual o formal, sino también auditivo, puesto que frente a los *funestos cánticos del mar* (v. 17), considerados por el poeta *más resabio de sal o albor de cúmulo/ que sola prisa de acosada espuma* (v.18-19), la espuma es *tropo* o canto *marchito*, es decir, silencio. Y es que, si en el proceso regresivo descrito en la segunda mitad del poema, el sujeto lírico busca sustraerse de toda manifestación de existencia con el fin de regresar al espacio originario previo al ser, ese viaje a la semilla ha de suponer igualmente, por los paralelismos señalados, un descenso al estadio anterior a la palabra; un regreso al Silencio. De ahí que la espuma no vuelva a hacer acto de presencia en el texto hasta el momento del quebranto, en el que la pulsión de muerte parece capaz de sustraernos a la persistencia de la presencia y en el que por consiguiente comienza la regresión desintegradora de la materia:

Pero el vaso  
 -a su vez-  
 cede a la informe condición del agua  
 a fin de que –a su vez- la forma misma,  
 la forma en sí, que está en el duro vaso  
 sosteniendo el rencor de su dureza  
 y está en el agua de agujada espuma  
 como presagio cierto de reposo,  
 se pueda sustraer al vaso de agua;

El calificativo con que Gorostiza acompaña esta nueva aparición de la espuma, ya anunciado por imágenes previas, además de hacer referencia al insaciable deseo que empuja al sujeto a buscar(se) más allá de la limitante seguridad que otorga la dureza de la forma (sea ésta material, conceptual o temporal), ayuda a establecer el contraste entre el estado actual del sujeto, aún sometido a los opresores y perturbadores espejismos del ser, y el estado al que aspira, que no es otro que el de la ataraxia escéptica llevada a su último grado: el del no-ser. Para ello, el poema recurre una vez más al imaginario del viaje, discutido en el capítulo anterior, e identifica el tan ansiado momento en el que el yo sea capaz de trascenderse con el igualmente utópico momento en el que el viajero, que como veíamos siempre es para estos poetas una manifestación del judío errante, alcance su destino, su lugar último de descanso.

Teniendo en cuenta esta equiparación entre Pureza y Silencio, no sorprende que el viaje a la semilla que se inicia en ese momento del quebranto en el que el sujeto adquiere plena conciencia de la naturaleza aparente de todas las manifestaciones que lo rodean, empezando por la de su propio ser, arranque con la supresión de la palabra, pues si en el principio fue el Verbo, sólo es natural que en este proceso regresivo también sea éste el primero en caer:

Porque en el lento instante del quebranto,  
 cuando los seres todos se repliegan  
 525 hacia el sopor primero  
 y en la pira arrogante de la forma  
 se abrasan, consumidos por su muerte

¡ay, ojos, dedos, labios,  
etéreas llamas del atroz incendio!—

530 el hombre ahoga con sus manos mismas,  
en un negro sabor de tierra amarga,  
los himnos claros y los roncós trenos  
con que cantaba la belleza,  
entre tambores de gangoso idioma  
535 y esbeltos címbalos que dan al aire  
sus golondrinas de latón agudo;

(...)

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  
560 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  
565 en el humo aterrado de sus sienas  
o en el sol de sus tibios bermellones;

(...)

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.

585 Porque el hombre descubre en sus silencios  
 que su hermoso lenguaje se le agosta  
 en el minuto mismo del quebranto,

Estos versos, en los que mediante la mención a esa pira funeraria en la que se abrasa la forma, se da inicio al proceso de destrucción e intento de trascendencia, corroboran de manera directa el desdoble semántico que desde ese *tumbo* inicial era posible percibir a lo largo del poema y que afianza la equiparación entre lo que hemos venido denominando *realidad* y el lenguaje, al compartir ambos espacios unas mismas cualidades limitantes y engañosas. María Zambrano, discípula del primer Ortega y Gasset<sup>115</sup>, a quien Contemporáneos admiraban<sup>116</sup>, y amiga directa de varios de los

---

<sup>115</sup> Pese a las explícitas divergencias existentes entre el pensamiento de Ortega y Gasset y el de Zambrano, ésta reconoció en todo momento su deuda, tanto filosófica como sentimental, para con el primero, declarándolo así hasta 1986, en el prólogo a una nueva reimpresión de *Hacia un saber sobre el alma*. En términos más concretos, sin embargo, Sánchez-Gey considera que la herencia filosófica de Ortega para con su discípula puede quedar resumida, por un lado, en la teoría de la Razón Vital y, por otro, en las ideas sostenidas en la primera obra de éste, *Meditaciones del Quijote*; obra en la que Ortega expone la idea de que la vida humana se sustente sobre una realidad trascendente y que “haya dentro de toda cosa la indicación de una posible plenitud”; metafísica mística que Zambrano se encargaría de perseguir.

<sup>116</sup> Afirmo esto tomando como guía el estudio de José Luis Gómez Martínez sobre “La presencia de Ortega y Gasset en el pensamiento mexicano”, quien al establecer una distinción entre las obras de Ortega que calaron en el panorama intelectual mexicano y las que no, considera que junto con el innegable efecto revitalizador provocado por la *Revista de Occidente*, autores como Contemporáneos acogieron muy positivamente obras como *Meditaciones del Quijote*, *El espectador* o *El tema de nuestro tiempo*. Torres Bodet ratifica el interés del grupo por la obra de lo que Gómez Martínez considera como los dos primeros Ortegases (el de la *Revista* y el autor de estos títulos) al afirmar que ya en 1923 “Villaurrutia era un lector

compañeros de grupo de Gorostiza<sup>117</sup>, escribía años después que “La vida se nos vacía de sentido y el mundo, la realidad, se desliza, se hace fantasma de sí misma. Por eso estamos solos, es una soledad sin igual. Por eso estamos inquietos e inactivos”; y continuaba afirmando: “Nos es imposible la acción, una acción auténtica que brote del fondo de nuestra persona, y aun las palabras mismas nacen ya enturbiadas; no más pronunciadas se vuelven contra sí.” (87) Esta vía negativa, este *volverse las palabras contra sí mismas* es el que propone Gorostiza en este pasaje que, posiblemente debido a su transparencia, ha sido aceptado sin una segunda lectura por una crítica contenta con poder así hacer coincidir las distintas fases destructivas del proceso de regresión con el orden creador del génesis bíblico<sup>118</sup>.

Sin embargo (y ya que hemos citado a Zambrano seguiremos con ella), la toma de conciencia demostrada por los artistas de las vanguardias en lo relativo al efecto petrificante y coercitivo del lenguaje no sólo no va reñida con el espíritu místico de la época, sino que lo insufla al atribuir al lenguaje poético la capacidad de permitir

---

fervoroso de la *Revista de Occidente*. No tardamos nosotros en seguirle en aquella afición" (Torres 1969: 293).

<sup>117</sup> Es difícil determinar el grado de cercanía que pudo existir entre los miembros de Contemporáneos y María Zambrano. Invitada por la entonces Casa de España (hoy Colegio de México) en 1939, Zambrano inicia su exilio refugiándose en México. Sin embargo, es destinada a Morelia, lo que impidió un de otro modo más que probable estrechamiento de lazos con la intelectualidad capitalina. Julieta Lizaola ha destacado la amistad existente entre Zambrano y Paz y más profundamente entre la filósofa y Reyes, al tiempo que recoge una nota enviada por éste último a Torres Bodet en 1950, en la que parece presentarle a éste a Zambrano por vez primera. Lo cierto es que Zambrano en 1939 se había carteadado en repetidas ocasiones con otros miembros del grupo, particularmente con Xavier Villaurrutia.

<sup>118</sup> Es de sobra conocida la visión esencialista sostenida por Gorostiza en sus “Notas sobre poesía”. Asimismo, pocos años después de la publicación del poema, Abreu Gómez, en una mesa redonda dedicada a Gorostiza, estiraba esta idea un poco más al proponer un paralelismo entre la labor creadora del autor de *Muerte sin fin* y la realizada por la divinidad en la semana del génesis: “José me da la impresión de que escribe sin prisa. La obra que compone la va elaborando con lentitud de árbol, en su espíritu. (...) El poema aparece en sus manos como debió de aparecer el mundo en las manos de Dios en los días del Génesis.” (p. 34)



entrever, aunque sólo sea por un instante, posibilidades más absolutas que las proporcionadas por el presente histórico y racional<sup>119</sup>. Así explica Zambrano la cualidad sagrada del lenguaje poético:

La palabra sagrada es operante, activa ante todo; verifica una acción indefinible, porque no es un acto determinado y concreto, sino algo más; algo infinitamente más precioso e importante, acción pura, liberadora y creadora, con lo cual guardará parentesco siempre la poesía. Toda poesía tendrá siempre mucho de este primer lenguaje sagrado; realizará algo anterior al pensamiento y que el pensamiento no podrá suplir cuando no se verifique. (1996: 86)

Es justamente la fe en la pervivencia de esta facultad sagrada del lenguaje la que permite a los escritores de la época sortear el abismo del silencio al que parecía conducir la vía negativa e iniciar, con la propuesta de una vía trascendente, esa tensión que Ramón Xirau considera como principal rasgo identitario de la poesía moderna<sup>120</sup> y

---

<sup>119</sup> A pesar de que ninguno de los miembros de Contemporáneos se entregó nunca de lleno a las teorías irracionistas propuestas desde los movimientos más populares de la vanguardia y a pesar de que en sus declaraciones siempre parecen situarse más cerca de Valéry que del abad Brémond, lo cierto es que los textos de Villaurrutia, Novo, Ortiz de Montellano y Owen refuerzan de manera explícita la idea del quehacer poético como una labor de exploración de los territorios inaccesibles a la razón. Sirva como ejemplo de lo dicho este fragmento de "Interior", texto en prosa de Gilberto Owen: "Las cosas que entran por el silencio empiezan a llegar al cuarto. Lo sabemos, porque nos dejamos olvidados allá adentro los ojos. La soledad llega por los espejos vacíos; la muerte baja de los cuadros, rompiendo sus vitrinas de museo; los rincones se abren como granadas para que entre el grillo con sus alfileres; y, aunque nos olvidemos de apagar la luz, la oscuridad da una luz negra más potente que eclipsa a la otra. / Pero no son estas las cosas que entran por el silencio, sino otras más sutiles aún; si nos hubiéramos dejado olvidada también la boca, sabríamos nombrarlas. Para sugerirlas, los preceptistas aconsejan hablar de paralelas que, sin dejar de serlo, se encuentran y se besan. Pero los niños que resuelven ecuaciones de segundo grado se suicidan siempre en cuanto llegan a los ochenta años, y preferimos por eso mirar sin nombres lo que entra por el silencio, y dejar que todos sigan afirmando que dos y dos son cuatro." (63)

<sup>120</sup> Doy por hecho que la persistencia tanto del lenguaje como de la poesía resulta incuestionable desde el momento en que, igual que el poeta llega al final de su trayecto sin ser capaz de anular y silenciar a esa divinidad en que se personifica la Forma, también el poema, en cuanto tal, se ve incapaz de funcionar al margen del lenguaje. Sin embargo, he de reconocer que esta irresoluble tensión a la que se ve sometida

que recrea, en el plano lingüístico, una nueva fisura del sujeto con su propio ser<sup>121</sup>. Pero más allá de los juegos irracionistas y la importancia desempeñada en esa búsqueda de pureza por la musicalidad del poema, sobre la que el propio Gorostiza ya llamó la atención<sup>122</sup>, la pregunta que urge es, a mi modo de ver, de qué elementos se vale *Muerte sin fin* para desbrozar de palabras y con palabras esa hipotética vía trascendente, despertando así en el lector la nostalgia de una pérdida de las que no es ni siquiera consciente. La respuesta nos la proporciona en parte la última cita de Zambrano, para quien existe una estrecha correlación entre el lenguaje sagrado y la reocupación del mítico espacio original.

En gran medida, la dificultad de análisis de un texto como *Muerte sin fin* reside en la aparente transparencia de su contenido. A pesar del hermetismo y la ambigüedad de muchas de sus imágenes, Gorostiza intercala, como bien ha quedado demostrado en el último de los pasajes comentados, lo que podríamos denominar una serie de “versos aclaratorios”; es decir, versos en los que una oscura cadena de imágenes queda resuelta

---

toda metapoesía moderna a manos de su propio espíritu no ha sido así entendida por todos los críticos de *Muerte sin fin*, tal y como se desprende de las siguiente valoración: “A diferencia de Baudelaire y Valéry, Mallarmé y Rimbaud, su rebelión no es contra Dios, sino contra su propia naturaleza de hombre y el mundo creado por él. No podría ser una rebelión diabólica. Cree en Dios. Se siente ‘un hombre de Dios’, como Carlos Pellicer en ‘Práctica de vuelo’. En su poema definitivo, *Muerte sin fin*, la poesía también muere.” (Acosta 102)

<sup>121</sup> Lisa Block de Behar, quien ha estudiado la retórica del silencio en la obra de algunos de los principales escritores latinoamericanos del siglo XX, explica el efecto automatizante que escritores como Flaubert atribuían al lenguaje; efecto que inevitablemente iba asociado a un extrañamiento y desdoblamiento del sujeto ante su propio habla, tal y como se puede apreciar en la siguiente cita de Françoise Gaillard: “Ce qu’il nommait bêtise était cette voix de l’autre en lui, lui comme autre, rendu étranger à lui-même, par cette désappropriation de sa parole. Quelqu’un d’autre parle par ma bouche.” (14-15)

<sup>122</sup> Así se lo hace notar a Castro Quiteño durante una entrevista concedida en 1983 al lanzar el siguiente comentario: “Una de las cosas en que no ha reparado la gente o ha reparado poco es en el gran esfuerzo por lograr una perfección de la forma. (...) pero la pura forma yo la castigo en *Muerte sin fin*. En aquellos pasajes donde culmina y se inicia la muerte de la forma; cuando la forma cae de golpe hecha cenizas, tienen una intención sarcástica contra los poetas y la poesía que se basa en la suntuosidad de la forma.” (Castro Quiteño 3)

en una afirmación casi prosaica, obligando de este modo al crítico a reducir las posibilidades del análisis textual al campo del comentario. Esta característica de *Muerte sin fin*, presente a lo largo de toda la composición, es aplicada asimismo en el poema a la hora de abordar el tema del origen, dado que, como ya hemos mencionado en repetidas ocasiones, los versos que van desde el 587 hasta la última canción (v. 727) no son sino una descripción enumerativa de los animales, plantas, minerales y sonidos en su retroceso hacia la nada originaria; argumento que el poeta mismo resume en los siguientes seis versos:

    Cuando todo –por fin- lo que anda o reptá

    Y todo lo que vuela o nada, todo,

    (...)

    regresa a sus orígenes,

    hasta que su eco mismo se reinstala

    en el primer silencio tenebroso. (618-624)

Sin embargo, para que esta regresión hacia el espacio originario se produzca de manera efectiva y no sólo de una manera lingüística convencional, en la que el mensaje es recibido y moldeado por el intelecto, el poeta debe encontrar el modo de que este intento de trascendencia tome lugar, además de en un plano narrativo, en el espacio de lo simbólico, de lo sagrado. Para llevar a cabo esta tarea, Gorostiza recrea en *Muerte sin fin* una muy personal reconstrucción del descenso a la semilla a partir de un elaborado

collage de referencias mitológicas y populares en las que coexisten a un mismo tiempo tanto el signo negativo o textual de las imágenes como la esperanzadora invocación al espacio primigenio.

#### 4.1. Fabulas mitológicas

“In the beginning was the fable”, escribe Valery como apertura de uno de sus *Poems in the Rough*; y continúa explicando:

Unavoidably. For what was is mind, and its properties are of the mind only. So, if you consider the reascent to the “beginning”, you can conceive it only as a shedding, item by item, pace by pace, of all that you can infer from experience – or guess, rather, from such increasingly infrequent evidences as still continue to present themselves. And in order to reconstruct for yourself these tableaux as they grow ever more distant, you must resort to filling them out with an ever greater proportion of characters, actions, and scenery, of your own invention. In the end, there is nothing there that is not *yours*. It is all *you*: pure fable. (79)

Esta desmitificación del divino Verbo y su consiguiente reconversión en engañadora fábula permite al poeta activar dos fuerzas contrarias: en primer lugar, la del movimiento que desencadena la escritura. Particularmente la de aquellos que se resisten a aceptar la idea de que la escritura no es más que una caza de sombras, una “galería de infinitos reflejos”; palabrería cuya mera presencia implica un desplazamiento

constante de aquello invocado por las letras. Es esta rebeldía ante el decrepito estado del lenguaje la que impulsa a los poetas de la modernidad a seguir buscando vías mediante las que poder purificar, devolver su naturaleza divina al verbo. Paradójicamente, sin embargo, este afán por recuperar la fe en el paraíso perdido que representaba el lenguaje antes de que se abriera la brecha entre él y su significado, así como la presencia estrella de la imagen, única herramienta por excelencia capacitada por lo menos a nivel teórico para llevar a cabo esta reconquista del lenguaje y la realidad, conllevan necesariamente una asunción del carácter limitado y limitante de la escritura. La metáfora, pese a facilitar una desautomatización de nuestra visión del mundo, supone la máxima expresión de la incapacidad inherente del lenguaje para trascender sus propias fronteras; incapacidad que se hace más patente cuanto mayor es la distancia entre la imagen y su referente. La pureza buscada en la metáfora conlleva al mismo tiempo un alejamiento tal entre significante y significado que en muchas ocasiones resulta imposible de salvar, quedando así paralizado y, en gran medida, anulado el movimiento indagador subyacente a la escritura.

There is a definitive immanence of the image, without any possible transcendent meaning, without any possible dialectic of history –fatal also in the sense not merely of an exponential, linear unfolding of images and messages but of an exponential enfolding of the medium around itself. The fatality lies in this endless enwrapping of images (literally: without end, without destination) which leaves images no other destiny than images. (Baudrillard 451)

El temor a caer en uno de los dos polos de esta tensión (falsa trascendencia o vacua parálisis) así como la necesidad de encontrar una tercera vía alternativa tanto al optimismo revolucionario como al balbuceo extremo en que habían caído algunas de las vanguardias, es ya en 1937 uno de los temas de mayor preocupación para José Gorostiza, quien con motivo de la aparición del poemario *Cripta* de Torres Bodet, escoge esa fecha para animarse a trazar un panorama de la poesía mexicana del momento; panorama limitado en gran medida a los poetas de su propio grupo, pero significativo en cuanto que nos permite ver lo conscientes que están estos literatos de los peligros de ese rigor crítico o pureza poética que los une como grupo al tiempo que los distingue de las generaciones anteriores<sup>123</sup>:

Hay que ver cómo, nacido de una repugnancia no tanto por la suntuosa vacuidad modernista como por las orgías sentimentales del romanticismo, este rigor evoluciona hacia un ideal de forma (...) que empieza por eliminar de la poesía sólo elementos patéticos, pero que acaba, cada vez más ambicioso, por eliminar todo lo vivo. Así, una clara tendencia hacia lo clásico, se convierte por asfixia en un horror a la vida, en un “testismo” – *J’ai raturé le vif*- que ha hecho aparecer toda nuestra generación y no solamente al “grupo sin grupo” como una “generación sin drama”. (2007: 301-302)

---

<sup>123</sup> Recordemos que la elección de esta actitud crítica como rasgo distintivo de los escritores de Contemporáneos ya había sido previamente señalado por Jorge Cuesta (ver capítulo I). Gorostiza, sin embargo, vuelve a incidir en la idea con las siguientes palabras: “Si se le considera como un conjunto orgánico, no creo que sea posible encontrar en este “grupo de soledades” que dijera Torres Bodet, otra característica común que el solo rigor crítico con que se consagró a la poesía, no tomándola como una simple embriaguez verbal, sino como un ejercicio que implica rigurosas disciplinas intelectuales.” (*Poesía y poética* 135)

Se podría pensar que esta reflexión poética de Gorostiza coincide plenamente con las críticas que por ese tiempo estaban recibiendo de boca de intelectuales mexicanos más “comprometidos” y en las que cuarenta años más tarde, con la perspectiva lograda con la distancia cronológica, algunos de ellos seguirían insistiendo, tal y como hace por ejemplo Octavio Paz al sostener que la poesía de Contemporáneos se mantuvo ajena a dos de las mayores preocupaciones del ser humano: la política y la religión<sup>124</sup>. Se podría pensar siempre y cuando se pasara por alto lo que a mi modo de ver es la palabra clave del pasaje aquí reproducido de Gorostiza: *aparecer*, es decir crear una apariencia, una imagen equivocada de la poética del grupo y los motivos subyacentes a ella. *Muerte sin fin* no es simplemente “un túmulo” o “el reloj de cristal de roca de la poesía hispanoamericana” (Paz 1951, 444), sino un serio y consciente intento por permitirle a la poesía desplegarse desde el vacío sin necesidad de obviar ni sucumbir a ese vacío en el que tiende a desembocar el escepticismo lingüístico de nuestro tiempo<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> “Religión y Reacción son dos palabras íntimamente ligadas a la poesía de Eliot y Pound como Magia y Revolución son inseparables de Breton, Éluard y Aragon. Los poetas de Contemporáneos fueron indiferentes a todas estas palabras. Esta indiferencia era precisamente lo que nos separaba. Por ejemplo: para ellos el surrealismo fue exclusivamente una experiencia estética mientras que para nosotros la escritura automática y el mundo de los sueños fueron al mismo tiempo una poética y una ética, una visión y una subversión. Hay dos palabras que a nosotros nos estremecieron y que a ellos no les dieron ni frío ni calor: rebelión, revelación.” (“Contemporáneos” 103)

<sup>125</sup> Quizá uno de los poetas que mejor ha sabido ver y expresar el trágico vitalismo que subyace a lo que en términos generales se podría denominar “poesía pura” o “intelectual” es Guillermo Sucre, quien al referirse a Ramón López Velarde, maestro idolatrado por los escritores de Contemporáneos en general y por Gorostiza de manera particular (según él mismo le confesaba en una entrevista a Capistrán), matiza lo siguiente: “No obstante ser un poeta de la pasión o quizá por ello mismo –porque pasión no equivale a mero sentimentalismo- López Velarde fue un espíritu de gran lucidez: se autoanaliza y no deja de mirarse a sí mismo con ironía, comprende su dualidad y aun la dualidad de la poesía de su tiempo. Su obra es el resultado de un doble drama: el de su pasión y el de la poesía misma; (...) “Tomarse el pulso a sí mismo”: es decir, la poesía como autoconocimiento y lucidez. (...) Pero tampoco la conciencia quiere proponerse como un poder invulnerable: si es crítica es también una conciencia en crisis. Ella misma, por tanto, se autocuestiona.” (62-63)

La paradoja a la que se enfrentan los Contemporáneos al tratar de conjugar en un mismo movimiento su fe en una esencia última junto con su percepción del mundo como fábula, como infinita construcción especular, resulta aún patente al recurrir al simbolismo de los mitos, puesto que el mito, en cuanto alcanza tal nombre, ya contiene por definición la dualidad a la que nos hemos venido refiriendo, al justificarse al mismo tiempo como un intento por comprender el presente remitiéndonos a un tiempo originario y conlleva de manera muy marcada un componente de ficción. Todo mito es, por naturaleza, según nos recuerda el DRAE, una fábula, de ahí que la presencia en *Muerte sin fin* de personajes y escenas de la tradición mítica clásica lleve ya de entrada aparejada una imagen del génesis como construcción.

Pero, en segundo lugar, considero que las referencias mitológicas implícitas en el poema son particularmente significativas para una compleja comprensión del mismo debido, paradójicamente, a su por lo general invisible complejidad. En el poema mayor de Gorostiza, como es habitual en la poesía de corte culteranista, las referencias a personajes o episodios procedentes de las mitologías clásicas, además de ser abundantes y de presencia poco llamativa, parecerían estar caracterizadas por una común falta de ambigüedad. Los versos 596-597, por poner un ejemplo, no han resultado problemáticos para los comentaristas del texto, quienes han señalado en su totalidad, que en el primero de estos dos versos se establece una asociación documentada, entre el dios Apolo y el delfín; mientras que en el segundo momento, el poeta se limita a recordarnos que este pez, al igual que todos los restantes seres que



constituyen nuestro universo, va a quedar anulado en este retorno hacia el origen que está recreando el poema:

Y el delfín apolíneo, pez de dioses,

Deshace su camino hacia las algas (596-597)

Tal lectura, sin embargo, encierra desde mi punto de vista dos deficiencias, puesto que en primer lugar, no justifica la correlación entre ambos versos a un nivel distinto del meramente narrativo y, en segundo, ignora de manera absoluta el aspecto textual del mundo que estos poetas insisten en hacer visible en su obsesiva recreación del origen; aspecto, en el caso de *Muerte sin fin*, explícitamente indicado en el propio poema como fundamental.

Para resolver estas inconsistencias, y considerando el afán de Gorostiza por crear un poema lo más próximo posible al absoluto<sup>126</sup>, se hace necesario empezar por

---

<sup>126</sup> En una entrevista de 1956 realizada por José Tiquet, a la pregunta de su escasez de publicaciones, Gorostiza asegura que no escribe: "Porque no me gusta la repetición. Y yo quiero otra cosa distinta de lo ya dicho. Por un lado eso y por otro la sencilla razón de que no tenemos tiempo suficiente para dedicarnos a la creación. El poeta tiene mucho parecido al trapecista de circo; siempre, todas las noches da el salto mortal. Y yo quisiera darlo perfecto. Pues no tendría caso que en lugar del salto mortal perfecto resultara solamente el pequeño brinco. ¿Se da usted cuenta del caso?" (32)

Significativamente, en esa misma entrevista al comentar su opinión de *Muerte sin fin*, el poeta recurre una vez más a la misma metáfora y declara que "*Muerte sin fin* es ya el salto mortal, ese desprendimiento del poeta que encuentra en el alma todo cuanto lo rodea y lo explica como algo útil a los demás" (32). Aún a riesgo de caer en la repetición o, peor aún, en la anécdota, no puedo por menos que señalar la similitud existente entre este mensaje y la finalidad que seis años antes otorgaba María Zambrano a la poesía en "Para qué se escribe"; ensayo en el que declaraba: "Salvar a las palabras de su vanidad, de su vacuidad, endureciéndolas, forjándolas perdurablemente, es tras lo que corre, aun sin saberlo, quien de veras escribe. (...) Salvar a las palabras de su momentaneidad, de su ser transitorio, y conducir las en nuestra reconciliación hacia lo perdurable, es el oficio del que escribe. (...) Todo libro ha de tener algo de bomba, de acontecimiento que al suceder amenaza y pone en evidencia, aunque sólo sea con su temblor, a la falsedad. (33, 35)

justificar con mayor detalle la identificación establecida en el primer verso entre Apolo y los delfines, dado que pese a ser éstos uno de los varios animales a él dedicados, no son en modo alguno de los más característicos. Hemos de acudir a los *Cantos homéricos* para poder encontrar el uso del epíteto *délfico* aplicado al dios Apolo con un significado previo al toponímico, así como la explicación etimológica del mismo. El adjetivo *délfico* cobra en este contexto el significado de “uterino, relativo al útero”, aclarándose y reforzándose así no sólo la elección de dicho pez por parte de Gorostiza, sino la importancia de la asociación mítica y, por encima de todo, la naturaleza etimológica, es decir, visiblemente textual del mismo.

Algo similar sucede pocos versos más adelante, donde una imagen perfectamente funcional y comprensible resulta de una asociación en principio difícil de justificar:

Y el león babilónico

Que añora el alabastro de los frisos (vs. 600-601)

La aparente falta de relación entre la figura del león y la región babilónica puede ser explicada si recurrimos a los anales arqueológicos del momento: en la década de los años treinta con la inauguración en el museo Pergamon de Berlín de una sala dedicada a la reconstruida Puerta de Ishtar se daban por concluidas las famosas excavaciones de Robert Koldewey. A pesar de que en la mitología babilónica los animales tradicionalmente dedicados a la diosa Ishtar son el toro y el dragón, las muestras e

---

imágenes más difundidas de los descubrimientos arqueológicos de Koldewey fueron aquellas en las que aparecía representado un león<sup>127</sup>. La relación entre la antigua Babilonia y este animal implicaba, sobre todo en el momento en el que es concebido y desarrollado el poema, nuevamente una referencia directa a una figura mítica; referencia que resulta más visible con el apoyo del segundo verso que compone la imagen y con la subordinación de la asociación inicial al ámbito de la arqueología. Ishtar, también conocida en la tradición sumeria como Inanna, es invocada en anales, himnos e inscripciones como la diosa de la vida, de la fertilidad y, por consiguiente, del origen. Ella es la figura arquetípica de la Gran Madre dentro de las culturas del Medio Oriente y como tal, aparece asociada al símbolo de la vulva. Teniendo estas asociaciones presentes, no resulta descabellado pensar que el matiz arqueológico introducido en la imagen por el último de estos dos versos, pueda ser asimismo percibido como una simbólica representación de la regresión hacia punto inicial e iniciático, hacia el centro de la vida, que propone el poema. Sin embargo, ambos componentes de esta alegoría encierran en sí mismos su contrario: si la búsqueda arqueológica implica un viaje hacia la semilla, no es menos cierto que dicho viaje es un recorrido pétreo y petrificado. Del mismo modo, según apunta Patricia Monaghan (46), uno de los mitos más populares asociados a la diosa Inanna es su descenso y recorrido por las siete puertas del reino de los muertos, quedando así dotada de propiedades opuestas a las que tradicionalmente se le asignaban y así lo recogía la decimoprimer edición de la Enciclopedia Británica,

---

<sup>127</sup> Pudiera ser casualidad, pero los museos de las ciudades visitadas con anterioridad a 1939 por Gorostiza y sus amigos (Paris, Filadelfia, New Haven, Nueva York, Boston...) que incluyen en sus colecciones restos de la puerta de Ishtar, sólo conservan imágenes de leones.

publicada en 1911, donde bajo la entrada a esta diosa se lee: “there were two aspects to this goddess of life. The goddess of fertility and sexuality could also destroy the fields and make the earth's creatures infertile.” Incluso en el improbable caso que Gorostiza no manejara esta obra, sigue siendo más que muy probable que estuviera al tanto de esta segunda representación de Ishtar, dado que es justamente esta imagen de la diosa asociada a la idea de impureza y destrucción la que ha quedado conservada en los textos bíblicos mediante la apocalíptica figura de Babilonia, lujosa prostituta a lomos de su bestia.

Un tercer y último ejemplo digno de mención por la riqueza de su composición lo encontramos dos versos antes de los recién citados. En la imagen del verso 598 se hace referencia de manera soslayada al personaje de Bóreas. Pese a aparecer el nombre escrito con letras minúsculas, al igual que ocurre con las restantes figuras míticas mencionadas a la largo del poema, la imagen presentada en esta línea resulta una vez más sorprendente en su asociación:

Y el bóreas de los ciervos presurosos (598)

Evodio Escalante (2001) coincide con los restantes comentaristas del poema en que el término *bóreas* funciona en este pasaje simplemente como un sustantivo común, sinónimo de viento y lógico elemento intensificador de la presura o rapidez de los ciervos. Nuevamente, el poema nos demuestra que las imágenes permiten ser asimiladas de manera literal sin que la ilación del poema resulte forzada. Sin embargo, parece cuando menos sospechoso recurrir en el contexto general de esta imagen a un

término tan específico y, por qué no decirlo, tan poco apropiado en su matiz como bóreas, dado que si hacemos caso del diccionario de autoridades comprobaremos que este vocablo es utilizado únicamente para describir aquellos “vientos procedentes del norte”. La inevitable resonancia mitológica implícita en el uso de este vocablo nos dirige, por el contrario, a uno de los dioses más representativos de la fecundidad: según la tradición mitográfica pelasga, Bóreas, también conocido como “el raptor de doncellas”, se unió a las yeguas de Erictonio, de las que nacieron velocísimos corceles, tan raudos como su padre, el viento. Esta fábula explicaba así la antigua creencia de que el viento podía fecundar yeguas, ganado e incluso mujeres.

Las aparentemente anecdóticas e incluso predecibles referencias a Apolo, Babilonia o Bóreas se revelan, por la tensión o fisura generada entre los atributos propios de dicho personaje o lugar y las características o animales a los que aparecen asociados en el poema, como un sutil modo de despertar de manera un tanto subliminal en nuestro subconsciente el recuerdo del espacio originario perdido. Pero no es la mitológica la única vía explorada por Gorostiza para recrear o cuando menos reforzar en nuestro subconsciente la intuición de la pureza perdida, puesto que junto a este tipo de referencias en las que se combina la imagen de un espacio prenatal junto con la del arranque del conocimiento humano, *Muerte sin fin* ofrece otros guiños significativos mediante los que el concepto de origen es rescatado para el lector a partir de leyendas de la infancia.

## 4.2. Fábulas populares infantiles

Aunque por motivos políticos los poetas de Contemporáneos no siempre reconocieron el impacto de las teorías de Breton, es indudable que los numerosos puntos en común existentes entre la poesía pura y la doctrina surrealista permitieran un constante intercambio de elementos e ideas. La identificación del mundo infantil con lo original, entendido en su doble acepción (novedoso y relativo al origen), sería a mi modo de ver uno de estos conceptos extensamente desarrollados por el surrealismo de que se vale Gorostiza en su poema para recrear a un mismo tiempo el motivo del origen y el de la naturaleza textual del mundo<sup>128</sup>.

Al igual que ocurría con las referencias mitológicas, las descripciones mediante las que se va enumerando a los distintos seres en su marcha hacia el origen esconden en muchos casos referencias a relatos infantiles clásicos o populares en el momento; referencias que en muchos casos se prestan a ser interpretadas como algo más que meros guiños burlescos y que facilitan, de una manera subliminal, el despliegue en el poema de ese utópico espacio atemporal y primigenio, dado que, el interés de Gorostiza por el tiempo de la infancia, igual que para los restantes poetas de la modernidad, no es

---

<sup>128</sup> Esta imagen de la infancia como una etapa de pureza que todo adulto, en su condición de exiliado, debería esforzarse por recuperar no es exclusiva de la doctrina surrealista, sino que, según indica Emerson, surge durante el período romántico y sustituye, desde la individual subjetividad del poeta, a íconos tradicionales religiosos como imagen de lo absoluto: "Infancy is the perpetual Messiah which comes into the arms of fallen men, and pleads with them to return to paradise ." (422); convirtiéndose así, tanto a nivel conceptual como formal, en una de las principales vertientes de gran parte de la literatura posterior, particularmente durante el momento de las vanguardias.

sino un paliativo simbólico tras el que se esconde una nostalgia existencialista, un sentimiento de pérdida de lo absoluto<sup>129</sup>:

De ahí el espejismo que le ha hecho sentir al poeta moderno la nostalgia de su infancia, y que ha producido en muchos críticos o teorizantes la idea de que la poesía sea levadura de la infancia. Porque el hombre moderno se ha acostumbrado a situarlo todo en su historia individual (...). Pero los poetas más lúcidos, como Rimbaud, no parecen, a pesar de todo, haberse engañado nunca; saben que su nostalgia es de un tiempo anterior a todo tiempo vivido y su afán por la palabra, afán por devolverse su pérdida inocencia.” (Zambrano 1996: 87)

En *Muerte sin fin*, estos guiños intertextuales infantiles se materializan a través de dos vías distintas que vamos a llamar *intertextualidad por incompatibilidad* e *intertextualidad por proximidad*. En el primero de los casos, la indirecta presencia del texto infantil ocurre como consecuencia de la incompatibilidad o falta de relación entre los dos (o más) de los elementos que conforman una imagen; falta de relación que se ve corregida una vez que el lector introduce en dicha ecuación (bien sea de manera consciente o inconsciente) un segundo texto, rememoración de las lecturas de su

---

<sup>129</sup> La única mención que he podido encontrar hasta el momento en las interpretaciones críticas a *Muerte sin fin* sobre esta faceta infantil del poema es una referencia indirecta de Evodio Escalante a un comentario oral realizado por la también poeta Elsa Cross: “La perplejidad que me manifestó la Dra. Elsa Cross ante el verso que habla de mil y un encantadores gorgoritos, me orientó hacia ciertos aspectos infantiles que me parece tienen que ver con la condición de criatura del hombre que campea en el poema” (2001: 16); aspectos que luego no analiza, por lo menos desde el punto de vista de lo infantil, en su ensayo. Al ponerme directamente en contacto con la Dra. Cross, ésta aclara que lo que Escalante consideró infantil, es en realidad ironía: “Mi idea es que no sólo ese verso sino mucho otros de ese fragmento del poema tienen un carácter irónico. Más que infantil, me pareció a mí que hay detrás una ironía que apenas se disfraza, y que me es perceptible, por ejemplo, en la cursilería del verso de los gorgoritos y en otras alusiones franciscanas.”

infancia. Por ejemplo, en los versos 669-670 del poema, tras haber enumerado y descrito un considerable número de piedras preciosas en su viaje hacia la nada, Gorostiza distingue tres minerales a los que califica como las tres “hermanastras cenicientas” del resto, evocando mediante la conjunción de estos tres términos (hermanastras-tres-cenicienta) el famoso relato de Charles Perrault “Cendrillon ou La petite pantoufle de verre”; cuento que en el siglo XIX pasó a convertirse en un relato infantil gracias a la versión recogida por los hermanos Grimm en sus *Cuentos para la infancia y el hogar* (1812-1815).

Dentro de este mismo tipo de intertextualidad por incompatibilidad, me parece particularmente digna de comentario la imagen perteneciente al verso 599 (“y el cordero Luis XV, gemebundo”), por haber sido sistemática y significativamente pasada por alto tanto por críticos como por comentaristas por igual<sup>130</sup>. La elección de un animal tan simbólicamente cargado dentro de la tradición bíblica como la del cordero, queda oscurecida en este caso por aparecer descrito en asociación con la figura histórica de Luis XV, particularmente cuando se observa que la enumeración de animales en la cual aparece integrada este verso parece sugerir que Luis XV debería funcionar como un adjetivo calificativo del animal y no al revés, según la propuesta de Arturo Cantú.

---

<sup>130</sup> Salvo pocas excepciones y en estos casos las interpretaciones propuestas resultan bastante libres, tal y como se puede observar con la lectura del verso que ofrece Arturo Cantú, quien trata de justificar esta imagen rescatando el comentario que Stendhal escribe a propósito de este rey: “el más débil de los hombres” (179). Octavio Paz (1952), por su parte, pese a incidir en la falta de atención prestada por la crítica a un verso tan significativo como éste, se limita a referirse de manera críptica a él como un pasaje “donde la perfección nos guiña un ojo y se vuelve mistificación.” (442)



En la década de los años treinta, Francisco Gabilondo Soler (1907-1990) se había convertido ya en el escritor de cuentos más popular de México. Bajo el seudónimo “Cri-Cri”, mantenía un exitoso programa de cuentacuentos en la radio que perduraría en antena durante varias décadas más. Uno de sus relatos más conocidos, titulado “Atardecer campestre” relata el encuentro de Cri-Cri con una pastorcita gemebunda, desesperada porque en cuanto termina de trasquilar a la última de sus ovejas ya tiene que volver a comenzar con la primera. Cri-Cri, deseoso de liberar a la pastorcita de esta condena sisífrica, utiliza su magia para trasquilar de una sola vez la lana de todas las ovejas, dejándoles, según dice el cuento, un bonito peinado estilo Luis XV. Al ver semejante desaguizado, la llantina de la pastorcita aumenta. Una vez más, Cri-Cri procura satisfacer a la pastora trasquilando completamente a todas las ovejas, pero en ese momento la pastorcita ha cambiado de opinión y sigue llorando por no haber podido conservar el corte a lo Luis XV. El cuento termina con la retirada del vencido protagonista ante la imposibilidad de satisfacer a la dama.

La activación en el poema de este cuento infantil, sobradamente conocido en el momento, le permite a Gorostiza nuevamente no sólo reforzar sus contenidos narrativos, sino además destacar por una parte la naturaleza textual del mundo mediante la transformación de dos símbolos de la realidad (histórica y metafísica; Luis XV y el cordero, que en el poema funciona como un eslabón de la cadena de seres que integran el mundo) en una imagen literaria. Y, por otra, marcar ese retroceso a la raíz, esa recreación del origen, con la señal del fracaso, de la negación, dado que como bien saben los poetas puros, la Pureza, desde el momento en que debe ser buscada a través

del lenguaje, siempre quedará recluida en el espacio del deseo; jamás en el de la realidad.

Similar función desempeñan aquellas imágenes mediante las que se sugiere una intertextualidad por proximidad. En ocasiones, el poema condensa en el espacio de dos o tres versos una serie de elementos que puestos en conjunción remiten igualmente a una amplia variedad de relatos y leyendas infantiles. Fijémonos por ejemplo en el pasaje en el que el poeta describe la regresión de las aves a su nada originaria; en los versos 610-615 se cierra esta enumeración con las siguientes palabras:

El solitario búho que medita  
 con su antifaz de fósforo en la sombra  
 y el pequeño gorrión, hambre en la nieve,  
 mientras todas las aves se disipan  
 en la noche enroscada del reptil.

La confluencia en el espacio limitado de dos versos de términos como “fósforo”, “oscuridad”, “pequeño gorrión”, “hambre” y “nieve”, particularmente marcada por la presencia de la conjunción “y”, son capaces de activar de manera inconsciente en la mente del lector escenas procedentes del imaginario popular infantil; concretamente, escenas procedentes del cuento de Andersen, “La vendedora de fósforos”. La elección de este cuento, como en los casos anteriores, no es en modo alguno arbitraria, dado que si el relato de Cri-Cri ponía nuevamente en primera línea el motivo de la

insaciabilidad del deseo, esta nueva alusión intertextual retoma e insiste, de una manera literal, en la idea de la Muerte como espacio de trascendencia; como estadio en el que es posible vislumbrar otras realidades superpuestas al mundo de la forma, es decir al mundo material, racional y lingüístico mediante el cual nos regimos.

Más elaborada resulta quizá la posible referencia intertextual presente en los versos 595-598, dado que en ella se activan los dos tipos de intertextualidad mencionados en estas páginas (por incompatibilidad y por proximidad):

Cuando el tigre que huella

La castidad del musgo

Con secretas pisadas de resorte

Y el bóreas de los ciervos presurosos

Decíamos, al comentar anteriormente el último verso de este pasaje, que la referencia a Bóreas aparecía estrechamente ligada a la idea de origen, no sólo por las características de la figura mitológica, sino porque a través de dicha referencia se le obliga al lector a retroceder a las historias originarias, a los mitos. Gorostiza, sin embargo, parece haber sustituido las yeguas de la leyenda por unos inexplicables ciervos, no recogidos, por lo que yo he podido comprobar, en ninguna de los mitos acerca de Bóreas. Esta tensión entre la referencia mitológica y la imagen poética se explica a través de un tercer texto, presente por proximidad: Si nos fijamos en los versos inmediatamente anteriores al que acabamos de comentar, comprobaremos que también la caracterización del tigre

responde a un texto previo: en el *Libro de las tierras vírgenes* (libro leído y admirado por Gorostiza, según reconoce él mismo en una carta escrita desde Londres) es en el tiempo de sequía cuando el protagonista ve por primera vez coincidir en el río a todos los animales junto con sus respectivas presas sin que haya ataques de ningún tipo. Particularmente incomprensible le resulta la presencia del tigre compartiendo espacio y agua con las manadas de jóvenes ciervos. Y ante su sorpresa, los elefantes le descubren la remota y secreta historia del tigre y de cómo éste comenzó a matar ciervos, trayendo a la selva por primera vez la muerte y, consecuentemente, la pérdida de la inocencia. Esta leyenda por un lado explicaría la caracterización del tigre, al tiempo que justificaría la tensión de la imagen relativa a los ciervos de Bóreas, ya que la sustitución de los caballos por ciervos no hace sino intensificar la presencia intertextual del relato infantil y, con éste, evocar ese espacio originario descrito por Kipling, previo al bien, al mal e incluso a la muerte.

Como en los casos anteriores, Gorostiza cae en la tentación de ayudar al lector a desentrañar los mecanismos del poema al cerrar dicho recorrido regresivo con una última canción en la que la impronta infantil resulta patente. Me refiero a la sección que comienza con el recurrente verso “¡TAN-TAN! ¿Quién es? Es el Diablo” (v. 725); verso popularizado por ser el utilizado en la apertura del diálogo que se establece entre los jugadores de un tradicional juego infantil americano conocido, en algunos países, como el juego de “el ángel bueno y el ángel malo” y, en otros, como el juego de “el ángel de la bola de oro y del diablo de la cola hasta la esquina”. En dicho juego, una vez que los participantes son reclutados o bien por el ángel o bien por el demonio, pasan a

enfrentarse a bando contrario en una lucha de fuerza en la que cada grupo tira hacia su lado. Como bien apuntan Bantulá y Mora en su libro (165-166), el simbólico enfrentamiento entre el bien y el mal representado en esta competición resulta ya de por sí evidente. Pero al ser elegido como colofón del poema, el motivo temático central de *Muerte sin fin*, esa insalvable tensión en la que se desenvuelve el hombre entre la realidad y el deseo, entre el tiempo y el absoluto, entre el lenguaje y el silencio, queda firmemente establecida al mencionarse, pese a las múltiples invocaciones previas, por vez primera de manera directa a la figura del siempre insatisfecho diablo.

Al optar Gorostiza por representar el mundo de la infancia de un modo tan manifiestamente textual, es decir, a través de referencias literarias, vuelve a lograr que cada una de las imágenes contenga nuevamente la tensión provocada por la escena inicial de Narciso descubriéndose en el espejo entre lo real y lo Real, entre la persistencia de vida y la infatigable tentación de la muerte, entre un supuesto e insuficiente ser y las liberadoras posibilidades del no-ser. Y lo vuelve a lograr desde el momento en que, si la naturaleza lingüística y textual de estos relatos infantiles dota de forma, de consistencia y presencia a un espacio por lo demás inasible, la inclusión de la infancia en el poema supone al mismo tiempo un nuevo llamamiento a la anulación de la razón, esto es, del orden vital, tal y como se recordaba en los epígrafes bíblicos iniciales:

La razón expulsa del jardín de la naturaleza; la razón anula la sabiduría real sustituyéndola por una falsa sabiduría, apariencia de conocimiento que pronto demuestra sus carencias. La ciencia del hombre adulto no lleva ni a la verdad ni a

la felicidad, con lo cual el resultado será siempre la insatisfacción y la infelicidad. La felicidad de la infancia es la de la inconsciencia armónica: el niño no sabe tal como la Naturaleza no sabe. En el no saber se encuentra la auténtica sabiduría, que no es conocimiento de las cosas sino de ser en el mundo. (...) El niño es totalmente lo que es, dice Hiperión, y, no siendo nada más, lo es todo. La lucha hölderliniana es la de la recuperación del ser todo, pero esta recuperación pasa por ser nada, por el anonadamiento, por la anulación de lo individual, fruto de la diferenciación. Sólo en el desprendimiento, en el arrojar el lastre de lo acumulado por la experiencia y el tiempo, es posible recuperarse: recuperarse en el no ser. (Aguirre: n. pag.)

El demonio del canto final, pese a su derrota (recordemos el sentido más coloquial de la expresión con que culmina el poema: “irse al diablo”), logra reclutar para su causa al poeta, pues siguiendo con la alegoría infantil del juego, “irse al diablo” podría también ser entendido como la expresión de una voluntad de unirse al bando del diablo, al bando de quienes atentan contra esa Inteligencia anunciada en el pasaje bíblico, que no es otra cosa que ordenadora razón. De ahí que en un gesto extremadamente romántico, Gorostiza opte, frente a los embaucadores brillos huecos de la vida, por abrazar a la putilla de rubor helado que es la Muerte o, como dice Aguirre, la *recuperación del ser todo* a través de la nada.

Han sido bastantes los críticos que se han tachado de negativo o destructivo este impulso hacia la Muerte y hacia el lado oscuro o diabólico de la existencia. El propio

poeta, varias décadas más tarde decía arrepentirse de haber adoptado dicho punto de vista en la composición del poema:

La vida y la muerte son una misma cosa. Cuando se está viviendo se está muriendo. Se me ocurrió entonces que sería interesante contemplar el fenómeno desde el lado de la muerte... Pero la muerte es destrucción, es el lado endemoniado de la vida... Ahora estoy arrepentido; creo que debí, cuando menos, haber contemplado el fenómeno de la vida en su aspecto maravilloso... El mundo no es feo solamente; es bello y feo, a la vez, es bello y deforme; todo depende de cómo lo queramos ver... ¿Por qué nos aferramos a la vida? Por la luz que resbala. (Ochoa 15)

Tanto unos como el otro parecen olvidar la evolución que había venido experimentando la figura de Satanás en el contexto literario a raíz de la aparición de *Paradise Lost* y que alcanzaría su máxima expresión en el siglo XIX. En efecto, el tradicional personaje de Satanás, figura con la que culmina el peregrinaje de *Muerte sin fin*, experimenta a lo largo del siglo XIX un proceso de desacralización<sup>131</sup>. La tantas veces mentada muerte de Dios a manos de protagonistas como Freud, Nietzsche, Marx y demás actores del panorama filosófico, científico y artístico del cambio de siglo, conlleva paralelamente la transformación del personaje del demonio; figura que conservará y aun aumentará en estos años su interés simbólico. Lucifer se convierte ante los ojos idealistas del

---

<sup>131</sup> Peter A. Schock pese a centrar su estudio en el satanismo romántico y más concretamente en la producción de Blake, Shelley y Byron, retrotrae este proceso de desacralización de la figura de Satanás hasta finales del siglo XVII, citando para ello textos como *The Life and Death of Doctor Faustus, Made into a Farce* (1684) de William Montfourth; *Harlequin Doctor Faustus* (1724) de John Thurmon o el popular *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding.

Romanticismo en un modelo a seguir; en un símbolo de rebelión, liberación y, en cierta medida, autenticidad, pureza y trascendencia; elementos todos ellos que seguirán activos en el uso que las obras posrománticas hacen del personaje, con la novedad de que la tradicional figura del demonio charlatán y embaucador se verá, a partir de la crisis de la modernidad, asimismo transformada en una personificación del silencio; en una manera más de invocar, mediante la paradójica escritura, el espacio de aquel conocimiento inaprehensible, de aquella realidad inalcanzable, dado que la transformación romántica y posromántica de Satanás no sólo implica una desacralización del mito, sino que también conlleva una reevaluación de los rasgos y episodios comúnmente ligados a este personaje. Es así como la leyenda satánica, pese a su complejidad, queda en este período prácticamente reducida, junto con el espíritu de rebelión, a dos aspectos de la misma: la caída y la muerte; aspectos cuyo único rasgo en común es, como ya adelantábamos anteriormente, su correspondencia con la idea de omisión, anulación y, en definitiva, silencio, así como una evidente rehabilitación positiva de la noción de caos.

William Blake, cuyo “Marriage of Heaven and Hell” (1793) es habitualmente citado como hito en esta evolución paulatina de la figura demoníaca, es asimismo creador de Urizen, personaje que guarda interesantes puntos en común con la figura del Yahveh bíblico, entre otras su identificación con la Razón, con el establecimiento de límites.<sup>132</sup> Octavio Paz, al analizar la ambivalente actitud de los poetas románticos ante

---

<sup>132</sup> La mayoría de los críticos han visto en el nombre de Urizen una conjunción de la representación fonética de “Your reason” y del verbo griego *horizein*, equivalente al verbo *delimitar*. Sin embargo, como es natural que ocurra en una mitología tan oscura como la de Blake, esta interpretación ha pretendido ser



la religión, rescata unos pasajes de “The Voice of the Devil” en los que el poeta inglés rechaza la noción dualista tradicional del hombre y establece nuevas proposiciones de entre las que destaca la imagen de la razón como algo posterior a la energía vital (entendida ésta como “delicia eterna”) y que “envuelve a la energía como una circunferencia”; proposiciones a propósito de las cuales comenta Paz:

La violencia de estas afirmaciones anticristianas hace pensar en Rimbaud y en Nietzsche. No es menos violento contra el deísmo racionalista de los filósofos. Voltaire y Rousseau son frecuentes víctimas de su cólera y en sus poemas proféticos Newton y Locke aparecen como agentes de Urizen, el demiurgo maléfico. Urizen es el señor de los sistemas, el inventor de la moral que aprisiona con sus silogismos a los hombres, los divide a unos de otros y cada uno de sí mismo. Urizen: la razón sin cuerpo ni alas, el gran carcelero. (Paz 1974: 84)

Si en los epígrafes extraídos por Gorostiza del Antiguo Testamento la Razón dice situarse de modo excluyente frente a la Muerte, en la poesía de Blake, esta nueva percepción de la Razón que es Urizen se declara acérrima enemiga del deseo, la energía vital y todo impulso espiritual o imaginativo; atributos encarnados, además de en el personaje de Luvah, símbolo del deseo pasional, en los de Los y su hijo Orc. Pese a lo oscuro y contradictorio que pueda resultar el valor alegórico de los personajes de Blake, no se puede pasar por alto el hecho de que la obra de uno de los mayores poetas románticos, presentado por Cuesta en su ya citada reseña de 1939 como una de las

---

rebatida por autores como Joseph Riehl, al ofrecer una posible etimología alternativa que explicaría el nombre de este personaje a partir del término *origen*.

influencias de *Muerte sin fin*<sup>133</sup>, no sólo establezca una relación de identidad entre la figura del Dios judeocristiano y el aspecto racional de la mente humana, sino que además contraponga dichas propiedades a las representadas por estos dos personajes a los que Cristóbal Serra caracteriza del siguiente modo:

La verdadera poesía, que es Los, es fautora de la Revolución. Que Orc sea el hijo de Los en la enorme mitología de Blake no fue un accidente genealógico. Blake creía que los verdaderos poetas son raros, y que por el hecho de serlo están obligados a unirse a la causa capaz de establecer una vida sabia, condición de la buena poesía. Orc es el poder de la rebeldía en el hombre, la protesta humana contra la condición imbecilizadora del mundo. (62)

Frente a esa divinidad reguladora y limitante que ven los románticos en la imagen tradicional del Padre bíblico, se rebela la poesía portando los estandartes del deseo y la vida plena<sup>134</sup>. Así es como el poeta y, por extensión, la poesía de los siglos XIX y XX encuentra, ante los estragos perpetrados sobre la metafísica y el espíritu por el materialismo y la respetabilidad burguesa, un espacio de libertad y trascendencia en Satanás.

---

<sup>133</sup> Pese a que Jorge Cuesta no cita en ningún momento de su reseña al poeta inglés, sí reconoce la deuda del poema de Gorostiza para con el Romanticismo. Asimismo, creo que Gabriel Wolfson está en lo cierto cuando descubre la presencia latente tanto de la obra tanto de éste como de la de Sor Juana en la interpretación de *Muerte sin fin* por éste aventurada: "Ensayo lúcido (...) el de Cuesta presenta siguiendo a Blake y a Sor Juana de La Cruz, las bodas entre Dios y el alma. Con tal sentido, sin embargo, Cuesta sesga la lectura del poema, aunque lo reconoce. Elude, por ejemplo, la interpretación de los cantos de ruptura – los romances-, porque acaso no encajarían lo suficiente en su versión mística." (77)

<sup>134</sup> Aunque en la cita de Serra éste no se refiera de manera directa al deseo o la pasión como uno de los atributos propios de Orc, recordemos que éste aparece asociado tanto a Luvah como a la serpiente, que en la poesía de Blake encierra, según Fryer, connotaciones fálicas.

Pero la verdadera razón por la que me atrevo a traer a colación a Blake en estas páginas es porque, como consecuencia de esta nueva atribución de valores, la poesía, en su asociación con Lucifer, se adueña del abismo; encuentra que su función y, si hacemos caso a Blake, el camino hacia la vida plena, no pasa por los terrenos del ser, sino por los de la Muerte. Al ocupar la poesía el espacio abismal como morada, se produce, de manera paralela a la reinención del ángel caído, una rehabilitación semántica del concepto de *caos*. Si a partir del siglo XVII, ese caos que en los textos bíblicos había sido utilizado como sinónimo de *abismo* (Lucas 16: 26) se utiliza comúnmente con el significado de confusión o desorden, en el panorama romántico recupera, además, dos de sus sentidos originales: por un lado, el término *caos* vuelve a denominar al estado originario, a ese espacio de oscuridad e indiferenciación, anterior al cosmos, al que dice aspirar la voz poética de *Muerte sin fin* en ese viaje de regresión en el que “los seres todos se repliegan / hacia el sopor primero, / a construir el escenario de la nada.” (v.517-519). A este significado hay que añadir, por otro lado y quizá propiciado por el esplendor de los estudios etimológicos durante los siglos XVIII y XIX, el hecho de que el término *caos* recupere asimismo su significado griego original (χάος) que remite a la idea de abertura y a la que Richard Caldwell se refiere en sus notas a la *Teogonía* de Hesíodo al apuntar que:

The primary meaning of the Greek word chaos is not disorder or confusion, but rather an opening or gap. Related to the verb chasko [open, yawn, gape], chaos signifies a void, an abyss, infinite space and darkness, unformed matter. This etymology may suggest a womb which opens to bring forth life, but there are

much stronger connotations of an impenetrable and immeasurable darkness, an opacity in which order is non-existent or at least unperceived. The concept of a primordial Chaos is reminiscent of the boundless and featureless watery waste called Nun in Egyptian cosmogony and the formless void and abyss of Genesis. (116)

Al descender la poesía romántica al reino de Hades y tomar para sí el espacio del caos, logran, sustentados por esta rehabilitación semántica, encontrar en el vacío de la grieta, considerada por Deleuze como manifestación de la muerte y de su pulsión (323), un espacio de creación<sup>135</sup>. Esta paradoja, recogida tras su llegada a México por Emilio Prados en su “Quien quiera estar vivo, que empiece a morir”, fuerza a los poetas postrománticos a desplegar su escritura, su búsqueda, teniendo como principal aliado no a la palabra, sino al silencio. En este mundo al revés que supone el intento de Gorostiza por verlo todo “desde el otro lado” (5), según le confiesa a Cervera, el poeta, al rebelarse ante Dios se distancia también del lenguaje, puesto que como apunta Colish, en términos bíblicos el lenguaje se equipara con el orden previo a la caída, con el momento mágico en el que Adán identifica, ordena y diferencia la realidad que lo rodea

---

<sup>135</sup> Según Kelly Keyeway, en el vacío de la obra de Blake ya esconde esta capacidad generadora propia de la nada original: “The void is “unfathomable” -- the ultimate empty space -- and yet it is not, for it is described from its inception in terms of material reality. It is the space ‘Where nothing was, Nature’s wide womb’ (4:17 E 72). This nothingness, this void, is immediately characterized by its ability (or potential) to bring forth new matter, new life. Unlike classical chaos, this is not a space filled to the brim with ‘undifferentiated elements’; it is the zone of ‘nothing’ from which will arise ‘something’.”

mediante la adjudicación de nombres. Sólo con posterioridad al pecado original será el hombre capaz de ver la grieta, el vacío existente entre la palabra y el objeto<sup>136</sup>.

Al cerrar el viaje hacia el origen, hacia el vacío que es *Muerte sin fin*, con la llegada de ese Diablo que tan juguetonamente llama a la puerta, Gorostiza parece incitar al lector a recorrer el poema fijándose no tanto en las palabras como en los silencios, en esas grietas que intencionalmente abre en el significado cada pocos versos mediante un desbordamiento de acepciones posibles<sup>137</sup>. Pero además, en un gesto muy propio de la época, opta por hacer coincidir la visita de Lucifer tanto con la culminación de ese instante del quebranto en el que todos los seres y objetos regresan al caos, como con el final del poema y, por lo tanto, del lenguaje. Se podría argüir que en este último homenaje al silencio, en esta ocupación del vacío, Gorostiza anuncia ya lo que serían los próximos cuarenta años de su, si acaso existente, nunca publicada producción poética<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> "Following a lengthy patristic and medieval tradition which had been reiterated by Brunetto Latini, Dante holds that speech originated in the Garden of Eden. Unlike speech after the Fall, which was a cry of woe, Adam's first statement was an act of worship, the recognition of God's sovereignty. The harmony between man and the rest of creation in the Earthly Paradise is also symbolized by Adam's naming of the animals in the garden, which shows in turn the natural affinity between rightly ordered speech and reality." (Colish 176)

<sup>137</sup> De una u otra manera, todos los miembros de Contemporáneos, además de ser conscientes del vacío que se esconde tras las palabras, parecen invocarlo. Gilberto Owen, por ejemplo, cierra su tan poético como irónico texto "Teologías" del siguiente modo: "Si te hablaba, era sólo de ausencias, de manera que las palabras se resignaran a hacer tan poco, tan casi nada, tan nada de ruido como el silencio. Y nos sentíamos llenos de algo que por comodidad llamábamos Dios. Pero era otra, otra cosa." (Obras 60)

<sup>138</sup> Dejando de lado las cronológicamente previas composiciones recogidas a posteriori en *Del poema frustrado*, es bien sabido, tanto a través de comentarios realizados por algunos de sus amigos, como por declaraciones propias, que Gorostiza nunca dejó de escribir, pese a que, tras *Muerte sin fin*, nunca tratara de publicar nada de lo escrito. En una entrevista de 1953, expresaba la intención de hacer una nueva edición ampliada de *Canciones para cantar en las barcas*, al tiempo que contestaba afirmativamente a la pregunta de Avilés acerca de la posible aparición en un futuro muy lejano de una nueva obra. Pero matizaba: "Veré si hago mi canto de cisne. Llevo algo escrito de un nuevo libro que no sé si alcanzaré a terminar. A ver si lo publico antes de morirme." (17)

*Muerte sin fin* es, como su autor quería, “un perfecto salto mortal” (Tiquet 32), mediante el que el poeta traspasa todos los reflejos del espejo y se adentra en el hueco generado por la distancia crítica, en el territorio de esa Muerte, para desvelar, con las armas enemigas, aquello que hasta la serpiente de Valéry optaba por ocultar cuando le pedía al sol:

Tu gardes le cœur de connaître

Que l'univers n'est qu'un défaut

Dans la pureté du Non-être! (78)

Y si dicha revelación supone la inmolación del sujeto, no se debe olvidar que es asimismo, en su rebeldía, responsable de cualquier instante de trascendencia, que éste haya podido experimentar.

Comenzábamos estas páginas cuestionando la caracterización que Octavio Paz ofrecía de los escritores de Contemporáneos en contraposición a los de su propio grupo al achacarles a los primeros una apática falta de interés por todo acto que implicara un espíritu de rebeldía y trascendencia. Confío en terminarlas habiendo demostrado que *Muerte sin fin* no sólo no es el túmulo, la muerte de cristal, que creía ver Paz, sino que por el contrario representa el esfuerzo del poeta por situarse en los bordes del vacío para, desde allí, con la conciencia de la nada a nuestros pies, desanestesiarnos y liberarnos por un instante de nuestra condena al hacernos ver la irrealidad de nuestro mundo. Gorostiza repite sobre el papel el gesto de independencia previamente realizado por Lucifer, por Eva, por el Ulises que encontramos en las páginas de la *Divina*

*Comedia*, por el bíblico Hijo Pródigo, de ahí que para este autor, el acto de escritura deba ser, ante todo, un acto de liberación y trascendencia:

Un poeta en su cuarto, solo, junto con una hoja de papel y frente a las potencias extraestelares que mantienen el orden y la armonía del Universo, éste es el hombre más libre del mundo, y en el mundo no existe bien más bueno ni riqueza más rica que la libertad. (Gorostiza 2007: 328)

Gesto de rebeldía que se afana por trascender la realidad para buscar lo Real, aun a sabiendas que esto sólo puede ser intuido en el espacio de la paradoja irresoluble, la imagen desbordada o los nostálgicos recuerdos de una infancia nunca vivida; en el espacio de la pulsión que obliga al poeta a tomar la pluma para, pese a lo imposible de la empresa, adentrarse a escribir los trazos de ese Silencio infinito, de esa tan latente como escurridiza Muerte sin fin que somos todos.

### OBRAS CITADAS

- Abreu Gómez, Ermilo. "José Gorostiza." *Crítica sin fin: José Gorostiza y sus críticos*. México DF: Conaculta, 2004. 34-35.
- Acosta, Marco Antonio. "El concepto de poesía del poeta José Gorostiza." *Crítica sin fin: José Gorostiza y sus críticos*. México DF: Conaculta, 2004. 99-104.
- Aguirre Romero, Joaquín María: "Niño y poeta: La mitificación de la infancia en el romanticismo." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 9 (1998): n. pag.
- Alighieri, Dante. *La divina comedia*. México: Universidad Nacional de México, 1921.
- Alquié, Ferdinand. *The Philosophy of Surrealism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1965.
- Arellano, Jesús. "José Gorostiza." *Nivel*. 45 (1962): 5
- Arredondo, Inés. "Acercamiento a Jorge Cuesta." *Obras completas*. México: Siglo XXI, 2002. 271-356.
- Avilés, Alejandro. "La poesía consiste en hacer transparente el lenguaje para ver la esencia: Gorostiza." *El Universal, Revista de la semana* (19 julio 1953): 17-19.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bantulá, Jaume and Josep Maria Mora Verdeny. *Juegos multiculturales: 225 juegos tradicionales para un mundo global*. Barcelona: Editorial Paidotribo, 2002,
- Barreda, Octavio. "Inteligencia y poesía." *José Gorostiza*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1974. 15-17.



- Baudrillard, Jean. "The Evil Demon of Images." (ed. Clive Cazeaux). *The Continental Aesthetics Reader*. London/New York: Routledge, 2000. 444-452
- Bergamín, José. "La importancia del demonio." *Obra esencial*. Madrid: Turner, 2005. 43-97.
- Blackburn, Simon. *The Oxford Dictionary of Philosophy*. Oxford; New York: Oxford UP, 2005.
- Blanch, Antonio. *La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos, 1976.
- Block de Behar, Lisa. "El silencio en cuestión: algunas exclusiones necesarias para su definición." *Una retórica del silencio*. México: Siglo XXI, 1984. 12-27.
- Boitani, Piero. *The Shadow of Ulysses: Figures of a Myth*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *Arte poética: seis conferencias*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Borso, Vittoria. "De la soledad a la pluralidad de las voces: 'Modernidad' en *Muerte sin fin* de José Gorostiza." *La modernidad revis(it)ada: Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Berlin: Tranvia, 2000. 319-334.
- Botton, Alain de. *The art of travel*. New York: Pantheon Books, 2002.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Brémond, Henri. *La poesía pura*. Buenos Aires: Argos, 1947.
- Breton, André. *Diccionario del Surrealismo*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- Budick, Sanford and Wolfgang Iser. *Languages of the Unsayable: the Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. New York: Columbia UP, 1989.

- Burnyeat, Myles. "Can the Skeptic Live his Skepticism?" *The Septical Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1983. 117-148.
- Hesiodo, and Richard S. Caldwell. *Hesiod's Theogony*. Focus classical library. Newburyport, Mass: Focus Information Group, 1987.
- Capistrán, Miguel. "De José Gorostiza." *Crítica sin fin: José Gorostiza y sus críticos*. México DF: Conaculta, 2004. 107-126.
- Carballo, Emmanuel. "José Gorostiza." *Siempre* 180 (28 julio 1965): i-iv.
- . *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*. México DF: Empresas Editoriales, 1965.
- . "José Gorostiza. Poeta para toda la vida." *Crítica sin fin: José Gorostiza y sus críticos*. México DF: Conaculta, 2004. 75-79.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Apolo y Coatlicue: ensayos mexicanos de espina y flor*. México: La Serpiente Emplumada, 1944.
- Carrouges, Michel. *Andre Breton and the Basic Concepts of Surrealism*. University: University of Alabama Press, 1974.
- Castro Quiteño, Norma. "Habla José Gorostiza." *El Día* (1 diciembre 1983): 3.
- Caws, Mary Ann (ed.). *Manifesto: A Century of Isms*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.
- Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza, 2002.
- Cerny, Lothar. "Blake's Satan and the Idea of Limit." *Anglistentag 1988, Gottingen: Vorträge*. Tagungsberichte des Anglistentags Verbands Deutscher Anglisten, Bd. 10. Tübingen: Niemeyer, 1989

Cervera, Juan. "Valores literarios del México actual. José Gorostiza." *Revista Mexicana de Cultura* (17 noviembre 1968): 5.

Chevalier, Jean and Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Madrid: Herder, 2000.

Cioran, Émile M. *Silogismos de la amargura*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1984.

---. *La tentación de existir*. Madrid: Punto de lectura, 2002.

Ciplijauskaite, Birute. *El poeta y la poesía: Del Romanticismo a la literatura social*. Madrid: Ínsula, 1966.

Cirlot, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. New York : Philosophical Library, 1971.

Conze, Edward. *Thirty years of Buddhist studies: selected essays*. Columbia: University of South Carolina Press, 1968.

Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua Castellana*. Berna, Switzerland : Francke, 1954.

Cragolini, Mónica. "La metáfora del caminante en Nietzsche." *Ideas y Valores: Revista de la Universidad Nacional de Bogotá* 114 (2000): 51-64.

Cuesta, Jorge. "Muerte sin fin de José Gorostiza." *José Gorostiza*. México D.F.: Fondo Cultura Económica, 1974. 5-8.

---. *Obras reunidas* (vol. II). México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Debicki, Andrew. *La poesía de José Gorostiza*. México: Ediciones De Andrea, 1972.

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989.

Dimock, G. E. "The name of Odysseus." Harold Bloom (ed.). *Odysseus/Ulysses*. New York: Chelsea House, 1991. 103-117.

- Earle, Bo. "Performance of Negation, Negation of Performance: Death and Desire in Kojeve, Bataille and Girard." *Comparative Literature Studies* 39.1 (2002): 48-67.
- Emerson, Ralph Waldo. *The Works of Ralph Waldo Emerson*. N.Y., Bigelow, 1913.
- Empírico, Sexto. *Esbozos pirrónicos*. Madrid: Gredos, 1993.
- Escalante, Evodio. "Contemporáneos y Estridentistas en el estadio del espejo." *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México DF: El Colegio de México, 1994. 391-401.
- . "Entre la depresión y la incapacidad de escribir: El Epistolario (1918-1940) de José Gorostiza." *Signos: Literarios y Lingüísticos* 1.2 (1999): 9-28.
- . *José Gorostiza: Entre la redención y la catástrofe*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- . "Los inaudibles gemidos de Dios. La idea de fin del mundo en Muerte sin fin de José Gorostiza." *Revista Casa del Tiempo* 42 (2002): 21-28.
- Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge U. P., 1999.
- Fernández, Sergio. "La luz sin la estrella." *El Gallo Ilustrado* 74 (Dec. 1971): 2-4.
- . *Homenajes*. México: Sep/Setentas, 1972. 177-187.
- Filio, Carlos. "La entrevista de hoy: José Gorostiza." *El Nacional* (16 julio 1938): 1-2
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Paris: Gallimard, 1973.
- Fowles, John. "Notes on an Unfinished Novel." Hersey, John (ed.) *The Writer's Craft*. New York: Knopf, 1974.
- Franco Bagnouls, Lourdes. "El dios azul: José Gorostiza y Juan Ramón Jiménez." Villegas, Juan (ed.). *Actas Irvine* 92. Irvine: University of California, 1994. 126-132.

Franklin, Ursula. "The Angel in Valéry and Rilke." *Comparative Literature* 35.3 (1983): 215-46.

Gabilondo Soler, Francisco. *Cri-Cri: Canciones completas de Francisco Gabilondo Soler*. México, D.F.: Ibcon, 1999.

García Gutiérrez, Rosa. *Contemporáneos. La otra novela de la revolución mexicana*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999.

Garza Cuarón, Beatriz. "Claridad y complejidad en Muerte sin fin de José Gorostiza." *Revista Iberoamericana* 55.148-149 (1989): 1129-1149.

Gelpí Pérez, Juan G. *Enunciación y dependencia en José Gorostiza: estudio de una máscara poética*. México DF: UNAM, 1984.

Gide, André. *El regreso del hijo pródigo*. Sevilla: Renacimiento, 2003.

Gifford, Paul. *Love, Desire, and Transcendence in French Literature*. Burlington, VT : Ashgate, 2005.

Godoy, Emma. "De Muerte sin fin sólo la vida." *Ábside: Revista de Cultura Mejicana* 37 (1973): 32-47.

Gómez-Martínez, José Luis. "La presencia de Ortega y Gasset en el pensamiento mexicano." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35.1 (1987): 197-221.

Gordon, Samuel. "Sobre filosofía y estética en 'Muerte sin fin'." *Anuario de Letras* 13 (1975): 287-296.

Gorostiza, José. *Poesía y poética*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1988.

- and Carlos Pellicer. *Correspondencia, 1918-1928*. Ed. Guillermo Sheridan. México D.F.: Ediciones del Equilibrista, 1993.
- . *Epistolario (1918-1940)*. Guillermo Sheridan (ed.). México: CONACULTA, 1995.
- *Poesía y prosa*. México D.F.: Siglo XXI, 2007.
- Grimsley, Ronald. *Existentialist Thought*. Cardiff: University of Wales Press, 1960.
- Guillén, Jorge. *Obra en prosa*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Harrison, Thomas. *1910, the Emancipation of Dissonance*. Berkeley: University of California Press, c1996.
- . "Filosofía del arte, filosofía de la muerte." *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la Verdad*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Herrera Zapién, Tarsicio. "Del Primero sueño al 'segundo sueño'. De Aristóteles a Teilhard de Chardin." *Literatura Mexicana* 14.2 (2003): 179-96.
- . "Muerte sin fin, un homenaje al Primero Sueño." *Literatura Mexicana* 16.1 (2005): 145-152.
- Hesiod, and Richard S. Caldwell. *Hesiod's Theogony*. Focus classical library. Cambridge, Ma: Focus Information Group, 1987
- Huysmans, Joris-Karl. *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Jaffé, Aniela. "Symbolism in the visual arts." Jung, Carl et al. *Man and his Symbols*. New York: Doubleday, 1964. 230-271.
- Jiménez, José. *Cuerpo y tiempo: la imagen de la metamorfosis*. Barcelona: Destino, 1993.

- Jonas, Hans. *Gnosis und spätantiker Geist*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1954-1966.
- Jordan, Jim M. *Paul Klee and Cubism*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1984.
- Jung, Carl G. *Collected Works: Alchemical Studies*. London: Routledge & Kegan Paul, 1967.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Kelleway, Kelly. "The Strange Attraction of Blake's Urizen." *Reconstruction: A Culture Studies eJournal* 2.1 (2002 Winter): n. pag.
- Kochhar, Gray. *Narcissus Transformed*. University Park: Pennsylvania State UP, 1993.
- Labastida, Jaime. *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. México DF: Novaro, 1974.
- Landesman, Charles. *Skepticism: The Central Issues*. Oxford ; Malden, MA : Blackwell, 2002
- Litvak, Lily. "Sobre Las canciones para cantar en las barcas, de José Gorostiza." *Crítica sin fin: José Gorostiza y sus críticos*. México DF: Conaculta, 2004. 74-86.
- Lizaola, Julieta. "María Zambrano en México." *Revista de Hispanismo Filosófico* 13 (2008): 107-112.
- Lowenthal, David. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal Universitaria, 1998.
- Lukács, György. *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Madrid: Grijalbo, 1974.
- Luke, Helen. *Dark Wood to White Rose: A Study of Meanings in Dante's Divine Comedy*. Pecos, N.M.: Dove Publications, 1975.

Maistre, Xavier de. *Viajes alrededor de mi cuarto y otros relatos*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Mann, Thomas. *La montaña mágica*. Barcelona: Edhasa, 1997.

Mansour, Mónica. "El diablo y la poesía contra el tiempo." *Poesía y Poética*. Madrid: CSIC, 1988. 221-253.

---. "Armar la poesía." *Poesía y Poética*. Madrid: CSIC, 1988. 273-304.

---. "José Gorostiza y la cábala." *Nuevo Texto Crítico* 2.3 (1989): 141-156.

---. "Carlos Pellicer y José Gorostiza: La poesía y la creación del mundo." *Estudios de literatura mexicana: Segundas Jornadas Internacionales "Carlos Pellicer" sobre Literatura Tabasqueña*. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco, ICT Ediciones, 1992: 95-106.

Marías, Julián. *Ortega. Circunstancia y vocación*. Madrid: Alianza, 1984.

Marrast, Robert. *Rafael Alberti en México*. Santander: La Isla de los Ratones, 1984.

Mendoza, Miguel Ángel. "Existe una crisis en la poesía moderna de México." *México en la Cultura* (3 julio 1949): 2

Miomandre, Francis de. *Escrito en el agua*. Valencia: Prometeo, 1920

Monsiváis, Carlos. *Jorge Cuesta*. México: Terra Nova, 1985.

Morales Alonso, Carlos Javier. "José Gorostiza y las vanguardias poéticas." *La Palabra y el hombre: Revista de la Universidad Veracruzana* 109 (Jan-Mar. 1999): 59-74

Muchembled, Robert. *Historia del diablo: Siglos XII-XX*. Madrid: Cátedra, 2004.



- Múgica, Cristina. "Jorge Cuesta ante Muerte sin fin de José Gorostiza." *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México DF: El Colegio de México, 1994. 383-390.
- Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza, 2001.
- . *Fragmentos póstumos*. Madrid: Abada, 2004.
- Novo, Salvador. *Ensayos*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1925.
- . *Ha vuelto Ulises*. México: Alacena, 1962.
- Ochoa, Guillermo. "El problema del poeta y del torero: escapar del tiempo." *Novedades. Información nacional* (2 diciembre 1968): 1, 15.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1963. vol. II.
- Ovidio Nasón, Publio. *Las metamorfosis*. Madrid: Anaya, 2002.
- Owen, Gilberto. *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Pagels, Elaine. *Los Evangelios Gnósticos*. Barcelona: Crítica, 1982.
- Palma, Clemente. *Cuentos malévolos*. Lima: Ediciones Peisa, 1974
- Pappe, Silvia. "Al mar de uno mismo, gotas de poesía." *Poesía y Poética*. Madrid: CSIC, 1988. 171-195.
- . "Destinos." *Poesía y Poética*. Madrid: CSIC, 1988. 197-211.
- . "Rumbo a la polémica." *Multiplificación de los Contemporáneos*. México D. F.: UNAM, 1988. 111-130
- . "Esa palabra que jamás asoma: En torno a José Gorostiza y Manuel Maples Arce." *Estudios de literatura mexicana: Segundas Jornadas Internacionales "Carlos*

- Pellicer" sobre Literatura Tabasqueña*. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco, ICT Ediciones, 1992: 147-155
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- . "Contemporáneos." *Generaciones y Semblanzas: Escritores y letras de México*. México D.F.: Fondo Cultura Económica, 1987. 86-118
- . "Muerte sin fin." *Generaciones y Semblanzas: Escritores y letras de México*. México D.F.: Fondo Cultura Económica, 1987. 436-444
- . *Estrella de tres puntas*. México: Vuelta, 1996.
- Pérez Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid : Tecnos, 1971.
- Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*. Buenos Aires, Emecé, 2000.
- Pino, José María del. "La mirada retrospectiva: Nostalgia y utopía en el cine hispánico contemporáneo. *Las huellas borradas* (1999) de Enrique Gabriel." *Anales de la literatura española contemporánea* 30.1-2 (2005): 433-456.
- Pippin, Robert. "You Can't Get There From Here." *The Cambridge Companion to Hegel*. New York: Cambridge UP, 1993: 52-83.
- Pizarnik, Alejandra. "Una tradición de la ruptura." *Prosa Completa*. Barcelona: Lumen, 2002. 232-244.
- Poe, Edgar Allan. *The Complete Stories*. New York : Knopf: 1992.
- Poniatowska, Elena. "José Gorostiza entre los Contemporáneos." *México en la cultura* 21 (29 julio 1956): 3.

---. *La piel del cielo*. Madrid: Alfaguara, 2001.

Prados, Emilio. *Jardín cerrado*. Madrid : Cátedra, 2000

Pucci, Pietro. *Odysseus Polutropos: intertextual readings in the Odyssey and the Iliad*.

Ithaca : Cornell UP, 1987.

Reyes, Alfonso. Reyes, Alfonso. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

---. "Contestación al discurso." *José Gorostiza*. México DF: Fondo Cultura Económica, 1974. 19-24.

Riehl, Joseph. "Was Origen Urizen? Another Possible Source for the Name." *Publications of the Arkansas Philological Association* 11.2 (1985): 65-71.

Rodríguez, Fernando. "Primero sueño, Muerte sin fin." *Estudios de literatura mexicana: Segundas Jornadas Internacionales "Carlos Pellicer" sobre Literatura Tabasqueña*. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco, ICT Ediciones, 1992: 138-145

Rojas Zea, Rodolfo. "José Gorostiza: Una memoria apasionada." *Gorostiza, José. Poesía y Prosa*. México D.F.: Siglo XXI, 2007.

Rubín, Mordecai. *Una poética moderna: Muerte sin fin de José Gorostiza; análisis y comentario*. University: University of Alabama Press, 1966.

Rudolph, Kurt. *Gnosis: The Nature and History of Gnosticism*. San Francisco: Harper & Row, 1977.

Ruiz Abreu, Álvaro. "Gorostiza, 'archipiélago de soledades'." *Crítica sin fin: José Gorostiza y sus críticos*. México DF: Conaculta, 2004. 9-19.

- Ruy Sánchez, Alberto. *En los labios del agua*. México, D.F.: Alfaguara, 1996
- Sánchez, Francisco. *Que nada se sabe*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Sánchez-Gey Venegas, Juana. "La segunda década del exilio: Ortega en la obra de María Zambrano en torno a 1955." *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 34-35 (1999): 65-74.
- Sartre, Jean Paul. *Being and Nothingness*. New York: Routledge, 2003.
- Schneider, Luis Mario. *México y el surrealismo (1925-1950)*. México: Arte y Libros, 1978.
- Schock, Peter A. *Romantic Satanism: Myth and the Historical Moment in Blake, Shelley, and Byron*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Schroeder, Timothy. *Three Faces of Desire*. New York: Oxford UP, 2004.
- Serra, Cristóbal. *Pequeño diccionario de William Blake*. Palma de Mallorca : José J. de Oleñeta, 1992.
- Sheridan, Guillermo. "José Gorostiza entre los Contemporáneos." *Poesía y Poética*. Madrid: CSIC, 1988. 157-169.
- . "De Carlos Pellicer a José Gorostiza." *Vuelta* 15.172 (Mar. 1991): 57-58
- . "Muerte sin fin con matasellos." *Vuelta* 16.186 (May 1992): 25-28.
- Sontag, Susan. "The Aesthetics of Silence." *Styles of Radical Will*. New York: Farran; Straus and Giroux, 1969. 2-34.
- Spaas, Lieve. "Introduction." *Echoes of Narcissus*. New York: Berghahn Books, 2000. 1-10.
- Spinoza, Benedict de. *Improvement of the Understanding, Ethics, and Correspondence*. Washington: M. Walter Dunne, 1901.

- Stanton, Anthony. "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura." *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México D.F.: El Colegio de México, 1994. 27-43.
- . "Sor Juana entre los Contemporáneos." *Crítica sin fin: José Gorostiza entre sus críticos*. México D.F.: Conaculta, 2004. 279-307.
- Steiner, George. *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela, 2001.
- Stromberg, Roland. *European Intellectual History since 1789*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1986.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1975
- Tiquet, José. "Con el poeta José Gorostiza." *El Universal, Revista de la semana* (8 julio 1956): 32
- Torres Bodet, Jaime. *Memorias*. México, Editorial Porrúa, 1969
- Valéry, Paul. *The Collected Works*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1956-75.
- Vasconcelos, José. *Memorias*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Vela, Fernando. "La poesía pura (Información de un debate literario)." *Revista de Occidente* 40 (oct. 1926): 217-240.
- Villaurrutia, Xavier. *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953
- . *Cartas de Villaurrutia a Novo (1935-1936)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1966.
- . "Un poeta." *José Gorostiza*. México DF: Fondo Cultura Económica, 1974. 11-13.
- Volpi, Jorge. *En busca de Klingsor*. Barcelona: Seix Barral, 1999

Wolfson, Gabriel. *Muerte sin fin: el duro deseo de durar*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2001.

Wong, Óscar. "Muerte sin fin: Hacia una teoría del conocimiento." *La Palabra y el Hombre* 77 (Jan.-Mar. 1991): 35-46

Xirau, Ramón. *Tres poetas de la soledad: Descarnada lección de poesía*. México DF: Antigua Librería Robredo, 1955.

---. "Gorostiza, contemporáneo." *Revista de Bellas Artes* 8 (1973): 24-26.

---. "Muerte sin fin o del poema-objeto." *Poesía Iberoamericana Contemporánea. Doce Ensayos*. México DF: SEP, 1979. 61-70

Yañez, Ricardo y Aurelio Major. "Entrevista con Hugo Hiriart: El entrevistado entrevistador." *La Jornada Semanal* 231 (8 agosto 1999): 3-4

Zambrano, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 1987.

---. *La razón en la sombra*. Madrid : Siruela, 1993.

## VITA

### Silvia Álvarez-Olarra

#### Education

- 2009 Ph.D. in Latin American Literature, The Pennsylvania State University  
1997 Master of Arts in Latin American Studies, Universidad de Salamanca  
1997 Bachelor of Arts in Spanish Philology, Universidad de Salamanca

#### Research Support/Awards

- Spring 2003 Certificate of Excellence in Teaching  
Spring 2003 SIPGSO Graduate Student Award  
Spring 2002 Member of the Phi Sigma Iota International Foreign Language Honor Society  
Spring 2002 Dissertation Support Grant from the Research and Graduate Studies Office (RGSO)  
Fall 2001 Edwin Erle Sparks Graduate Fellowship Award  
Spring 2001 Certificate of Excellence for superior performance on Ph.D. exams.

#### Publications:

- “Efectos de la subjetividad espacio-temporal en *Post Tenebras Spero Lucem*.” Letras Peninsulares 21.2/21.3 (2009): 465-479.  
“La defensa de la identidad en Delmira Agustini.” *Review* of Patricia Varas. *Las máscaras de Delmira Agustini*. Montevideo: Vintén, 2002. In Confluencia 19.1 (Fall 2003): 178-179  
“Los espejismos de la memoria genealógica puertorriqueña.” *Review* of Blanca Anderson Cordova. *La edad del arrepentimiento*. Fair Haven, N.J.: Nuevo Espacio, 2003. In Feministas Unidas 23.2 (Fall 2003): 15.  
*Review* of Cristina Peri Rossi. *Cuando fumar era un placer*. Barcelona : Lumen, 2003. In Diálogo 8

#### Presentations:

- “La textualidad de la regresión: Metáforas infantiles en *Muerte sin fin*.” Paper presented at the V Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana: Vanguardias literarias y artísticas del siglo XX. Mexico City, Mexico. November 2005  
“De Ítaca al infinito: La odisea simbólica de Contemporáneos.” Paper presented at the XXXI Congreso Anual de Literaturas Hispánicas. Indiana, Pennsylvania. October 2005.  
“La incertidumbre del signo amoroso en *La más fuerte pasión* de Luis Zapata.” Paper presented at the XI Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea. El Paso, Texas. March 2006.  
“Las caras del deseo en ‘Las mariposas nocturnas’ de Inés Arredondo.” Paper presented at the XXI Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana. Hermosillo, Mexico. November 2007.  
“Escritura e identidad en tres ensayos de Rivas Mercado.” Paper presented at the XIV Annual Mexican Conference. Irvine, California. April 2008.

#### Teaching Experience:

- 2009: Assistant Professor, City University of New York (BMCC)  
2004-2009: Lecturer, Temple University  
1998-2004: Teaching Assistant, The Pennsylvania State University

#### Other Professional Experience:

- 2006-2009: Director of Temple University’s study abroad program in Oaxaca, Mexico  
2002-2004: Research Assistant for Dr. Aníbal González Pérez  
2001: Assistant Coordinator for the Pennsylvania State University’s study abroad program in Salamanca, Spain.