

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS



EN LAS ZONAS ÍNFIMAS DEL COSMOS:
UNA LECTURA GNÓSTICA DE *MUERTE SIN FIN*

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO
DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

Irvin Payan Escalante

Asesor: Dr. Enrique Flores

Septiembre de 2017

CD.MX.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

Introducción

- I.** Poesía y cosmogonía

- II.** En busca de la gnosis
 - 1.** El gnosticismo en la tradición esotérica
 - a) Gnosis y gnosticismo
 - b) el movimiento gnóstico
 - c) Cosmovisión e ideas

 - 2.** Los gnósticos “Contemporáneos”
 - a) Del teósofo Darío al Vasconcelos pitagórico
 - b) Las huellas de la gnosis en los “Contemporáneos”
 - c) Gorostiza gnóstico

- III.** *Muerte sin fin* a la luz de los textos gnósticos
 - 1.** Creación del universo
 - 2.** Creación del hombre
 - 3.** Los dolores del mundo
 - 4.** Apocalipsis
 - 5.** ¿Salvación?

Conclusión: la dimensión espiritual de *Muerte sin fin*

Bibliografía

Introducción

José Gorostiza (1901-1973) aparece como un autor ya clásico en el decurso de la literatura mexicana. Su magna obra, *Muerte sin fin* (1939), dialoga no sólo con la tradición poética en lengua española —como el *Primero sueño* de Sor Juana—, sino con la literatura de tradición global: la *Tierra baldía* de T. S. Eliot o el *Cementerio marino* de Paul Valéry. Sus características formales y temáticas han llamado la atención de muchos estudiosos, lo cual no es de extrañar, pues su carácter polisémico y hermético suscita un sinnúmero de interpretaciones.

El autor, oriundo de Villahermosa, Tabasco, dedicó principalmente su ejercicio intelectual a la poesía, a la crítica literaria y a la diplomacia. Antes de dedicar su vida a la burocracia, ejerció la docencia en diferentes instituciones como la Universidad Nacional de México o la Escuela superior de Maestros, donde impartió clases de literatura. Formó parte del grupo vanguardista Contemporáneos, al lado de los poetas Gilberto Owen, Jorge Cuesta y Bernardo Ortiz de Montellano. A partir de 1935 viajó como diplomático por Europa, Estados Unidos, Brasil y Centroamérica. Su breve obra poética se divide principalmente en dos libros: el primero, de 1925, titulado *Canciones para cantar en las barcas*, y *Muerte sin fin*, de 1939. Sus poemas dispersos y sus ensayos se recopilaron en 1964 bajo el título de *Poesía*. Cuatro años antes de su muerte, en la Ciudad de México, se publicó un volumen con teatro y reseñas, titulado *Prosas*.

Si bien su primer libro llamó la atención, *Muerte sin fin* eclipsó el resto de su obra desde su primera edición. Los primeros en comentar el poema fueron los allegados a la revista *Contemporáneos*, como Jorge Cuesta, quien lo entiende como “el drama de la sensibilidad moderna” (2004: 29). Más tarde Octavio Paz afirma que es un canto “a la muerte de la conciencia universal” (1989: 363). La crítica especializada ha llevado más lejos el análisis detallado. Arturo Cantú considera *Muerte sin fin* como un poema

“filosófico” y particularmente metafísico (2005: 13), es decir, como una obra que aborda temas como el alma, la eternidad o el principio de las causas. Desde esta perspectiva, Emma Godoy ha esbozado similitudes entre el poema y los sistemas de pensamiento de Kant y Hegel (1989: 364). Anthony Stanton comenta las semejanzas y diferencias entre el *Sueño* de Sor Juana y los aspectos filosóficos de la obra de Gorostiza. Establece que “*Muerte sin fin* es un poema de una profunda angustia nihilista que coexiste con un irónico placer de humor negro” (1989: 317). Evodio Escalante, por su parte, ha dedicado todo un libro al poeta en el que pone especial énfasis en su relación con la vanguardia imaginista y la influencia de Eliot (2001: 94-108). Mónica Mansour, desde 1989, explora las *Canciones para cantar en las barcas* y *Muerte sin fin*, publicó recientemente un análisis semiótico del poema; hizo un estudio que lo relaciona con la cábala judía y ha desarrollado la idea de creación en Gorostiza y los Contemporáneos (2015: 18).

Curiosamente, a Gorostiza le sorprenden el número de interpretaciones hechas por sus críticos. Según él, se propuso únicamente expresar la idea, nada novedosa, de 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” (1965: 208). No me parece disparatado creer en la interpretación del autor, pues la grandeza de las obras de arte se encuentra en lo que Borges llamaba una “modesta y secreta complejidad” (2005: 858).

El enfoque que he dado a mi investigación no pretende permanecer en el terreno descriptivo ni repetir los comentarios ya hechos; más bien pretende comprobar una hipótesis poco tratada hasta ahora por los estudiosos. Desde mi perspectiva, hay en *Muerte sin fin* un trasfondo mítico y cosmogónico que se manifiesta a partir de la interacción de sus componentes, lo que da lugar a una cosmología que coincide en muchos aspectos con el

gnosticismo; por eso, he analizado las correspondencias entre el poema y los textos gnósticos, a fin de reflexionar cómo éstas se manifiestan por medio de símbolos, de figuras retóricas, así como del desarrollo del tema principal: el vaso y el agua.

Hasta ahora, sólo Alberto Pérez-Amador se ha adentrado en el tema en su artículo “El triunfo del demiurgo”. A pesar de que dicho trabajo trata de cerca cuestiones en relación con el gnosticismo, no coteja pasajes específicos ni establece un paralelismo con los tratados gnósticos; debido a que es un artículo, deja de lado algunos temas (como la creación del hombre o la salvación) que son indispensables para confirmar dichas correspondencias. Por ello, me he propuesto comentar de forma más amplia las características propias del gnosticismo en *Muerte sin fin* con la finalidad de indagar en el contenido esotérico del poema, muchas veces dejado de lado, pero de crucial importancia.

He querido demostrar las correspondencias entre *Muerte sin fin* y la mitología, religión y filosofía gnósticas, y a la vez leer esta obra como un poema cosmogónico. También he intentado mostrar cómo la obra de Gorostiza posee una dimensión espiritual que se puede equiparar a las filosofías y doctrinas pregonadas por las religiones y encontrar en el contexto histórico y literario del poema las posibles fuentes e influencias relacionadas con el gnosticismo de las que está permeada la obra.

En el primer capítulo, “Cosmogonía y poesía”, defino el término “cosmogónico” para dejar claro a qué me refiero cuando aplico este adjetivo a *Muerte sin fin*; por eso, exploro las diferentes definiciones de los mitólogos sobre dicho tema y las extiendo al terreno literario, a fin de descubrir cómo se relacionan con la poesía, de ahí que mencione algunos de los grandes poemas cosmogónicos de la antigüedad. Explico cómo *Muerte sin fin* entra en esta clasificación a pesar de ser un poema moderno. En el segundo capítulo, “En busca de la gnosis”, doy una breve semblanza del gnosticismo y hablo de su relación

con otras doctrinas esotéricas. En este apartado, también rastreo las posibles influencias que pudo haber tenido el autor en relación con el gnosticismo, por tal motivo abordo la presencia de tales doctrinas en el grupo Contemporáneos y en algunos otros intelectuales de la época, a fin de demostrar la existencia de una vinculación si no directa, sí indirecta con el gnosticismo. En el tercer capítulo, realizo la interpretación del poema y lo cotejo con diferentes textos gnósticos (tratados cosmogónicos, evangelios, apocalipsis), según las correspondencias que encontré, para lo cual dividí mi análisis en cinco secciones, según la temática de una cosmogonía que va desde la creación del universo hasta su destrucción, pasando por la creación del hombre y la existencia del mal en el mundo. En la conclusión, muestro cómo la obra de Gorostiza tiene una dimensión espiritual que se puede equiparar a las filosofías y doctrinas pregonadas por las religiones.

Mi lectura ha ido de los poemas más antiguos (el *Enuma elish* y el *Rig Veda*) y de civilizaciones milenarias (Sumeria e India) a las manifestaciones poéticas más importantes del siglo XX, siguiendo como hilo conductor uno de los temas, también milenarios, en la conciencia humana: el problema de la *creación*. Tema que con el tiempo se va transformando según la estética del momento: comienza de la mano con la épica, pasa por las transformaciones del mundo medieval y atraviesa el Romanticismo para llegar a nosotros como arte moderno; como el poema *Muerte sin fin*.

I. Poesía y cosmogonía

Antes de tratar la relación entre cosmogonía y poesía, vale la pena hacer algunas precisiones sobre el carácter del mito, sin afán de agotar el catálogo de definiciones. Éste, después de haber sido degradado al nivel de la superstición por los racionalistas y positivistas del siglo XIX, ha sido vindicado y estudiado en nuestra época desde diferentes puntos de vista. Mitólogos como Joseph Campbell o Mircea Eliade, por mencionar dos de ellos, han dedicado gran parte de su trabajo a interpretar el mito desde el punto de vista del cruce de la mitología y la psicología profunda de Jung, lo cual ha resultado una labor de no poca envergadura, pues han abierto posibilidades para que el mito dialogue con otras formas de expresión y otros lugares de la cultura, como el arte, tema que me utiliza en este capítulo.

Existen diferentes formas de aproximación al estudio del mito, como la filosófica, la antropológica, la psicológica, e incluso la histórica. Mi perspectiva es propiamente literaria, esto es, el mito entendido como sustrato presente en distintas expresiones poéticas. Por eso me interesa especialmente su contenido simbólico, para intentar establecer, a partir de la identificación de imágenes y alegorías, un diálogo entre el mito y la literatura, lenguajes simbólicos ambos, como en el caso de *Muerte sin fin*, poema en el que, como veremos, subyace el mito gnóstico de la creación. “Un texto”, escribe Todorov, “se hace simbólico desde el momento en que, mediante un trabajo de interpretación, le descubrimos un sentido indirecto”, y añade que, tanto la literatura como la mitología, “contienen la significación alegórica como *posibilidad*” (1992: 19). Mito y literatura: simbolismo y alegoría.

Walter Burkert, señala que “en la cultura antigua —precristiana— el poder ejercido por los mitos es casi único: impera sobre la poesía y la escultura, e incluso la religión se expresa preferentemente a través de ellos” (1988: 11). Si bien el mito es el contenido de formas de expresión artísticas o de otra índole, y viaja a través de ellas, no podría limitarse

este fenómeno a la época precristiana, pues muchas obras de arte modernas dialogan con la mitología, aunque a veces de una manera disfrazada. El mito responde —como las doctrinas esotéricas, de las que hablaré más adelante— a un contenido simbólico susceptible de establecer conexiones mediante su significado y un poema como *Muerte sin fin* puede tener correspondencias con los temas elaborados por algunos mitos¹. Así el diálogo entre mito y poesía se hace patente a la manera del *bricolage*, término que ocupa Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje* para referirse al montaje y desmontaje de imágenes significantes en los mitos. El antropólogo explica que los elementos del mito se pueden descomponer y recomponer en otras formas, de tal manera que algunos de esos elementos son piezas indestructibles que vuelven a aparecer en otros momentos y lugares de la cultura (1964: 59-61), de aquí que *Muerte sin fin* sea un montaje de significados en el cual se entrevé el mito gnóstico. Por ello, mi propósito no es reducir el poema de Gorostiza a una narración puramente mitológica, abandonando su contenido estético, no quiero descuidar la técnica con la que se trabajan sus símbolos.

Mircea Eliade señala que el mito es un relato sagrado que justifica la existencia de las entidades del mundo, del cosmos. A partir de fábulas donde intervienen héroes o seres sobrenaturales que realizan ciertas hazañas, se explica una “realidad total”. Dichas historias se caracterizan por su atemporalidad (1991: 7); suceden en el *in illo tempore* de los latinos, fórmula introductoria del relato que hacía referencia a algún suceso ocurrido, precisamente, en un tiempo indefinido. La atemporalidad responde al carácter universal del mito, presente aún en las sociedades modernas, y no sólo en los círculos religiosos, sino en cualquier otro ámbito, pues los mitos afectan directa o indirectamente todos los aspectos de la sensibilidad

¹ La elaboración de los mitos ha sido descrita por Claude Lévi-Strauss como un trabajo de *bricolage*. No es necesario ahondar aquí las ideas del gran antropólogo francés sobre la mitología; sólo quiero señalar que, para él, existe un *pensamiento mítico* (o *salvaje*), y la mitología es una forma fundamental de *pensamiento*.

y la cultura. Joseph Campbell señala que cuando una mitología se derrumba —como fue el caso de la griega, la persa, la maya o la sumeria—, otra surge debido a las necesidades espirituales de los seres humanos. La mitología de la cultura moderna es “creativa”, pues “el individuo tiene una experiencia propia —de orden, belleza, horror o incluso de mera alegría— que trata de comunicar mediante signos; y si su vivencia ha sido de cierta profundidad y significado, su comunicación tendrá el valor y la fuerza del mito vivo” (1992: 24). En este sentido, no sólo en *Muerte sin fin*, sino en un enorme caudal de la poesía moderna subyace el mito, aunque sea de una manera sistemáticamente disfrazada.

Eliade afirma que el mito “es, pues, siempre el relato de una *creación*: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*” (1991: 7). Así, necesariamente, uno de los primeros mitos que intenta dar cuenta de una “realidad total” es el mito de la creación. Los maoríes, nativos de Nueva Zelanda, la abordan así en uno de sus poemas más típicos:

Io moraba en el palpitante-espacio de la inmensidad.
El universo estaba en oscuridad, con agua por todas partes.
No había destellos de amanecer, ni claridad, ni luz.
Y él comenzó a decir estas palabras,
aquel que puede cesar permaneciendo inactivo:
“*Que la oscuridad llegue a ser oscuridad que-posee-luz*”.
Y de inmediato se hizo la luz.

(Eliade, 2008: 136)

El brevísimo fragmento que introduce al dios Io, central en la mitología maorí, muestra ya elementos clave de los mitos que versan sobre la creación del universo pues, al igual que las grandes mitologías, señala un estado arcaico de caos y oscuridad transformado después por un demiurgo: la transición de “un estado anterior en el que nada era *aún*” a un

estado donde todo *es*” (Burkert, 1988: 23). Se puede hablar, así, de una estructura elemental de los mitos de creación que es posible reconocer en los textos más antiguos, como el *Rig Veda* o el *Enûma Elish* —poemas indio y babilónico de la creación, respectivamente, que revisaremos enseguida—, y también en grandes poemas modernos, como *El cementerio marino* de Paul Valéry o *Altazor* de Vicente Huidobro, por mencionar sólo dos de ellos.

En las sociedades arcaicas y entre los indígenas de hoy, el mito impera. Basta ver las vasijas de la Grecia clásica, los colosales monumentos de la antigua India, las esculturas aztecas, las danzas de los indios navajo y los tapetes de los aborígenes australianos. En cierto momento, no se sabe exactamente cuándo, el mito se volvió un elemento central de la representación artística. No es casual que los protagonistas de las epopeyas más antiguas tengan como personajes a seres mitológicos, como el poema de *Gilgamesh*, que cuenta la amistad del rey de Uruk y su amigo Enkidu, o la *Iliada*, que relata la cólera de Aquiles, o el *Mahabharata*, transmite la historia de la descendencia de Bharata. Desde sus orígenes orales, no sujetos a la escritura, hasta su forma más trabajada, el mito perseveraba bajo los artificios de la técnica. Pero, entre los distintos vehículos a través de los que viaja el mito —la pintura, la danza, la escultura—, la literatura pareciera ser la forma predilecta. La lista de poemas o relatos que tienen como fondo al mito podría ser infinita. En *Muerte sin fin* aparece, particularmente, el mito cosmogónico, lo mismo que en muchos otros poemas tanto antiguos como modernos, lo cual hace pensar que se puede hablar del *género cosmogónico* en la poesía.

Luis Unceta Gómez afirma, y concuerdo ampliamente con él, que aunque una *cosmogonía* aborda los orígenes del universo, otros temas se desenvuelven en ella “sucesiva o simultáneamente”. Es el caso de la *antropogonía* o creación del hombre, y de la *teogonía* o creación de las distintas generaciones de dioses (2009: 211). Yo agregaría que la

creación implica necesariamente una *destrucción*, un fin de los tiempos, o en términos teológicos, una *escatología*. Pero de esto trataré más adelante, pues se refiere particularmente a *Muerte sin fin*, donde hay, lo adelanto, una cosmogonía, una antropogonía, y también un fin de los tiempos, una destrucción del cosmos.

El *poema cosmogónico* puede considerarse como una de las más antiguas manifestaciones de la poesía universal, tan antigua como la epopeya y la épica. El *Enûma Elish*, por ejemplo, destaca en el *corpus* literario de poemas babilónicos sobre la creación. Fue escrito en acadio, lengua culta de la civilización sumeria, y tallado en tablillas que datan del segundo milenio antes de Cristo, aunque se sospecha que sus versiones orales son tan antiguas como el mismo *Gilgamesh*. El título de este poema proviene de sus primeras líneas, que pueden traducirse al español como “Cuando en lo alto...”:

Cuando en lo alto, los cielos no habían sido nombrados
y abajo el nombre de la tierra no se había pronunciado,
existía ya Apsu, el primordial, su procreador,
y también su creadora Tiámat, la paridora de todos ellos.

Cuando mezclaron sus aguas,
no estaban juntos los pastos, no se extendían los cañaverales.
Cuando ninguno de los dioses había aparecido,
no se había pronunciado ningún nombre ni se habían
establecido los destinos.

Entonces, los dioses fueron creados en su interior:
Lahmu y Lahamu aparecieron, sus nombres fueron
pronunciados

(*Enûma Elish*: vv. 1-10)

El fragmento que se refiere a la creación muestra varios de los rasgos que caracterizan al poema cosmogónico. Hay una masa amorfa y acuosa personificada por Apsu y Tiámat, en cuyo interior los dioses son creados. Unión y desunión, lo alto y lo bajo, lo femenino y lo masculino son dualidades que se hacen presentes en el poema y sirven para establecer paralelismo en los versos del poema a manera de dísticos. En el poema cosmogónico, la forma responde a los temas, la caracterizan un ritmo y un metro; en algunos casos también tiene rimas y, sobre todo, el verso es una unidad de composición, una estructura sólida en el cuerpo del poema. Igualmente, el *Popol Vuh* y el *Génesis* son poemas a pesar de estar escritos en prosa, pues en ellos hay un trasfondo poético, incluso hay ritmo. Lluís Feliu, traductor del *Enuma elish*, apunta que “la característica principal que define esta poesía es el ritmo. Cada línea compone una unidad de pensamiento que podemos dividir en dos partes [...]. Las líneas se agrupan en dísticos”, y añade: “la métrica acadia, a diferencia de la grecolatina, no se basa en el número de sílabas de cada verso, sino en unidades básicas de acentuación” (2014: 15), lo cual corrobora que hay una sólida estructura que da forma al poema cosmogónico.

En este sentido, el *Rig Veda* —una de las primeras manifestaciones literarias de la India, correspondiente al periodo védico, más o menos contemporáneo a la escritura del *Enûma Elish*— contiene, en su décimo mandala, un poema titulado “Sobre el principio”, que obedece a patrones de composición poética. “La métrica del *Rgveda*”, dice Juan Miguel de Mora, “es silábica; se basa en la sucesión de números precisos de sílabas largas y breves y en los versos largos se utiliza un corte después de la cuarta o quinta sílaba” (2010: 39). Hay una técnica que estructura y da forma al mito de la creación:

Ni muerte ni la no-muerte existían.

Nada en la nada distinguía la noche del día.
Sin aire el Uno respiraba originando su propio movimiento.
Nada más existía.
Las tinieblas ocultaban entonces las tinieblas,
todo era allí caos absoluto.
En medio del vacío, inactivo, el Uno
manifestose por el poder de la energía.

(*Rig Veda*: vv. 7-14)

Tanto el poema babilónico como el indio están escritos en verso y hay una métrica que rige su composición. Si bien uno es silábico y el otro rítmico, muestran que el poema en verso, como forma, es el vehículo ideal del mito cosmogónico para expresar ideas trascendentales y universales que incluso permanecen en los poemas actuales, como el tema de la muerte, la unidad primordial, el orden del caos a partir de la creación, el absoluto y la existencia. Todos estos temas son retomados, nuevamente, por los poetas modernos.

En Occidente, es Hesíodo quien inaugura este género, al menos en los documentos conocidos hasta ahora, lo cual da sustento para afirmar que el poema cosmogónico de los griegos es, por excelencia, la *Teogonía*, que ha llegado a nosotros prácticamente íntegra:

En primer lugar existió el Caos. Después, Gea la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo. En la tierra de anchos caminos, existió el tenebroso Tártaro. Por último, Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos. Del Caos surgieron Érebo y la negra Noche. De la Noche a su vez nacieron el Éter y el Día, a los que alumbró preñada en contacto amoroso con Érebo (Hesíodo: vv. 116-124).

Este fragmento del extenso poema de Hesíodo muestra que el origen primordial fue el Caos y a partir de él surgieron las entidades que componen el mundo (la tierra, el cielo, el día), el nacimiento de las criaturas es una emanación de ese “primer lugar”. La traducción en prosa, no refleja los versos del original, pero en griego la composición del poema también obedece a metros establecidos. En su totalidad, el poema de Hesíodo consta de 1022 versos en los que ahonda en temas paralelos a la cosmogonía, trata las generaciones de los dioses y la creación del hombre en partes bien delimitadas y estructuradas, dando al poema toda una unidad formal, en este sentido muy similar a *Muerte sin fin*, que también tiene secciones bien determinadas para abordar cada tema paralelo a la cosmogonía.

El género pareció haberse olvidado, y sólo algunos atisbos brotaron durante la Edad Media. Un ejemplo es el texto conocido como *Edda mayor*; la información que tenemos sobre la mitología de los pueblos germánicos precristianos proviene principalmente del grupo de textos recogido en esa antología. Dichos escritos proceden de un códice encontrado en Islandia en el año 1643, pero compuesto en el siglo XIII. También se les conoce como *Edda poética* o *Edda en verso* por tratarse de un grupo de poemas (o cantares) de índole mitológica, en los cuales se pueden rastrear las creencias paganas de los pueblos nórdicos. Entre éstos se incluye el *Völuspá*, poema de la creación que abre el ciclo:

No había en la edad en que Ymir vivió
ni arena ni mar ni frescas olas;
no estaba la tierra ni arriba el cielo;
se abría un vacío, hierba no había.

Mas los hijos de Bur sacaron el mundo,
ellos crearon el Midgard glorioso;
desde el sur el sol la tierra alumbró

y brotaron del suelo las plantas verdes.

(*Edda mayor*: vv. 9-16).

La creación del Midgard supone la creación del mundo por parte de los dioses tal y como lo conocemos: las plantas, el cielo y la luz son los elementos traídos a la existencia. La métrica del nórdico antiguo encierra el mito de la creación y, como la *Teogonía*, se extiende a la antropogonía y teogonía. De los poemas cosmogónicos que he mencionado, éste es el que dedica un apartado especial al *Ragnarök*, esto es, el fin del mundo como contraparte de la creación.

El mundo americano también vio florecer el género, entre los navajos, los indios pueblo e incluso los nahuas. Estos últimos llamaban *teotlatolli*, “palabras de los dioses”, a los poemas que versaban sobre la creación del mundo. León-Portilla recoge en su antología de poesía náhuatl, el extenso poema *Los cinco Soles* que cuenta la creación y destrucción de los mundos que antecedieron al que actualmente habitamos. Otro *teotlatolli* evoca así la mítica creación del mundo en la “Ciudad de los dioses”:

Se dice que
cuando aún era de noche,
cuando aún no había día,
cuando aún no había luz,
se reunieron,
se convocaron los dioses
allá en Teotihuacan.
Dijeron,
hablaron entre sí:
—¡venid acá, oh dioses!,
¿quién tomará sobre sí,

quién se hará cargo
de que haya días,
de que haya luz?

—¿Cómo habremos de vivir?
—¡No se mueve el Sol!
—¿Cómo en verdad haremos vivir a la gente?
¡Que por nuestro medio se robustezca el sol,
sacrifiquémonos, muramos todos!

(“Se reunieron los dioses...”, 2008: 281)

La luz, el paso del tiempo simbolizado por el correr de los días y las noches y el paso de lo estático al movimiento son tópicos de la creación del cosmos. Al igual que en los poemas anteriores, estamos frente a un poema cosmogónico que se concentra en el mero hecho de la creación, aunque no por medio de la palabra sino por medio de la muerte. Sabemos que la palabra náhuatl estaba bien estructurada en esta clase de poemas, de manera que el verso como unidad sigue siendo una constante.

Los ejemplos anteriores de las más distintas épocas y culturas, muestran que existen características generales que conforman al *poema cosmogónico*. Tiene como unidad clave de su composición el verso, que ha sido trabajado por una técnica deliberada e intenta, a través de los recursos poéticos, reflejar el mito de la creación: en el *Enûma elish* vemos la dualidad de conceptos en dísticos; en el *Rig Veda* están las sílabas en las que se distribuyen los acentos; en el *Volluspá*, las aliteraciones y cesuras de cada verso. Hay un trabajo artístico que moldea al mito. Curiosamente, los poemas son extensos y están divididos en secciones bien delimitadas: la *Teogonía*, por ejemplo, tiene secciones bien definidas para señalar la cosmogonía y la antropogonía, al igual que los poemas cosmogónicos modernos:

Wordsworth, Blake, Huidobro y Gorostiza proceden de este modo, de tal manera que cada parte integra una unidad total, es decir, son poemas totalizadores que abordan el origen del cosmos, el hombre y los dioses, hasta su destrucción total. Vale la pena preguntarse por qué el mito de la creación toma como vehículo al poema. Sospecho que se debe a una especie de formulación ritual del mito cosmogónico, es decir, el poema como creación es análogo a la creación del mundo, de tal manera que dios es equivalente al poeta como creador; así, en el *Popol Vuh* de los mayas es posible encontrar resonancias rituales, un *performance* ritual con una dimensión poética. Por ello Mircea Eliade señala que el mito cosmogónico sirve “de modelo arquetípico para todas las creaciones, cualquiera que sea el plano en el que se desarrollan: biológico, psicológico, espiritual” (1972: 367), el tema de la creación artística —la poética entendida como arte de la creación— se suma al mito cosmogónico,² pues “la cosmogonía proporciona el *modelo* cada vez que se quiere *hacer algo*” (1972: 367). Debido a esto, los mitos sobre la creación adoptan la forma del poema como vehículo predilecto para su expresión; hay una relación entre el proceso de creación del mundo y el de la creación artística, pues en ambos el lenguaje funciona como elemento capaz de traer a la existencia una realidad. El poema, como el mito, ponen en escena la *creación* de una realidad, lo cual me recuerda a la teoría cabalista presente en el famoso mito del Gólem: un hombre creado por magos que descifran las palabras usadas por Yavhé al crear a Adán del barro, lo que les da el poder de dar vida a un hombre a partir del polvo o de infundirle vida por medio del lenguaje.

Pero, ya que mi intención es señalar la vertiente gnóstica de *Muerte sin fin*, ¿qué

² Algunos estudios interpretan *Muerte sin fin* como una reflexión sobre el arte de escribir poesía, sobre la creación. Mónica Mansour y Evodio Escalante, por ejemplo. Algo que corrobora el propio Gorostiza en su ensayo titulado “Notas sobre poesía”: “Nadie sino el Ser Único más allá de nosotros, a quien no conocemos, podría sostener en el aire por unos pocos segundos el perfume de la violeta. El poeta puede —a semejanza suya— sostener por un instante mínimo el milagro de la poesía. Entre todos los hombres, él es uno de los pocos elegidos a quien se puede llamar con justicia un hombre de dios” (1989: 152).

podemos decir de la presencia de las cosmogonías en las tradiciones gnósticas? Uno de los problemas para establecer el paralelismo entre el mito gnóstico de la creación y *Muerte sin fin* es que, entre los documentos descubiertos hasta ahora, no hay ninguno que contenga de manera puramente narrativa (el mito en su estado más primitivo) el relato cosmogónico, pues incluso el tratado que más se acerca a la definición del género, titulado *Sobre el origen del mundo*, contiene otros asuntos de índole cosmológica. Aquí vale la pena precisar la diferencia entre lo cosmogónico y lo cosmológico: el primer término corresponde a la conciencia mítica, al relato de la creación y el principio, y el segundo a hipótesis, premisas y deducciones más cercanas a la filosofía y a lo conceptual, donde el fin no es contar, sino demostrar, vinculándose con una conciencia racional, analítica. Intuyo que sucede con los gnósticos algo similar a lo que pasó con los griegos; si Empédocles, Tales o Parménides intentaron describir el universo a partir de un principio elemental (el fuego o el agua), sin abandonar enteramente las mitologías; la cosmogonía gnóstica, como señala Burkert, “se transformó en una construcción de hipótesis científicas” (1988: 25). Sin embargo, en los textos que sobreviven, se encuentran elementos suficientes para sondear el mito gnóstico de la creación, pues, las huellas de la tradición mítica permanecen indelebles incluso en las formas de pensamiento más elaboradas como la filosofía o la epistemología (1988: 25). De aquí que tratados gnósticos como el *Apócrifo de Juan*, la *Hipóstasis de los arcontes* o el *Tratado tipartita* contengan fragmentos narrativos que describen la creación del mundo y luego pasan a tomarlos como argumentos científicos. Quiero dar el ejemplo del texto gnóstico *Sobre el origen* en el cual se explica la creación de la materia:

Entonces la sombra se percató de que había alguien más poderoso que ella y tuvo envidia. Esta envidia resultó ser un aborto carente de espíritu [...]. Desde este momento se manifestó una substancia de agua y lo que había fluido dentro

de ella se desparramó manifestándose en el caos [...]. De esta manera la materia vino a existir a partir de la sombra. Era, efectivamente, una oscuridad infinita y un agua sin límites (*Sobre el origen*: 99).

Los ejemplos que he mostrado hasta ahora parecen indicar que la cosmogonía se manifiesta únicamente en las culturas antiguas, y más precisamente en las sociedades que Lukács llama *cerradas*,³ en el sentido de que su cosmovisión se circunscribe al ámbito de lo sagrado y a una temporalidad cíclica, a diferencia de las sociedades *abiertas*, vinculadas al ámbito de lo profano, lo histórico y lo lineal. ¿Cómo podría emparentarse, entonces, *Muerte sin fin* con estas manifestaciones cosmogónicas, perteneciendo, como apunta Lukács, a una sociedad *abierta*? ¿Cuál sería la prolongación temporal en la que se inserta este género?

La revisión del *poema cosmogónico* sugiere que su producción ha disminuido considerablemente, pero no ha desaparecido. Sus variaciones formales son considerables, pero es posible hablar de textos de esta naturaleza en el Romanticismo, en poetas como William Blake y William Wordsworth, y en otros escritores. Son poemas extensos, como los antiguos textos cosmogónicos, y tienen por tema la Creación, igual que ellos. Pero, desde el punto de vista de Jung y su teoría del *arquetipo* —“tipo arcaico o primitivo [que] representa esencialmente un contenido inconsciente” (1970: 11)—,⁴ puede afirmarse que una forma antigua subyace en las partes más secretas de la poesía moderna. En *Muerte sin fin*, por ejemplo, se trasluce el mito gnóstico de hace dos mil años. Frazer señala que esto

³ En su *Teoría de la novela*, Lukács distingue de manera dialéctica las manifestaciones literarias antiguas y las modernas. La sociedad antigua, *cerrada*, se rige por una conciencia cíclica del tiempo y obedece a un ámbito sagrado, proyectándose en el poema épico; la sociedad moderna, *abierta*, obedece a un sistema opuesto: su conciencia del tiempo es lineal e histórica y su carácter es profano. Por ello, para Lukács, la novela es la épica de nuestro tiempo y su protagonista es un *héroe problemático*. La teoría de Lukács se aplica a la novela, pero puede extenderse a la poesía moderna. *Muerte sin fin* sería, así, el poema cosmogónico de la modernidad.

⁴ Para Jung, “una expresión muy conocida de los arquetipos es el mito [...]. Trátase de formas específicamente configuradas que se han transmitido a través de largos lapsos”. Las cosmogonías se pueden entender como modelos antiguos transmitidos a través del tiempo, que representan “esencialmente un contenido inconsciente que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual” (1970: 11).

es posible pues “tales ocurrencias homólogas son, con toda probabilidad, el efecto de causas similares que actúan de idéntica manera sobre la constitución similar de la mente humana en los distintos países y bajo los distintos cielos” (*apud* Campbell, 2013: 97).

Las palabras del mito son las mismas en el poema, y cada vez que se aborda el tema de la creación se recurre a la cosmogonía. Los mismos términos usados por Hesíodo en su poema fueron usados por los presocráticos y son usados hoy por los físicos y cosmólogos. Si otros muchos “haceres”, como la agricultura, la reproducción o el nacimiento remiten al mito cosmogónico o lo tienen por modelo, el poema es la mejor expresión de este mito. Y es que el poema, como también los actos rituales, manifiestan el drama de la creación.⁵

Concuerdo completamente con Luis Unceta en que el género cosmogónico no terminó en la Antigüedad, y volvió a aparecer en los siglos XIX y XX (2009: 210). Si bien Unceta se centra en el relato, más que en la poesía, es posible hallar lo cosmogónico en distintos poemas, aunque extendido en la mayoría de los casos, a su contraparte, es decir, al Apocalipsis, como en el caso de *Muerte sin fin*. William Blake, por ejemplo, lo aborda en *El libro de Urizen* al hablar de la creación del mundo, llevada a cabo por un ser malvado:

¿Qué demonio habrá formado este abominable vacío,
este temblor vacuo del alma? Dicen unos:
“Es Urizen”. Pero ensimismado, desconocido,
cavilando en secreto, el sombrío poder se ocultó.

Tiempos en tiempos, ha dividido y medido,
espacio por espacio en sus nueve tinieblas,
invisible, ignoto; los cambios sacuden
sus montes desolados, en donde con ira

⁵ Más adelante abordaré el poema de Eliot, *The Waste Land*, que desde mi punto de vista participa del género cosmogónico, con sus alusiones a los rituales orgiásticos y agrícolas, vinculados al drama de la creación.

arrecian negros vientos de inquietud.

(Blake, 2006: 91)

El extenso poema de Blake es una obra única en su género. Está escrito sobre 27 planchas ilustradas con profusión y mantiene una relación directa entre imagen y texto; las ilustraciones no sólo acompañan tangencialmente al poema: son indispensables para una lectura simultánea del texto y la imagen. *El libro de Urizen* es el drama de la creación, la puesta en escena de un dios débil, malvado, que rige el mundo real a partir de las leyes de la ciencia e involucra a la humanidad en el desastre que él mismo significa. Es una crítica del Génesis bíblico y de las leyes de Moisés. En todo lo anterior es muy parecido a *Muerte sin fin*, igual que en la forma de abordar el génesis bíblico (que Gorostiza critica con gran ironía, como Blake) y de considerar al mundo como una catástrofe. Muy cercano a esta interpretación está el análisis de José Luis Palomares titulado, precisamente, “La creación como catástrofe”, donde explora al demiurgo de Blake y lo relaciona con la composición artística y el triunfo del mal en el mundo. Gorostiza tenía en su biblioteca personal⁶ los libros del poeta místico, lo cual fortalece esas semejanzas. El propio Palomares se refiere al demiurgo gnóstico de esta manera: “Urizen es la pura encarnación del principio de la realidad, el demiurgo gnóstico y chapucero entregado a la construcción estéril y agotadora de una realidad falsa, cruel y mentirosa” (2006: 11). Finalmente, como dije antes, el *poema cosmogónico* moderno integra la destrucción como parte de la creación, de tal manera que *Urizen* culmina con la desaparición de todo lo creado y con el contundente verso: “Y el salado mar cubrió [el mundo] con sus aguas” (2006: 137).

⁶ En los “anexos” de su tesis doctoral, Pauly Ellen Bothe incluye un catálogo con los libros de la biblioteca personal de Gorostiza. Dicho escrutinio, lo hizo con ayuda del hijo del poeta, quien aún conserva muchos de sus libros. El catálogo señala las anotaciones y subrayados hechos por el poeta.

Sospecho que, debido a su interés por lo simbólico, la exploración metafísica y su esoterismo palpitante, fueron los románticos los primeros en retomar las cosmogonías. Ya he mencionado a Blake y no está de más citar *Eureka*, el ensayo de Edgar Allan Poe, que su traductor, Julio Cortázar, llama “poema cosmogónico” (Poe, 1972: 10) —Poe lo subtuló “*A Prose Poem*” —. El romanticismo inglés nos legó un extenso poema filosófico, ahora poco leído, que retoma el tema y deja vislumbrarse el tópico de la destrucción final. Me refiero al *Preludio* de William Wordsworth. Hay, en el quinto libro, un episodio singular en el que el poeta narra un sueño a un amigo suyo —no hay que olvidar la importancia del sueño en *Muerte sin fin*—. Wordsworth recibe en él la visita de un árabe que sostiene en sus manos dos objetos: en la derecha, una piedra que representa el orden euclidiano y de la geometría; en izquierda, un caracol que simboliza la poesía y las artes. La tarea del poeta es salvarlas de lo que Wordsworth llama la “destrucción de los seres de la tierra: / el diluvio inminente” (Wordsworth, 2003: 100). Son las esencias que deben perdurar. Más interesante aún es otro poema, menos conocido, que me parece fundamental y prefigura los temas del *Preludio*, y que constituye un antecedente de la destrucción narrada ahí. Sin traducción hasta ahora al español, se titula “*On the Power of Sound*” y comienza con una explicación en la que el poeta afirma haber intentado recrear en sus *stanzas* el orden pitagórico, la armonía del universo, la música de las esferas, que alcanza el oído de dios, del creador:

Las innumerables voces crean,
con imperecedera armonía,
las más altas colinas.

[...]

Aunque la tierra sea polvo,
y se desvanezca; aunque el cielo se disuelva, su estada
reposa en la PALABRA, y ésta no morirá.⁷

(Wordsworth, 2011: 63-64)

La palabra, la voz y la creación son elementos constantes en el poema cosmogónico, que interactúan y se desdoblán en él, haciéndose complementarias. Algo patente en “*On the Power of Sound*” y en el *Preludio*, si vemos ambos poemas como complementarios, y cómo en uno ocurre la creación y en el otro la destrucción. Se observa cómo el dios o demiurgo emite palabras clave para dar realidad a una existencia que concuerda con la observación de Gorostiza sobre la poesía cuando afirma que “Entre todos los hombres, [el poeta] es uno de los pocos elegidos a quien se puede llamar con justicia un hombre de dios” (1989: 152).

Como en los fragmentos de Blake y Wordsworth, en los poemas modernos la evolución del género se vuelve más difícil de sondear; la composición de sus elementos se vuelve críptica y sólo con ayuda de la interpretación se puede descubrir que, en el fondo del poema, existe otro sustrato: el de la creación, aunque aparece oculto o traspuesto, o como dice Todorov, con un “sentido indirecto” (1970: 11). Sólo la interpretación permite sacarla a la luz. Ahí radica una de las dificultades de mi tesis: para considerar como pertenecientes al género a los poemas modernos, es preciso interpretar cada poema. Me limito a señalarlo de manera general, al no poder sondear aquí cada poema, pero sin dejar de señalar cómo una lectura más profunda del *corpus* haría presente ese sustrato cosmogónico.

Ya en el siglo XX, autores como, Valéry, Yeats, Eliot o Huidobro, retomaron el género. En la *Tierra baldía*, no son casuales las referencias de Eliot a la obra de Jessie L.

⁷ La traducción es mía.

Weston, *From Ritual to Romance*, libro que rescata toda una interpretación mítica de los rituales orgiásticos, sin olvidar el mito del Grial. Resultan importantes las referencias que hay a los ritos de la vegetación y la fertilidad de la tierra, pues, como señalamos arriba, todo acto de creación o fertilidad es una recreación o una manifestación del mito cosmogónico. A esto se suma su poema “Los hombres huecos”, que parecería ser una extensión de la *Tierra baldía* y sin duda se puede interpretar como el fin de los tiempos, un apocalipsis. Me permito de citar, por lo menos, los dos últimos versos de ese extenso poema:

*Así es como se acaba el mundo
No con un golpe seco, sino con un largo plañir*

(2001: 27)

Lo mismo sucede en el *Cementerio marino*, donde no sólo brilla un sustrato filosófico, sino que también es posible hacer un rastreo mitológico profundo. En ese poema hay un itinerario que describe el proceso de la creación artística y va de la contemplación al desbordamiento de la inspiración. En palabras de Mónica Mansour, podríamos llamarlo un “poema de la creación”.⁸ Tampoco me parece vano recordar al impulsor de la vanguardia llamada creacionismo: Vicente Huidobro, que, en su *Altazor*, que tiene mucho de mítico, se presenta a sí mismo como el demiurgo del poema. El verso: “Silencio, la tierra va a dar a luz un árbol” (Huidobro, 2000: 50) advierte la creación del universo en el último canto.

Los ejemplos que he citado hasta ahora, además de dar constancia de lo que he llamado *poema cosmogónico*, sirven para advertir la relación que guarda *Muerte sin fin* con la literatura universal, al dialogar con textos tan antiguos como el *Rig Veda*. Es, como dice

⁸ Cf. el artículo de Mónica Mansour titulado “*Muerte sin fin*. Poema de la creación” donde relaciona el poema con la Cábala judía y el proceso de artístico de escribir poesía y termina afirmando que en el poema hay un “amor a la muerte, porque la muerte es creación y el poeta es un creador” (2010: 80).

Enrique Flores acerca del Segundo sueño de Bernardo Ortiz de Montellano (2003: 45), un *palimpsesto* en el que se entrevén distintos horizontes que fluyen y confluyen en diferentes capas de escritura, como en una tablilla borrada en que se vierte una escritura nueva, pero quedan restos de la anterior. Así, en *Muerte sin fin* hallamos una conexión lo mismo con las escrituras del mundo antiguo —la *Teogonía* de Hesiodo o los cantos maoríes— que con las del mundo moderno —el *Cementerio marino* o el *Preludio*—, teniendo siempre como hilo conductor el tema de la creación en distintas manifestaciones: de los ritos de fertilidad de la *Tierra baldía* a la creación del universo por un demiurgo malvado, en el *Libro de Urizen*, o a la cosmogonía gnóstica que nutre el *Enûma Elish* y los cantos babilonios de la creación.

Sin afán de agotar lo que desarrollo en el último capítulo de esta tesis, quiero mostrar cómo *Muerte sin fin* entra en esta corriente de poemas y cómo dialoga con dicha temática. Insisto, en este apartado me basta con mostrar que hay una cosmogonía, sin llegar a cotejarla con los textos gnósticos (respecto a esto, puede verse el capítulo III, apartado 1).

Una de las peculiaridades de *Muerte sin fin* es que no desarrolla linealmente la cosmogonía, no sigue el orden prototípico que va de la creación del universo a la creación del hombre y que termina con la destrucción: comienza con la antropogonía, que abre paso a la cosmogonía, y culmina con el apocalipsis. Esto se hace manifiesto en el canto tercero, definido por Arturo Cantú, en su edición prosificada del poema, como “La creación del mundo” (2005: 102). La primera línea se refiere a la creación, de ahí el título de mi tesis:

Pero en las zonas ínfimas del ojo
no ocurre nada, no, sólo esta luz [...].

Un disfrutar en corro de presencias,
de todos los pronombres [...].

de mí, de Él y de nosotros tres,
¡siempre tres!,
mientras nos recreamos hondamente
en este buen candor que todo ignora,
en esta aguda ingenuidad del ánimo
que se pone a soñar a pleno sol.

(vv. 130-31, 135-36 y 138-43)⁹

En las regiones más bajas, en las zonas inferiores, es donde se anuncia que la creación del universo tendrá lugar. Resulta curioso que todo se lleve a cabo, al igual que en el *Urizen* de Blake, en los territorios más recónditos, ahí donde el ojo de dios apenas puede contemplarse. Esto es, acaso, lo que rodea al poema de Gorostiza de una oscuridad y un pesimismo trágico, pues necesariamente la creación y el *hacer* del demiurgo se lleva a cabo en la oscuridad, en las áreas recónditas, en lo más bajo y alejado de las regiones superiores, en suma, en las zonas ínfimas del cosmos. Es posible decir que hay una especie de degradación hacia lo inferior antes de la creación; por ello se puede hablar de un arriba y un abajo: en la parte superior está el dios verdadero mientras que en las partes bajas habita el demiurgo.

Todo el fragmento es una puesta en escena del momento que antecede a la creación por parte del demiurgo. “No ocurre nada, no, sólo esta luz”: las presencias se recrean en sí mismas, en la ingenuidad del dios, en una ausencia de acción que supone la impersonalidad de “todos los pronombres”, pues en la *unidad* no se distingue el *yo* del *él* o del *nosotros*, un disfrutar en corro de presencias fundidas en el dios. Como en la experiencia mística, lo que

⁹ Sigo la numeración de los versos de la edición de Arturo Cantú, que, a diferencia de otras ediciones que numeran desde el principio cada canto (Ramírez, 1989; Sheridan, 1996), establece una numeración continua.

reina antes de la creación es la unidad, la impersonalidad, la totalidad. De aquí la referencia irónica a la trinidad cristiana: “¡siempre tres!”, que supone siempre *una* figura: la de Dios.

La unidad se quiebra cuando el demiurgo “se pone a soñar a pleno sol”, y el universo toma forma, como si hubiera sido creado por una figura infantil, oscura, que construyera el universo sin cuidado alguno. El sujeto de estos versos es el *demiurgo*:

Mirad con que 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.

(vv. 150-59)

Soñar, concebir, imaginar o pensar son sinónimos de *crear*, como dice Arturo Cantú (2005: 104). El sueño es el motor de la creación. Desdichadamente, el mundo es creado, no por la divinidad, sino por un ente que sueña, crea y piensa, cualidades que lo distinguen de la divinidad por acercarlo más a los atributos humanos que a los de un dios. El verdadero dios no sueña, no concibe ni crea, mucho menos existe, pues existir necesariamente supone la desaparición. La divinidad suprema está más allá de la existencia. Lo mismo sucede en el *Preludio* de Wordsworth: la cosmogonía transcurre en el sueño, el demiurgo alumbra al mundo a partir del sueño, lo que no es extraño si pensamos que esa idea ha dado forma, en la India, a una civilización que concibe al mundo como el sueño de un solo ser: Vishnú. Las

alusiones musicales, volviendo a Wordsworth y al poema “*The Power of Sound*” —“el juego sinfónico”, “la insistencia de los ritmos”, el “crescendo insostenible” (vv. 166)—, no son casuales, y están relacionadas con aquellas cosmogonías, entre ellas la pitagórica, que proponen que el universo se origina en el sonido en una armonía de secretas esferas.¹⁰

Me interesa apuntar que existe una distinción clave entre las cosmogonías anteriores y la de *Muerte sin fin*. En el *Rig Veda*, como en el *Enûma Elish* y en la *Teogonía*, el estado anterior es el Caos, lo informe y lo desordenado; en *Muerte sin fin*, es una armonía total, interrumpida por el sueño y la creación del universo, expresada al describirse los defectos o errores de la creación del cosmos, y similar por ello al *Urizen* de Blake. Así, las palabras de Luis Palomares acerca de este último poema pueden aplicarse al poema de Gorostiza: “La creación como catástrofe”. Es la crueldad del demiurgo: “Aún más —porque en su cielo impío / nada es tan cruel como este puro goce—” (vv. 192-93), y: “tan perfecta crueldad no cede a límites” (vv. 205). La maldad del creador se manifiesta en esos “rencores zánganos” y “angustias secas”, en el sufrimiento físico del poema de Gorostiza: “el tumor, la úlcera y el chancro” (vv. 200, 202, 207). La creación llega a su fin tras una ola de explosiones. El demiurgo “dispara cielo arriba, / desde el mar, / el tiro prodigioso de la carne”, y “estalla en él como un cohete” como “pólvora de plumas” (vv. 166-168, 172, 174):

Presume, pues, su término inminente
y adereza en el acto

¹⁰ Hay una semejanza entre los poemas cosmogónicos de Blake, de Wordsworth y de Gorostiza, por la alusión a la música y a los ritmos pitagóricos, por el papel del sueño creador. Otro poema de Gorostiza, incluido en el libro *Del poema frustrado*, se titula “Preludio”, como el *Prelude* de Wordsworth, y la edición de 1940 tiene por epígrafe unos versos tomados de la *Teogonía*, el poema cosmogónico por excelencia de la tradición clásica. “Preludio” refleja una de las grandes preocupaciones de Gorostiza y prefigura un asunto de *Muerte sin fin*: la palabra —inasible, escurridiza, huidiza— que el poeta busca en su poema, y que es humo, sombra, siempre ausente, aire, vapor. Aunque a veces se vuelve lo contrario: exacta, clara, ineludible y profética. El tema de la creación poética está siempre presente en Gorostiza y refleja ya su interés en la cosmogonía, como lo advierte el epígrafe.

el plan de su fatiga,
su justa vacación,
su domingo de gracia allá en el campo,
al fresco albor de las camisas flojas.

(vv. 118-123).

Así, la creación está consumada y, con magnífica ironía, Gorostiza recurre al *Génesis* bíblico al citar “su domingo de gracia” para señalar el descanso del demiurgo, o las “camisas flojas” del trabajador acalorado. El demiurgo se retira a dormir, dentro del mismo sueño donde “nada ocurre”, pues la creación misma es una imagen virtual, una ilusión, un reflejo de acciones. Sueña su sueño y muere su muerte que no cesa, una *mors continua*:

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.

(vv. 137-141)

II. En busca de la gnosis

1. EL GNOSTICISMO EN LA TRADICIÓN ESOTÉRICA

En el año de 1945, un campesino árabe descubrió en la localidad de Nag Hammadi, Alto Egipto, una de serie códices dentro de una vasija. Muhammad Ali al-Samman, tal era su nombre, desconocía la escritura y el contenido de los textos. Con la esperanza de conseguir dinero en el mercado de papiros, los llevó a su casa y los colocó sobre la paja que servía para alimentar el fuego. Treinta años después, Muhammad Ali cuenta que algunos de los textos fueron quemados y varios de éstos pasaron a ser vendidos en el mercado negro ¹¹. Así comienza la larga trayectoria que pasaron los textos gnósticos antes de su edición y paulatinas traducciones. El hallazgo de los manuscritos favoreció en gran medida la escala textual y el conocimiento concreto que se tenía sobre la cosmovisión de los gnósticos; no obstante, este fenómeno religioso había sido estudiado ya profesionalmente en la segunda mitad del siglo XIX, en el cual se puede encontrar toda una erudición sobre el gnosticismo. Uno de los libros más influyentes en este terreno fue el de Charles William King titulado *The Gnostics and their Remains* de 1864, citado muchas veces por la teósofa Helena Blavatsky en su obra *Isis sin velo* (1887). A principios del siglo XX, el estudioso más relevante en este campo fue George Robert Stow Mead, quien se dedicó a indagar el gnosticismo, llegando a ser editor y traductor del texto *Pitis Sophia*, publicado en 1921 entre otros muy importantes estudios académicos.

Todas estas investigaciones han divulgado el gnosticismo en el mundo; por ello, cabe preguntarse cómo se conecta éste con *Muerte sin fin* y de qué manera tales ideas

¹¹ Una detallada historia de la odisea que pasaron los textos gnósticos —desde su descubrimiento hasta su edición, pasando por robos, venta ilegal en el mercado de papiros, asesinatos y la pérdida de algunas páginas para alimentar el fuego— se puede encontrar en *The Secret Book of Egyptian Gnostics* de Jean Doresse, uno de los principales descubridores y difusores de los textos.

permean la obra de Gorostiza. Si bien la *transtextualidad* —según la define Genette como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989: 9-10)— puede justificar tal relación, vale la pena recurrir a otros aspectos periféricos al texto y rastrear una *posible* genealogía del gnosticismo en Gorostiza y los Contemporáneos, por lo cual, antes de presentar la relación entre dicha doctrina y *Muerte sin fin*, quiero esbozar brevemente el panorama de algunas tendencias esotéricas vinculadas con algunos miembros del “grupo sin grupo”.

Quizá resulte demasiado ostentoso el término ‘esoterismo’,¹² pero me parece puntual para mi exposición, pues hace referencia al conjunto formado por diferentes doctrinas de carácter secreto e iniciático, claramente sistemáticas que propugnan un conocimiento más allá de la razón por medio de prácticas mágicas o rituales, fundamentadas en una filosofía o cosmología. Las palabras *esotericism* y *ésotérism* tomaron forma en Inglaterra y Francia entre 1837 y 1840, respectivamente, y se acuñaron para designar en conjunto al hermetismo, la cábala, la alquimia, el gnosticismo, entre otras doctrinas (Servier, 2006: 636-637). Aquí me limito a hablar de estas últimas porque guardan relación con la producción poética de los Contemporáneos, especialmente con Gorostiza, Owen, Cuesta y Ortiz de Montellano. A estas doctrinas les son afines la adivinación, la magia, así como la revelación, que muchas veces los practicantes asumen de origen divino; de aquí que se les considere opuestas a las ciencias y se les ubique en las periferias del conocimiento racional; su propuesta de conocimiento es, por decirlo de

¹² He decidido emplear los vocablos “tradicción esotérica” y “esoterismo” en vez de “ciencias ocultas”, “filosofía oculta” u “ocultismo” pues, como apunta F. Yates, por el primero se entiende una “especie de sistema de conceptos construido con elementos del hermetismo [...] más una versión cristianizada de la cábala judía” (1982: 9); mientras que ocultismo obedece más bien al término acuñado por Eliphas Lévi para referirse a un movimiento en cierta época análogo al romanticismo. Alexandrian señala la imposibilidad de hablar de ciencias ocultas “puesto que las ciencias propiamente dichas, para alcanzar un desarrollo positivo, han tenido que deshacerse de las ilusiones del pensamiento mágico e incluso han necesitado combatirlos” (2003: 10).

alguna manera, “heterodoxa”. Cábala, hermetismo, alquimia y gnosticismo son —bajo el nombre de doctrinas esotéricas, según las entendieron los románticos—¹³ vías sistemáticas para alcanzar un conocimiento trascendente del universo, no a la manera del materialismo científico, ni a través de los dogmas e instituciones religiosas, sino mediante una vía directa, individual y libre.

a) *Gnosis y gnosticismo*

Tanto *gnosis* como *gnosticismo* son dos conceptos íntimamente relacionados; no obstante, poseen matices útiles para diferenciar entre el fenómeno en sí mismo y el movimiento histórico. El primero, ya en el griego clásico, significaba ‘conocimiento’, pero hacía referencia a un saber distinto al que se obtiene por medio de la experiencia, la práctica o el estudio; más bien, se refería a un conocimiento “de tipo divino que trasciende toda fe, una «ciencia» inmediata y absoluta de la divinidad que se considera como la verdad absoluta” (Piñeiro, 2011: 34). En este sentido lo retomaron la alquimia, la cábala, el neoplatonismo y el hermetismo. *Gnosis*, entendido como iluminación, está, pues, más cerca de la mística como experiencia espiritual y religiosa que de un saber científico.

Por otro lado, *gnosticismo*, al contrario de lo que sugiere, no se refiere únicamente a la doctrina que pregona este saber, sino a un movimiento, cercano al judaísmo y al cristianismo temprano, que surgió y tomó forma entre los siglos I y IV. El concepto de *gnosis* tiene ciertos matices si se considera dentro del gnosticismo, como señala Henri-

¹³ El movimiento literario romántico en Europa difícilmente se explica sin tener en cuenta los elementos filosóficos de las doctrinas esotéricas que retomaron los escritores y teóricos románticos para formular sus postulados. De aquí que existan claves, en ese sentido, en los textos de Gautier, Balzac, Shelley, Blake, Keats, Rosseti, entre otros. Al respecto, puede verse el excelente libro de José Ricardo Chaves *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*.

Charles Puech: “La gnosis no existe en sí misma [...] al margen de los gnósticos. Reducirla a un concepto abstracto, a una noción puramente ideal, resultaría tan estéril como dar de ella una noción demasiado simplificada, demasiado general” (1978: 14). Es decir, se debe observar el fenómeno en sí mismo y en su realidad histórica.

La gnosis participa, inevitablemente, tanto del movimiento histórico como de la tradición esotérica; por eso es posible hablar de ella en la cábala, en la alquimia o en el hermetismo. Esto da algunas pistas para pensar en la relación que establecieron los Contemporáneos con la gnosis, a pesar de su preferencia por tal o cual doctrina, como en el caso de Cuesta y su inclinación por la alquimia, o el de Ortiz de Montellano por el hermetismo.

Así, Gershom Scholem, el estudioso de la mística judía, señala que la cábala intenta “sondear, o por lo menos describir, el misterio del mundo como un reflejo de los misterios de la existencia divina” (2008: 1-2). “Por medio de la experiencia íntima y su especulación sobre ésta, [los cabalistas] descubren nuevos planos de significado” (35). Raimon Arola observa algo muy parecido acerca de las operaciones descritas en los textos de los antiguos alquimistas que, según su interpretación, “serían símbolos que describirían la apertura de los estados de conciencia por medio de los cuales el hombre se vincula con las realidades arquetípicas”, es decir, formas de conocimiento “que apoyan o describen «otra» realidad” (2012: 40). No muy lejano a este planteamiento, el hermetismo —según lo explica Frances Yates— “debía ser usado no como un ejercicio dialéctico, sino como un camino para conseguir de una forma intuitiva el conocimiento de lo divino y del significado del mundo [...], como una gnosis, para lo cual era necesario prepararse a través de una disciplina ascética y un comportamiento religioso” (1983: 21).

Como mostraré más adelante, la idea de gnosis confluye con la poética de algunos

miembros del grupo Contemporáneos; aunque no la tomen directamente, sino de alguna tradición esotérica en particular. Pero es, ante todo, en Gorostiza donde se dan claramente los elementos míticos que vinculan su poesía con el gnosticismo.

Para mostrar de una forma más nítida la lectura que propongo de *Muerte sin fin*, me parece necesario tener una concepción clara del movimiento en cuanto a su ubicación temporal y espacial, así como de sus principales ideas filosóficas y cosmológicas.

b) *El movimiento gnóstico*

Antes del descubrimiento de los textos de Nag Hammadi, pocas fuentes gnósticas directas se tenían sobre los gnósticos; entre éstas, se conocía el texto *Pitis Sophia*, las *Odas de Salomón*, así como algunos fragmentos del *Corpus Hermeticum*. Se tenían noticias de la existencia de ciertos grupos denominados “gnósticos”, cuyas creencias y doctrinas fueron rebatidas por heresiólogos cristianos como Ireneo de Lyon o Clemente de Alejandría.¹⁴ Otra refutación no cristiana se encuentra en el apartado “Contra los gnósticos” de las *Enéadas* de Plotino, filósofo neoplatónico que defiende el monismo y refuta el dualismo. Ya Schopenhauer, en sus *Fragments sobre historia de la filosofía*, dedica unas páginas a dicho movimiento y resume, con cierta ironía, las teorías de estas sectas. Como mencionaba, la segunda mitad del siglo XIX vio nacer un interés por este movimiento. Un libro fundamental, de casi 600 páginas, fue escrito por Charles William King titulado *The Gnostics and their Remains* en 1864, donde hace una completa exposición del gnosticismo,

¹⁴ La obra de Ireneo se titula *Examen y refutación de la supuesta gnosis*. Allí se ocupa de explicar el sistema gnóstico valentiniano y de refutarlo, apoyándose en una interpretación cristiana del *Antiguo Testamento* y, para esa época, los recién canonizados *Evangelios*. De las obras escritas por los heresiólogos, ésta es la más completa y hasta el siglo XIX fue tenida como la exposición más clara de la llamada herejía gnóstica. Cf. la antología de textos heresiológicos en contra de la gnosis hecha por J. M. Torrents y publicada como *Los gnósticos I y II*.

y habla de las fuentes primarias conocidas hasta ese momento, del contexto histórico en el que surgió el movimiento e, incluso, dedica un apartado al análisis de los talismanes gnósticos tallados en piedra.

Helena Blavatsky, la fundadora de la Sociedad Teosófica, cita extensamente el libro de King en su obra de 1887 *Isis sin velo*, en el cual se apoya para construir parte de su cosmovisión. La teosofía que ella pregonaba tuvo una acogida por parte de varios intelectuales de la época y vale la pena mencionar que fue ella una de las primeras en divulgar el gnosticismo a través de su obra en América. Después de su muerte, su secretario, G. R. S Mead, se dedicó de lleno a la investigación del gnosticismo, llegando a ser editor y traductor del texto *Pitis Sophia*, publicado en 1921 entre otros importantes estudios académicos. Mead logró un gran impacto en los estudios académicos sobre gnosticismo y gran parte de su obra está dedicada al estudio de éste, basta mencionar los estudios monográficos en 11 volúmenes *Echoes from the Gnosis*.

En este sentido, “los gnósticos [...] son tenidos hoy por representantes de un sistema de pensamiento independiente que rivalizó con el [cristianismo] e incluso lo influyó en algunos puntos” (Alexandrian, 2003: 49). Los trece códices de Nag Hammadi con textos coptos como el *Evangelio de Tomás*, el *Apocalipsis de Pablo y Trueno*, *la mente perfecta*, dan cuenta de la compleja cosmovisión de estos grupos, de sus sistemas filosóficos y sus doctrinas.

Un estudio importante hecho pocos años antes del descubrimiento de la *Biblioteca de Nag Hammadi (BNH)*, lo realizó Hans Jonas. En su libro *La religión gnóstica*. Aquí comenta que, “a comienzos de la era cristiana y, progresivamente, a lo largo de los dos siglos siguientes, el mundo mediterráneo oriental se encontraba en un momento de profunda agitación espiritual” (2006: 65). En ese contexto, Jonas ubica el surgimiento del

gnosticismo como un movimiento heterodoxo, incluso antagónico a la Iglesia católica recién institucionalizada. Tal movimiento constaba de sectas que habitaron el Alto Imperio Romano, se desplazaron del Medio Oriente hasta Egipto y se establecieron principalmente en Alejandría. Resulta imposible dar la fecha de composición de los manuscritos griegos originales, pero sí es posible afirmar que, para el siglo II, el movimiento gnóstico ya contaba con “un conjunto de ideas o concepciones religiosas que mantenían entre sí cierta coherencia” (Piñeiro, 2001: 35).

Los estudiosos de la gnosis —Quispel, Pagels, Piñeiro, Doresse, Jonas— sostienen que el sincretismo con otras doctrinas es indudable en la conformación de sus ideas. Es posible identificar en algunos tratados gnósticos elementos del cristianismo temprano, el judaísmo, el maniqueísmo, la filosofía griega temprana y la helenística. Es discutible su relación directa con doctrinas como el budismo o el hinduismo: “Es posible que en épocas distintas surjan tradiciones paralelas en culturas diferentes”, y “se desarrollaran de forma independiente” (Pagels, 1982: 21). El material para comprobarlo resulta hoy insuficiente. El gnosticismo pereció debido al triunfo del cristianismo y a la adopción del platonismo como filosofía. Sus pequeñas sectas sufrieron persecuciones y una paulatina extinción.

c) *Cosmovisión e ideas*

Existen varias escuelas de pensamiento gnóstico de acuerdo con su forma de exégesis de la *Biblia*: los exégetas del *Antiguo Testamento* (naasitas, ofitas, setianos) y los del *Nuevo Testamento* (valentinianos, bardesanes) (Cf. Piñeiro, 2011). No quiero centrarme en sus particularidades, sino exponer sus temas centrales para mostrar su relación con *Muerte sin fin*.

En el comienzo de su cosmogonía, antes de la creación del universo (como se expone en el *Tratado tripartito*), está presente la presencia de una entidad suprema, una totalidad que no se puede nombrar: el *pleroma*, la unión de todos los contrarios o, para decirlo en términos gnósticos, “lo Uno trascendente”. Debido a su naturaleza expansiva, el *pleroma* comienza a emanar una serie de esferas que participan de esta unidad. El sistema valentiniano las identifica como *eones* o formas alegóricas provenientes de la divinidad primera: el padre, la madre, la sabiduría, la inteligencia. Así surgen, según la escuela gnóstica, de 30 a 365 generaciones (números relacionados con la astrología). En el decurso de su expansión, una de las emanaciones comete el pecado de intentar superar o adelantarse al conocimiento del Uno trascendente. Esto origina la caída de dicho eón, *Ialdabaoth*, el demiurgo que crea el mundo a partir de la materia: “Ialdabaoth —también conocido como Sacla, Samael y Ariael—, quien ni siquiera tiene conciencia de que existe el mundo de la Luz, posee una chispa celeste que ha recibido de su madre [...], posee las aguas del abismo tenebroso que, por efecto de su envidia, se transmutan en materia” (Doresse, 1973: 537).

La originalidad de los sistemas gnósticos proviene de esta idea. El sumo bien y el *pleroma* no tienen participación en la creación del mundo; el demiurgo malvado, el dios falso y pecador, es el creador. Hay “una distinción entre la divinidad suprema y el creador de este mundo” (Doresse, 1973: 529), lo que explica la existencia del mal en el ámbito humano. El hombre está inserto en un mundo de dolor y sufrimiento donde la gnosis es la vía de su salvación; es la chispa divina que conecta al hombre con la divinidad primera, pues, a pesar de haber perdido su naturaleza espiritual y verse encerrado en la materia, el hombre contiene una parte de lo Uno trascendente en su interior, a partir de la cual se debe conectar con la gnosis verdadera. De ahí que los evangelios gnósticos dibujen a Jesús como un maestro de la revelación. En el *Evangelio de Tomás* se puede leer: “El reino está dentro

de vosotros [...]. Cuando os lleguéis a conocer, entonces seréis conocidos y sabréis que vosotros sois los hijos del padre viviente” (32, 23-25).¹⁵ Pagels señala que la “gnosis entraña un proceso intuitivo de conocerse a uno mismo [...]. El autoconocimiento es conocimiento de Dios, el yo y lo divino son idénticos” (1982: 18-19). Una vez que las chispas asciendan al pleroma por medio de la gnosis, comienza el proceso de restauración. La destrucción del mundo, la aniquilación de la materia, el pecado y el demiurgo malvado causan, como dice otro texto titulado *Pensamiento trimorfo*, el fin al sufrimiento y el regreso a la unidad.

2. LOS GNÓSTICOS “CONTEMPORÁNEOS”

La falange (1922-1923), *Ulises* (1927), *Contemporáneos* (1928-1931) y *Examen* (1932) fueron las principales revistas en torno a las cuales se congregó el “grupo sin grupo”. La marca distintiva de sus publicaciones fue la heterogeneidad de los temas y el diálogo de la cultura nacional con la universal. Guillermo Sheridan y Octavio Paz les atribuyen “el rigor crítico” (1985: 13) como su constante más notoria, y ellos mismos se definieron como un “archipiélago de soledades”, según Torres Bodet, o como una “suma de individualidades irreductibles”, según José Gorostiza (1989: 135). Todos ellos fueron poetas principalmente; luego, ensayistas. No existe una cohesión absoluta de afinidades en el grupo, como en las escuelas o corrientes literarias; basta ver sus intereses personales para constatarlo. Ortiz de Montellano se inclinaba por lo indígena mexicano; Novo, por la poesía de lengua inglesa; Villaurrutia tenía predilección por la obra de André Gide; Cuesta, por la tradición clasicista

¹⁵ Todas las ediciones que recopilan los 53 tratados se basan en la edición facsimilar de la Unesco, que tiene en cuenta los papiros originales ubicados en Zúrich y el Museo Copto de Egipto. La edición con la que trabajo no es la excepción. Al citar los textos, me remito al título del tratado, el número de versículo y los renglones.

mexicana y el clasicismo francés; Owen, por las vanguardias europeas y Gorostiza, por la poesía de Juan Ramón Jiménez y la poética de Valéry. Es curioso observar que en sus obras rara vez convive lo poético con lo político. Para ellos, la creación literaria estuvo separada —salvo en el caso de Pellicer, quizá— del compromiso social; no así de la religión y de otras afinidades espirituales o filosóficas de índole heterodoxa. Es curioso notar la ausencia de referencias explícitas, citas de libros o alusiones deliberadas a la gnosis en las obras de Cuesta, Owen, Ortiz de Montellano y Gorostiza; para ellos, el esoterismo estuvo subordinado a la literatura y más que coincidir explícitamente, coinciden en un nivel simbólico. Por ello, hay que rastrear las huellas del de esta tradición no sólo en las fuentes directas, sino también en la literatura que les precedió y de la cual fueron lectores.

Sergio Fernández —en un artículo lleno de proposiciones generales, aunque abundante en intuiciones— señala que en los Contemporáneos es posible encontrar “dos categorías: la de un triángulo hermético, al que pertenecen Gorostiza, Cuesta y Owen (yo agregaría a Ortiz de Montellano), y la de uno no hermético, en el que se hallan Pellicer, Villaurrutia y Novo” (1991: 198). Aunque Sergio Fernández no se ocupe de comprobar su hipótesis, vislumbra el tema que me propongo investigar aquí. ¿Cómo se conectan los contemporáneos con las doctrinas esotéricas? ¿Qué hay en ellas equiparable a la poesía?

La alquimia es una doctrina cercana al “Canto a un dios mineral” de Jorge Cuesta (Panabière, 1983) y al *Perseo vencido* de Owen (García Terrés, 1980); el hermetismo, la corriente más próxima al “Segundo sueño” de Ortiz de Montellano (Flores, 2003); la cábala y el gnosticismo están, lo veremos, en el trasfondo de *Muerte sin fin*. Xavier Villaurrutia muestra en ocasiones una modesta simpatía que lo aproxima a la gnosis; sin embargo, está más cercano al surrealismo, como extensión del movimiento romántico, muy próximo en muchos sentidos a las doctrinas de la “revelación”, que de una afición por lo esotérico.

Entre esos miembros del grupo Contemporáneos, principalmente, se pueden encontrar resonancias provenientes de la heterodoxia religiosa, con una visión cercana al gnosticismo y que les llega a través de sus lecturas, del modernismo hispanoamericano a la tradición poética universal. No es casual que los poetas hayan percibido en el esoterismo una dimensión simbólica de la existencia y la creación artística, en la que el conocimiento de lo sagrado es revelación y se hermana con la poesía. Actualmente, el abordaje del esoterismo ha sido admitido, como reclamaba Paz¹⁶, en la Academia. La esoterología es hoy una disciplina propuesta por Antoine Faivre y pretende “comparar, interpretar, buscar leyes y tipos, encontrar estructuras y funciones, determinar la naturaleza y la vivencia del esoterismo en general” (*Apud* Chaves 2015: 125). El artículo que parece inaugurar este tipo de estudios en México se refiere a Jorge Cuesta y fue escrito por Carlos Montemayor en 1974. Jaime García Terrés escribió un libro entero sobre Gilberto Owen: *Poesía y alquimia* (1980), mismo que Octavio Paz comentó negativamente en una reseña.¹⁷ Dos años después, Paz realizaría un análisis hermético del *Primero sueño* en su libro sobre Sor Juana. En *La imagen desollada* (2003), Enrique Flores rastrea la relación de Ortiz de Montellano con el hermetismo. En 2005 Mónica Mansour publicó un estudio sobre *Muerte sin fin*, donde relaciona el poema con la cábala. Esta serie de estudios son un indicio para pensar el concepto de gnosis como revelación, y más particularmente, como revelación poética.

a) *Del teósofo Darío al Vasconcelos pitagórico*

¹⁶ Octavio Paz, en 1964, escribió el ensayo sobre Rubén Darío “El caracol y la sirena”, donde afirma: “La crítica universitaria generalmente ha preferido cerrar los ojos ante la corriente de ocultismo que atraviesa la obra de Darío. Este silencio daña la comprensión de su poesía. Se trata de una corriente central que constituye no sólo un sistema de pensamiento sino de asociaciones poéticas [...]. Como otros creadores modernos que se han servido de los mismos símbolos, Darío transforma la «tradición oculta» en visión y palabra” (1991: 56). Algo muy similar sucede con los Contemporáneos.

¹⁷ Paz refuta la visión alquímica de García Terrés en su lectura de Owen. Esta querrela, que parte de otra reseña de Aurelio Asiain, la comenta detalladamente Enrique Flores en su libro *La imagen desollada*.

El ambiente intelectual del cual son herederos los Contemporáneos, empieza con Rubén Darío, adalid del modernismo, en quien la presencia del esoterismo es fuerte y se extiende a Lugones, Tablada, Nervo, cruza el Atlántico, regresa con Ramón del Valle Inclán y llega a Vasconcelos, pasando por el espiritismo del líder revolucionario Francisco I. Madero.

El esoterismo de Darío es incuestionable. Tanto Cathy Login Jade, en su libro *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*, como José Ricardo Chaves, en *México heterodoxo*, han demostrado el vínculo inseparable del poeta nicaragüense con la teosofía, manifestada principalmente en sus cuentos fantásticos. La teosofía tenía como mayor exponente a la rusa Helena Petrova Blavatsky, conocida como Madame Blavatsky, quien en 1875 fundó, al lado de Henry Steel Olcott, la Sociedad Teosófica en Nueva York, lo cual impulsó fuertemente los estudios teosóficos. El escritor Amado Nervo, deja un testimonio de la presencia de esta doctrina y el espiritismo en México:

Estamos en plena época de jacobinismo espiritualista, y como ya no queremos contentarnos con la salvadora doctrina de Cristo, porque nos parece que esto será una retrogradación a ese pasado que los enciclopedistas diz que arrasaron en las conciencias, nos aventuramos a la buena de Dios por el dédalo de las religiones prehistóricas, valga la frase; y vamos a preguntar a la esfinge el misterio de la vida. Los espíritus medianos consultan las mesas de pino. Los espíritus superiores se emboscan en la teosofía (2000: 244).

La mención de “las mesas de pino” es una alusión al espiritismo moderno, movimiento que llegó a México desde Estados Unidos, donde sus principales representantes fueron las hermanas Kate, Margaret y Leah Fox. La mención de la teosofía evoca el vínculo con Blavatsky. *Isis sin velo* y *La doctrina secreta* eran los libros clave para

adentrarse al estudio de esta doctrina, los cuales Darío y Nervo leyeron probablemente con fervor. La teosofía de Blavatsky es un sistema complejo de conocimiento “metaracional”, fundado en una cosmología que compara distintas religiones; se reapropia de diversos elementos del budismo y el hinduismo tejidos con la tradición esotérica occidental como la cábala, el gnosticismo y la alquimia; es decir, un esoterismo sincrético, como lo ha sido siempre en Occidente.

La literatura fantástica fue uno de los vehículos de la teosofía. El caso de Leopoldo Lugones —quien fue secretario general, hacia 1900, de la rama luz de la Sociedad Teosófica argentina— se hace evidente en sus cuentos, donde se corresponden la terminología de Blavatsky y la del escritor argentino al hablar de “cosmogénesis”, término tomado de *La doctrina secreta* y reproducido en *Las fuerzas extrañas* (Chaves, 2013: 48).

Otro simpatizante fue el poeta José Juan Tablada. La obra que mejor muestra esto no fue escrita en verso sino en prosa narrativa. En *La resurrección de los ídolos*, publicada por entregas en 1924 —época del grupo Contemporáneos—, retoma el hermetismo de Athanasius Kircher (1601-1680) y señala la existencia de la Atlántida sumergida en tierras americanas. Además, recurre a la teosofía de Annie Besant con el afán de conciliar en su novela las fuerzas opuestas del poder político encerradas en los dioses Quetzalcoatl y Huichilobos.

Vale la pena detenerme en la figura de Athanasius Kircher porque está relacionado directamente con sor Juana, y ésta con los Contemporáneos. Kircher fue un representante del hermetismo en la época barroca. Su obra aborda múltiples temas: Egipto, los jeroglíficos, los volcanes, la cábala, el arca de Noé y otros muchos cercanos al neoplatonismo. Sugiere que el origen de las lenguas, las civilizaciones y las artes hay que sondearlo inmediatamente después del Diluvio universal; lo cual lo llevó a la búsqueda del

saber perdido de Egipto que él mismo rastreó en el hermetismo, la cábala y la magia. El análisis que Octavio Paz dedica a sor Juana en *Las trampas de la fe* tiene como fundamento, además de la lectura de Frances Yates, la lectura de Kircher por parte de los poetas y eruditos barrocos americanos. Muchos estudios han abordado el hermetismo en la obra de Sor Juana, especialmente en el *Primero sueño*. Elias Trabulse le dedicó dos artículos: “El hermetismo en Sor Juana Ines de la Cruz” y “*La Rosa de Alexandria: Una querella secreta de Sor Juana*”; José Pascual Buxó “El *Sueño* de Sor Juana. Alegoría y modelo del mundo”. La lista es extensa, y entre algunos otros se cuentan los trabajos de Jorge Alcázar, Mauricio Beuchot y Enrique Flores. Este último explora, en “El sueño solar”, el tema del silencio en Sor Juana, pero no cualquier tipo de silencio sino el silencio hermético representado por el dios egipcio Harpócrates —así llamado por los griegos—. Los Contemporáneos frecuentaron la lectura del *Primero sueño* y acaso pudieron entrever la relación del poema con el hermetismo sin hacer una interpretación manifiesta, velada en sus poemas, como es el caso del “Segundo sueño” de Ortiz de Montellano, poema que Flores lee como un *palimpsesto* en el que subyacen como sustratos la poesía indígena y el poema de sor Juana, teñidos por el hermetismo, el sueño profético y la poética de Antonin Artaud: “Una lectura hipnótica respalda el argumento del *Segundo sueño*: la lectura del *Sueño* de Sor Juana” hecha por Ortiz de Montellano, que más bien sería una “reescritura” donde se devela “la transmisión del *Sueño* de Sor Juana” (2003: 59). No es casual que Ortiz de Montellano abra su libro *Sueños* con un epígrafe de la monja y más tarde, en otro escrito, diga: “En el *Primero Sueño*, no es la vida misma la que se respira, sino la conciencia y la negación de la vida corporal: la idea de la vida” (*Apud* Flores, 2003: 59). La influencia de Sor Juana en los Contemporáneos es innegable; ya Anthony Stanton advierte que “El caos y la confusión que Sor Juana vislumbra cuando fracasa el intento de

conocimiento intuitivo [...], es el punto de partida de Gorostiza” (1989: 313); punto de partida para la escritura de *Muerte sin fin*, nada menos.

Una figura, un tanto distante del mundo literario, pero muy importante en la época, fue Francisco I. Madero, recordado más como revolucionario que como practicante y difusor del espiritismo. Madero fue un ferviente adepto de la doctrina espírita del francés Allan Kardec, como lo confirma su participación en diversas revistas dedicadas a los estudios esotéricos, como *La Cruz Astral*, *Helios* o *El Siglo Espírita*, divulgadas en México antes y durante la Revolución. Para esta última, donó la imprenta y él mismo la financió. No es casual que tuvieran una fuerte presencia todavía en la época de los Contemporáneos. José Ricardo Chaves, en una brillante investigación, escribe: “En 1900 organizó el Centro de Estudios Psicológicos de San Pedro, Coahuila, en donde había sesiones espiritistas y también experimentos con electricidad y fotografía” (2013: 93). Aunque el jefe revolucionario siempre intentó tener al margen sus ideas políticas de las de índole espiritual, la predilección que sentía por estos temas se trasluce en varios artículos suyos, así como en su portentosa lectura de la *Bhagavad Gita* —texto clásico de la lírica hindú, puesto muy de moda entre los teósofos a raíz de las recomendaciones de Blavatsky— que Madero comentó en una publicación periódica.

Más cercano a los Contemporáneos fue el polémico y enigmático José Vasconcelos. Dos libros fundamentales muestran su inclinación esotérica: *Pitágoras. Una teoría del ritmo* y *El monismo estético*¹⁸. En el primero, el filósofo mexicano explora la leyenda de Pitágoras y los misterios secretos del culto pitagórico, de donde parte para establecer una

¹⁸ Enrique Flores, en el “Prólogo” a *La imagen desollada*, da una importancia muy especial a estos libros de Vasconcelos para su lectura del *Segundo sueño*, descubriendo una conexión esotérica entre Vasconcelos y Ortiz de Montellano, relación que sin duda se puede extender a varios miembros del grupo de Contemporáneos, como José Gorostiza, en quien aparecen las ideas gnósticas, quizá de influencia plotiniana. Vale la pena recordar que el poeta tenía en su biblioteca personal los *Estudios indostánicos* del rector (cf. Bothe, 2009: 184).

teoría estética que va más allá del número y la armonía concluyendo que hay un ritmo universal que los hombres “oyendo dentro de sus propias almas y comprobando después que, así como interiormente, por fuera también *el mundo es ritmo*” (*apud.* Flores: 2003: 33), de tal manera que dicha idea se complementa o extiende en el segundo libro, una reivindicación del filósofo neoplatónico Plotino. “Así —apunta Flores— se produce lo que Vasconcelos llama «el retorno a Plotino»: el cuerpo y el alma se confunden; el cuerpo es «energía de descenso», en él hay disminución, «pero no ausencia total de la energía divina»” (2003: 34). Sin duda, nada más similar a la teoría gnóstica de la caída del hombre, según la cual, la divinidad disminuye de éste conforme desciende de la divinidad primera, pero una chispa divina prevalece en él. “El mismo Vasconcelos reconoce, en su *Ética* que su filosofía se deriva del neoplatonismo, y señala a Plotino como el filósofo que más influencia ha ejercido en él” (Rosado, 27: 2015).

Vasconcelos —menciona Abelardo Villegas—

imagina una cosmovisión sustentada por un cristianismo peculiar teñido de platonismo, de plotinismo, de bergsonismo y aun de positivismo. Dios emana de sí la sustancia del universo —la segrega como en Plotino— y esta sustancia, a medida que se aleja de Dios va degenerando, se va desintegrando o perdiendo a la manera teológica. Pero a este movimiento de dispersión se opone un contrario de reintegración. Ciertos hitos, ciertas estructuras básicas, reorganizan nuevamente la sustancia. El átomo reintegra la sustancia creando el plano de lo físico. La célula toma la sustancia física y la reorganiza creando el mundo de la vida. Y finalmente el hombre, que participa de la vida, convierte la sustancia fisicobiológica, en psíquica. Y la mente la espiritualiza y la envía de retorno al creador [...]. Al final el hombre proyecta toda la vida espiritual hacia Dios, pero la vida espiritual es eso, es conocimiento, es arte, es todas esas cuestiones que integran directamente a Dios (*apud* Rosado, 2015: 27).

Esta larga cita descubre en la filosofía de Vasconcelos algo muy similar a lo propuesto por los gnósticos: en primer lugar, las emanaciones que parten de la unidad primera y se van degradando conforme se alejan de ella y luego crean “el mundo”, “la vida”, “el hombre”. Este último, como en los gnósticos, una vez que tiene la mente espiritualizada, “proyecta la vida” para regresar a la unidad, a “Dios”.

b) *Las huellas de la gnosis en los “Contemporáneos”*

En el contexto finisecular y ya entrados los años veinte, me parece apresurado descartar la posibilidad de que los Contemporáneos hayan estado en convivencia, al menos indirecta, con el esoterismo, abiertamente pregonado por escritores y personalidades de su época, como Vasconcelos y Tablada, o por antecesores inmediatos como Nervo y Darío. Todavía resulta más apresurado pensar que las ideas esotéricas quedaron olvidadas y después de los años veinte no se volvió a saber de ellas. Más acertado sería señalar que hubo un cambio o un cambio de afinidades por las fuentes esotéricas que comienzan con el espiritismo, luego pasan por teosofía y llega a la doctrina conocida como el Cuarto camino de Gurdjieff y Ouspensky¹⁹.

Si, como se ha señalado, la actitud crítica de los Contemporáneos se impuso en muchos ámbitos de la cultura, la religión y el esoterismo no fueron excepciones. Aunque no hay referencias explícitas a estos ámbitos en sus ensayos, la poesía es la fuente principal donde se expresan esas doctrinas conectadas con la idea de gnosis.

¹⁹ Georges Ivanovitch Gurdjieff (1877-1949) y su discípulo Piotr Demíanovich Ouspensky (1878-1947) fueron los principales impulsores de la escuela esotérica conocida como Cuarto camino. Gurdjieff comenzó sus enseñanzas en Rusia y luego, debido a la revolución, se trasladó a Francia, donde su enseñanza fue acogida por varios intelectuales (es mencionado por André Breton en su *Antología del humor negro*). Los libros escritos por Ouspensky llegaron a América y fueron leídos por artistas como José Juan Tablada, en el caso de México, o Néstor Sánchez en el caso de Argentina.

Los Contemporáneos mostraron una actitud de rechazo o de admiración hacia el modernismo hispanoamericano. Ortiz de Montellano frecuentó desde temprano dos pasiones, dice Sheridan: “Amado Nervo y la religión católica, lo cual equivale a decir que su pasión, en realidad, era una” (1985: 38). Jorge Cuesta observó en el modernismo algunos méritos, pero en sus representantes mexicanos, Gutiérrez Nájera y Nervo, vio a “dos tristes, melancólicos, apesadumbrados, neurálgicos y pésimos poetas” (2004b: 266). Torres Bodet acerca de Darío menciona: “Es el fundador: el que nos enseñó a todos la importancia de ser sinceros para llegar algún día a ser potentes” (1966: 325), y en el extenso libro que dedicó al poeta nicaragüense, *Abismo y cima*, hace alusión a la relación de éste con la teosofía.

Tablada aparece como imprescindible en la historia de la literatura mexicana y es fundamental su vínculo con los Contemporáneos. En el prólogo a su *Antología de la poesía mexicana moderna*, Cuesta dice del poeta: “Su curiosidad inteligente lo ha lanzado a todas las aventuras de la poesía contemporánea. Este papel de inquietador constante, desde los tiempos de la *Revista Moderna* hasta nuestros días, ha hecho de Tablada un punto de mira, un índice de conquistas nuevas en la poesía mexicana” (*apud* Núñez, 2005: 118). Fue leído por los Contemporáneos y no creo que su influencia haya sido de índole poética solamente; sospecho que la teosofía y su esoterismo llegaron a ser una referencia para ellos.

La crítica al modernismo está enfocada más al ámbito literario que al esotérico. No me parece descabellado pensar que hayan podido traspasarles referencias teosóficas que luego los conducirían al hermetismo, como en el caso de Ortiz de Montellano, que pudo tomar de Nervo su profunda religiosidad cristiana. No es casual que en todo el poemario de Ortiz de Montellano, *Sueños*, haya un fuerte sentido de la premonición, del conocimiento onírico, de la profecía, de la revelación, de una gnosis que se da a través del sueño y se

transmuta en lenguaje poético²⁰. El autor de los *Sueños* también escribió un libro titulado *Figura, amor y muerte de Amado Nervo*. Como dice Flores, Ortiz de “Montellano no fue insensible a esta faceta hermética de Nervo. «Fue aficionado a las ciencias ocultas» [...], invoca su pasión por la cábala y la quiromancia, los talismanes y las palabras mágicas” (2003: 30). Nada más cierto. La obra de Ortiz de Montellano es uno de los testimonios más veraces de la conexión entre el esoterismo de los años veinte y la poesía en el grupo de Contemporáneos; el espiritismo y el sincretismo teosófico ya está lejos de estos autores. Ortiz de Montellano fue un poeta cristiano pero heterodoxo, muy semejante a la heterodoxia que representó el gnosticismo en su época, pues el autor de los *Sueños* no seguía a la institución eclesiástica, sino que buscaba el conocimiento que ofrece la religión, pero sin instituciones mediadoras como la Iglesia; buscaba la revelación a su manera, volcándose en la poesía y las doctrinas esotéricas.

El “Canto a un dios mineral” es un poema hermético en todos los sentidos. Resulta una pena que Jorge Cuesta nunca escribiera una página dedicada a la alquimia y sólo hiciera referencia a ella de una forma cifrada o, mejor dicho, simbólica en su poesía. No era gratuito el epíteto “el más triste de los alquimistas” que le atribuyeron sus compañeros de grupo. Yo diría que su práctica fue la de la transmutación del verbo. Las fuentes de Cuesta las podemos encontrar en sus lecturas modernistas, aunque las refute severamente. La tradición teosófica de Nervo y Darío es transparente, por eso mismo es ingenuo pensar que el rigor crítico de Cuesta las haya dejado pasar inadvertidas. En su ensayo “El clasicismo mexicano” dice que en Díaz Mirón hay una exploración oculta del espíritu y ve en su figura a un “interlocutor demoniaco” (2004b: 265). De aquí que Carlos Montemayor diga que

²⁰ En *La Imagen desollada*, Flores explica ampliamente la presencia del hermetismo en los *Sueños*, explica cómo el éste penetra en la poesía de Ortiz de Montellano, habla de las fuentes, y de entre muchas a las que alude, destaca a Nervo.

“Cuesta insinúa una ciencia esotérica y la relación del gnóstico con el demonio” (1974 :18). La conexión esotérica del “alquimista” no es manifiesta, sino secreta; las alegorías y símbolos de su *Canto* son los estados de conciencia por medio de los cuales el hombre se vincula con otras realidades. Louis Panabière en *Itinerario de una disidencia* —uno de los libros más completos sobre Cuesta— ahonda en este tema en varios lugares de su trabajo. “En cuanto ingeniero químico y en cuanto poeta, [Cuesta] tenía del mundo una visión a un tiempo material y simbólica, quizá la mejor manera de llegar a la comprensión del sentido” (1983: 192), cosa que se observa en su “*Canto a un dios mineral* una obra de índole alquímica”. Lo cual se hace patente cuando Panabière hace su lectura del poema: “la utilización de los elementos que participan en la transmutación en el orden que se da en la Gran Obra: tierra, agua, fuego, aire podría llevarnos por este camino al igual que el empleo de las imágenes de oro y plomo” (1983: 183) y concluye:

Aunque no recurra a los procedimientos secretos de la «Gran Obra», Jorge Cuesta no actúa de otro modo. Pero su mortero, el crisol de donde vienen a fundirse para sublimarse la materia y el espíritu, es el acto poético cuyo fruto es el sentido. Pues es en la actividad literaria donde prosigue y lleva más allá de sus experiencias de químico. Su piedra filosofal es el lenguaje del poema (1983: 42).

Sospecho que su experimentación con la química consistió precisamente en una transmutación corporal, en un desdén por la materia, en una transmutación alquímica tanto teórica como práctica ¿acaso el trágico final de su vida no es la abolición de la materia y el triunfo del espíritu? No dudo que también haya estado conectado con Plotino, ya que la influencia de Vasconcelos no se quedó en el terreno literario y político; las *Enéadas* se divulgaron masivamente a instancias del Rector en sus campañas por la alfabetización del país. En el “Libro III” de las *Enéadas*, aparece un largo texto titulado “Contra los

gnósticos”, documento imprescindible para el estudio de la gnosis antes del descubrimiento de Nag Hammadi. La agudeza de Cuesta pudo haber tomado de Plotino la unidad espiritual que propone como último fin, como inteligencia pura. Rodolfo Mata ha sugerido que las fuentes esotéricas del *Canto a un dios mineral* son rastreables, no en textos como el *Corpus Hermeticum*, sino en la poesía simbolista francesa: de Baudelaire a Mallarmé, pasando por Valéry (1998: 114).

No dudo que Owen haya rechazado la ortodoxia religiosa y haya preferido frecuentar las doctrinas esotéricas. No me parece casual que García Terrés dedicara un libro completo a Owen, sugerentemente titulado *Poesía y alquimia*, en el que aborda con detalle la simbología de *Simbad el varado*, emparentada directamente con la astrología, la numerología, el hermetismo y la alquimia. Terrés refiere que a lo largo del poema hay “varios símbolos alquímicos”, y al analizar la segunda parte del “Simbad” apunta:

El “sol del árbol” es el *arbor solis* o vía seca. Pero, a la vez, el “hielo al sol” deriva en la “inevitable luna casi líquida”, o sea, el *arbor lunae* o vía húmeda. No hay más expresión para este proceso que la música, arte por excelencia de las metamorfosis, de ahí “el agua rota en trinos”. El lirio y la abeja son espíritus elementales de la alquimia; pero de ellos sólo se percibe el agujijón olvidado. Hay un texto hermético sirio en donde se habla de un espejo secreto, situado detrás de siete puertas, que corresponden a las siete esferas planetarias [...] El lirio, con sus cinco pétalos, es emblema de la Quintaesencia, y la virgen, de la Materia Prima (1980: 104).

Las fuentes del “Simbad” pueden rastrearse en las lecturas modernistas de Owen, en su afición a los textos alquímicos o incluso en su amistad con Jorge Cuesta pues, de todos los miembros del “grupo sin grupo”, Owen fue el más cercano a éste: “La relación entre estos dos —apunta Sheridan— era la de un hermano mayor con el que lo sigue [...]”; la de

Píldes con Orestes; la del arrastrado a la aventura, al crimen y al arrepentimiento” (1985: 155). En su comentario sobre Cuesta hay dos puntos que llaman mi atención. El primero, la mención, nada gratuita, de la alquimia, pues ve en “el más triste de los alquimistas” la transmutación poética del verbo, la alquimia vuelta poesía. El otro punto es su alusión al *Fausto*, pues el mito fáustico es, en una de sus posibles interpretaciones, la búsqueda del conocimiento por medios no racionales, la búsqueda del desengaño ya no por medio de la ciencia, la filosofía y la teología, como lo dice el personaje de Goethe, sino por medio de la magia. Recordemos que Goethe basó a su personaje en Paracelso, el alquimista de la Edad Media.

Una reinterpretación del mito la propuso Oswald Spengler en un libro crucial para el “grupo sin grupo”: *La decadencia de Occidente*; basta ver las alusiones y comentarios en las revistas *Ulises* y *Contemporáneos*.²¹ Es posible que el gnosticismo llegara a Gorostiza a través de ese libro, pues Spengler recurre a los gnósticos reiteradamente para contrastar las visiones del mundo de diversas culturas, con el fin de establecer una morfología “orgánica” de la literatura universal. Así, la arquitectura religiosa transforma “el interior de la iglesia en una esfera mágica cuyos dorados reflejos nos arrebatan de la realidad terrenal y nos transportan a las visiones de Plotino, de los gnósticos y de los poemas apocalípticos” (1993: 279). En el ámbito del arte, perteneciente al *alma mágica*, dice que “el brillo metálico [del arte árabe] es sobrenatural; no se presenta casi nunca en la naturaleza; recuerda los demás símbolos de esta cultura, la alquimia, la cábala, la piedra filosofal [...]. En el simbolismo de estos fondos, misteriosamente hieráticos, están contenidas todas las teorías que enseñaba

²¹ Andreas Kurtz ha estudiado la influencia de este libro en su artículo “La importancia de la filosofía y la cultura alemanas en la revista *Contemporáneos*”. Afirma que *La decadencia de Occidente* fue una moda durante los años veinte y llegó a convertirse, junto con las teorías de Bergson, Nietzsche y Keyserling, en la expresión filosófica heterodoxa pregonada por los Contemporáneos.

Plotino y los gnósticos sobre la esencia de las cosas” (1993: 322). De este modo, en diferentes ocasiones alude a los gnósticos y a Plotino como visionarios, como esotéricos.

Volviendo a Owen, no sólo se inserta en la tradición esotérica con el “Simbad”, con sus “combinaciones numéricas o cabalísticas” (Pérez Amescua, 2011: 16), sino también en su narrativa. *Novela como nube* es una extraña narración donde las “claves esotéricas van siendo poco a poco descubiertas” incluso, “muchos de los datos de su biografía son invenciones y metáforas del propio Gilberto Owen” (23). La alquimia y la astrología, la numeración y el mito son las fuentes predilectas de Owen y se sirve de ellas para desarrollar una visión del fenómeno poético como revelación equiparable a la gnosis.

La tradición poética universal está presente en los Contemporáneos: el simbolismo francés y la poesía en lengua inglesa; Nerval, Baudelaire, Gautier, Rimbaud, Artaud, Blake, Shelley, Eliot y Yeats, quienes frecuentaron las doctrinas esotéricas desde la teosofía, la cábala y el hermetismo. La astrología es clave para entender a Nerval; Yeats refiere en *Una visión* sus experiencias sobrenaturales, su fascinación por los *mediums* —fue miembro de la famosa orden hermética *Golden Dawn*—, y Rimbaud inventó la “alquimia del verbo”. Esta dimensión no pudo ser ignorada por los Contemporáneos. ¿Acaso no hay en la construcción mitológica de Owen un parentesco con la obra de William Blake? Villaurrutia lo tradujo, junto con “El desdichado” de Nerval. Cuesta habla de Baudelaire y su relación con el demonio; la poesía de Ortiz de Montellano —como dice Flores— es un palimpsesto donde se translucen el ritual y la magia del viaje a México de Antonin Artaud (*cf.* 2003: 45-57).

Los grandes poemas de los Contemporáneos se conectan entre sí a partir del concepto de gnosis poética, van del “dios mineral” de Cuesta al “Simbad” de Owen, que se refleja en el sueño profético de Ortiz de Montellano y el demiurgo de Gorostiza. La gnosis que se puede lograr a través de la experiencia poética, no se manifestó en la antigüedad; sin

embargo, creo que en la modernidad esa experiencia fue buscada por diferentes poetas, esto es, los poetas esotéricos. De ahí la heterodoxia propia de algunos escritores hispanoamericanos que buscaron en “la otra religión” una poética y una espiritualidad que se transluce en sus versos y responde a una crisis, no sólo estética, sino también espiritual.

He intentado mostrar las fuentes gnósticas de algunos miembros del “grupo sin grupo”. No obstante, es en Gorostiza y su mayor poema *Muerte sin fin* donde mejor se expresan estas ideas. Resulta enigmático saber por qué nunca se manifestaron abiertamente esotéricos estos poetas. Sospecho que la razón de su silencio se debe a que subordinaron completamente el esoterismo a su poética, es decir, trasladaron su heterodoxia a su poesía, pero de alguna manera su grupo fue una especie de secta que bebió de la tradición secreta y subterránea que ha atraído tanto un gran cúmulo de artistas en diversas épocas. Acaso la expresión más profunda y auténtica de esa heterodoxia fue la poética, un camino de libertad frente al dogma. Hay en los Contemporáneos un esfuerzo por obtener una gnosis a partir de la introspección personal, a través del poema, ¿y acaso no es la poesía un abierto manifiesto de la introspección del hombre, con sus símbolos, sus rituales y sus métodos?

c) *Gorostiza gnóstico*

De los Contemporáneos, José Gorostiza es quien tiene la obra más breve. Su producción poética se limita a dos libros, lo demás son poemas sueltos y algunas obras de teatro, a lo que se suman mínimos ensayos y reseñas. La literatura fue su prioridad; política, religión, filosofía o ciencia están subordinadas a la poesía. “Para mí —apunta Gorostiza—, la poesía es la investigación de ciertas esencias [...]: el amor, la muerte, la vida, dios” (1989: 146). Sheridan dibuja un retrato del poeta en *Los Contemporáneos ayer*: “Solitario, escurridizo y,

a veces arisco, era un muchacho de increíble generosidad y delicadeza una vez abierto el recio velo de su cautela [...]; un joven de gran disciplina interior, inteligencia terrible y, acaso, un adarme de orgullo en el que su soledad se complacía [...]. Gorostiza [fue] el miembro más aislado y silencioso del nuevo Ateneo” (1985: 105-106). En ocasiones, este distanciamiento lo arrojó a no considerarse miembro de los Contemporáneos, a disentir de las opiniones de otros, como de Villaurrutia, y a estar al margen de su generación.

Su primer libro, *Canciones para cantar en las barcas*, insinúa ya los temas que lo conducirán a *Muerte sin fin*, su obra máxima. Uno de los ensayos más completos sobre su concepción poética es “Notas sobre poesía”, donde trata los problemas fundamentales a los que se enfrenta el artista para crear. Este escrito es un testimonio de introspección espiritual conectado con una especie de experiencia religiosa, por eso cita la pintura de Beato Angelico y la poesía de San Juan de la Cruz. En ese mismo escrito, se refiere además a varios de sus autores predilectos, como Shelley, Lao-Tsé, Platón y el Arcipreste de Hita.

Son muy pocos los rastros dejados por Gorostiza que lo conectan con la tradición esotérica. El escrutinio de su biblioteca personal, hecho por Pauly Ellen Bothe y puesto como anexo en su tesis doctoral, no arroja ningún libro que trate directamente sobre la cábala o el gnosticismo. No obstante, los poetas incluidos en su biblioteca tenían aficiones esotéricas, como Nervo, de quien no dudo que haya entrevistado su conexión con la teosofía. De los libros de Vasconcelos curiosamente conservó los *Estudios indostánicos*, donde reaparece el interés por Plotino y una larga cita donde se refuta la teosofía de Blavatsky. Además, Gorostiza escribió una reseña sobre *La raza cósmica*, en la cual identifica el esoterismo del Rector: “El ocultismo, esa ciencia a lo absurdo de quién nadie osará reír, formuló ya la idea de una raza cósmica. Vasconcelos la acoge y la adapta a su visión personal” (1969: 119).

En el catálogo aparecen obras de William Blake, John Keats, Dante Gabriel Rossetti y W.B. Yeats. Blake fue un lector apasionado de Swedenborg, arquitecto del cielo y el infierno quien construyó una cosmología con base en sus experiencias místicas. Blake postula una experiencia y un conocimiento basados en el conocimiento intuitivo semejante a la gnosis. Keats, exponente del primer romanticismo inglés, habla en su extenso poema *The Eve of Saint Agnes* (que está en la biblioteca de Gorostiza) de la unión alquímica del andrógino, y Rossetti era un ferviente neoplatónico. Pero acaso los textos más impresionantes sean los de Yeats, que no sólo permearon la obra de Gorostiza de forma poética, sino también esotérica, pues el escritor irlandés perteneció a la Orden Hermética del Alba Dorada, la famosa *Golden Dawn*, sociedad donde se realizaban estudios esotéricos. A estos se suman otros títulos, como las *Rubaiyat* de Omar Khayyam y los *Cantos y cuentos del antiguo Egipto*, de Ortega y Gasset, que dan cuenta de un interés por el Oriente. Recordemos el interés de Gorostiza por *El matrimonio del cielo y el infierno* en la traducción de Villaurrutia, basada, precisamente, en una edición preparada por Yeats. Esto queda patente en la carta que envía Villaurrutia a Gorostiza (cf. 1995: 223-226), quien se encontraba haciendo trabajo diplomático en Londres.

Todo esto nos brinda algunas pistas para conocer de dónde viene el gnosticismo de Gorostiza. Mónica Mansour menciona varios datos biográficos interesantes:

José Gorostiza viaja a Londres para trabajar en la embajada de México como “primer escribiente”. Se sabe poco de la vida privada de Gorostiza porque él no era muy dado a relatarla (por ejemplo, nunca dijo ni a su familia que era masón). Sabemos, sin embargo, por una carta que le envía Ciro Méndez desde Nueva York el 6 de mayo de 1924 [...], que Gorostiza estaba muy interesado y bastante informado de escritos esotéricos, entre ellos la obra de Mme. Blavatsky y el *Tertium Organum* de Ouspensky [...]. Llega, pues, a Londres y se pone en

contacto con George Bernard Shaw y otros intelectuales que formaban parte de la Orden Hermética del Alba Dorada (2015: 78-79).

Este párrafo arroja muchas luces sobre los intereses esotéricos del poeta, aunque Mansour nunca señala de dónde proviene la información sobre la militancia de Gorostiza en la masonería; además, no ha sido comprobado que Bernard Shaw perteneciera a la Orden Hermética del Alba Dorada y ninguno de sus fundadores y más importantes representantes hacen referencia a él como un miembro (además su firma jamás aparece en los documentos de la *Golden Dawn*). En la carta que Ciro escribe a Gorostiza podemos leer: “Te voy a dar la molestia de que me traigas de mi biblioteca los tres tomos de la *Doctrina secreta* de H. P. B. [...]. Ve a J. J. Tablada, dale nuestros saludos y dile que ya leímos el *Tertium Organum*” (1995: 79), lo cual sí da cuenta del conocimiento de dichos libros por parte del poeta y su conexión con Tablada.

En otro artículo dedicado a *Muerte sin fin*, Mansour menciona de paso el gnosticismo, al hablar de la *Golden Dawn*:

Esa secta había sido formada por Solomon Liddell Mac Gregor Mathers (casado con Moyra Bergson, hermana del filósofo) y William Wynn Westcott en 1888, con fundamentos en la Cábala, la tradición celta y el cristianismo sobre todo gnóstico (como el de los rosacruces y los masones), y conocimientos de Ouspensky y la famosa y luego muy criticada Madame Blavatsky (2010: 74).

No dudo de la excelente investigación biográfica que hace Mansour; pero me parece una afirmación muy general mencionar que el cristianismo gnóstico era el pregonado por los masones, lo cual es cuestionable. En su análisis de *Muerte sin fin* sostiene que el poema está en relación con la cábala debido a la “indudable” lectura que hizo Gorostiza de un

famoso libro titulado *The Kabbalah Unveiled*, traducción inglesa hecha por McGregor Mathers del texto latino *Kabbala Denudata*. Sostengo, como ella, que Gorostiza conoció la cábala, pero me parece apresurado afirmar que ese libro es la fuente indudable del esoterismo de *Muerte sin fin*. Es posible que Gorostiza haya tenido contacto con él; no obstante, es una *posible* lectura del poeta, como muchas otras.

Ahora bien, según Scholem, la cábala y el gnosticismo tienen afinidades:

Con independencia de cuán raras sean las referencias a los mitos gnósticos en los textos [cabalísticos] existentes, o las especulaciones abstractas sobre los eones y sus mutuas relaciones, algunas características fundamentales del gnosticismo son congruentes con el tipo de misticismo que encontramos en los escritos de la *Merkabá* [esto es, la mística judía] (2006: 41).

Por lo anterior, creo que una lectura no excluye a la otra, sino que se complementan. Es posible que el gnosticismo de Blavatsky haya influido en Gorostiza. La carta antes citada, que Ciro Méndez le envía al poeta es una pista que da cuenta del ambiente que vivieron los Contemporáneos. La teosofía que frecuentaron Darío y Nervo fue igualmente conocida por Vasconcelos; en el caso de los primeros tuvo una valoración positiva; en este último, más bien negativa. En la época de Gorostiza, todavía se leía a Blavatsky, como lo atestigua la carta ya mencionada, y fueron libros que él conoció. La divulgación del gnosticismo por parte de Blavatsky es fundamental. Ella, basada en el libro de C. W. King *The Gnostics and their Remains*, divulgó ampliamente el conocimiento sobre el gnosticismo. Esto lo atestigua su primer obra *Isis sin velo*, donde trata a los gnósticos como perseguidos por los padres de la Iglesia y poseedores de una verdad secreta fundada, como ella afirma, en “la secreta ciencia de las ciencias” (2000: 43). En esta obra, hay un infinito número de

referencias a los gnósticos que provienen del libro de King y de las lecturas de los heresiólogos. Como vimos, Blavatsky fue una de las impulsoras de los estudios modernos sobre el gnosticismo. Tras su muerte, su secretario personal, G. R. S. Mead, abandonó la Sociedad Teosófica para dedicarse al estudio académico del gnosticismo y hacer uno de los estudios más importantes de su época que, actualmente, sigue siendo una referencia. No resultan de poca envergadura los 11 volúmenes que componen la serie *Echoes from the gnosis* y su importante estudio de 1900 *Fragments of a Faith Forgotten*. Debido a su labor de estudio y difusión, el psicoanalista suizo Carl Jung viajó especialmente a Londres para agradecer a Mead su labor pionera en este campo. Esto deja patente que Blavatsky influyó en el posterior estudio del gnosticismo, dejando a su discípulo encaminado. En 1994 se publicó el libro *H. P. Blavatsky, on the Gnostics* de Henk Spierenburg que aborda y recopila la manera en que la teósofa observó y comentó el gnosticismo. Todo esto apunta a que Blavatsky pudo ser el puente para que Gorostiza conociera a los gnósticos, ya a través de King o de los estudios de Mead.

Lo anterior nos dibuja a un escritor muy distinto al que estamos acostumbrados a ver retratado en los libros que investigan a su generación. Gorostiza fue —en *Muerte sin fin* y en algunos de sus proyectos inacabados, como los incluidos en su libro *Del poema frustrado*— un poeta gnóstico. Influida por la heterodoxia religiosa, supo transmutar, como lo hicieron los antiguos poetas en sus cosmogonías y cosmologías —pensemos en el *Rig Veda*, en el *Poema babilónico de la creación*, en el *Popol Vuh*, en la *Teogonía*—, la materia mítica, teológica y filosófica en metáforas.

**III. *Muerte sin fin* a la luz
de los textos gnósticos**

El argumento de *Muerte sin fin* es de carácter mitológico. Aborda la creación del universo hasta su paulatina destrucción; indaga la vivificación del hombre por medio del soplo divino; introduce figuras como Dios, el Diablo, el Demiurgo; compara el mundo con el sueño y discierne sobre la inteligencia suprema, la divinidad verdadera y el interminable ciclo muerte-vida-muerte (“¡Planta-semilla-planta!”) del que intentan salir las criaturas para regresar a la divinidad. ¿No son estos temas los de las innumerables cosmogonías en las más diversas culturas del mundo? ¿Acaso no están presentes en el ideario cristiano, en la cábala judía, en las muchas cosmologías hindúes o en civilizaciones como la sumeria? Indudablemente están ahí, en el poema. Pero la más afín, la que más concuerda con el desarrollo poético de Gorostiza, es la cosmovisión gnóstica.

El orden prototípico que siguen las narraciones mitológicas tiende a suceder en tres partes: comienzan con la creación del universo, continúan con la creación del hombre o de las cosas, para llegar finalmente a una destrucción o fin de los tiempos. En términos más o menos teológicos, se puede hablar de una cosmogonía, una antropogonía y finalmente de una escatología. Es el caso del libro del *Génesis*, del *Popol Vuh*, del *Enûma Elish* y de los mitos nórdicos. Lo que distingue a *Muerte sin fin* es que Gorostiza subvierte ese orden, tal vez, intuyo, debido a una ruptura con la tradición, a la decisión de poner al hombre en el centro del poema cosmogónico, más que al demiurgo o al dios, puesto que *Muerte sin fin* comienza con el momento de la antropogonía, la puesta en escena del hombre en el cosmos representando el drama de la creación. Sigue la cosmogonía y termina con el apocalipsis, un fin de los tiempos en el que todo regresa a su origen.

Las lecturas del poema que más se aproximan a mi propuesta son las expuestas en dos valiosos artículos: uno escrito por Mónica Mansour, “Gorostiza y la cábala” (publicado por primera vez en 1981 y reeditado en 2015), y otro, por Alberto Pérez-Amador Adam, “El

triunfo del demiurgo” (del año 2000 y dedicado en parte a la presencia del gnosticismo en el poema de Gorostiza). Ambos coinciden en diversos puntos, pues la primera parte de “El triunfo del demiurgo” se dedica enteramente a la cábala, aunque Pérez-Amador no cita el artículo de Mansour. Sus fuentes son muy similares: ambos citan extensamente a Gershom Scholem, autoridad en lo relativo al misticismo judío, y a Jean Marquèse Rivière, autor de una *Historia de las doctrinas esotéricas*. En sus análisis del poema, nunca cotejan pasajes específicos ni los comparan con fuentes directas (Mansour cita algunas, pero sólo a través del libro de Marquèse), cosa indispensable para saber si hay en verdad correspondencias.

Mi lectura aspira a ser una interpretación que no necesariamente excluye otras; al contrario, intenta ser complementaria. He querido interpretar y comparar textos alejados en el tiempo, escrituras muy distintas que sin embargo guardan una cercanía en cuanto a los temas. ¿Cómo es posible que ideas tan distintas estén presentes en obras en las que nadie hubiera pensado que existe una relación? Mi lectura intenta responder esa pregunta. He querido sondear expresiones simbólicas antiguas y modernas que, pese a su distancia, representan constantes del pensamiento humano. La multitud de textos y citas provenientes de Gorostiza y de los gnósticos arrojan luz unos sobre otros; el mejor método que encontré para explicar el poema fue comparar directamente los textos, y la mejor forma de entender a los gnósticos fue mediante el poema. Mi lectura no respeta el orden de los cantos según lo estableció Gorostiza; sigo, más bien, en mi análisis, el orden prototípico de las narraciones mitológicas, con el fin de encontrar un sentido que parece oculto, o que pareciera velado.

Muerte sin fin consta de diez cantos que desarrollan distintos temas, y que giran en torno a diferentes metáforas asociadas al simbolismo del vaso y del agua que en él se vierte, sugiriendo la unión y la separación de la materia y la forma. La repetición de ciertos versos a lo largo de los cantos, hace pensar que éstos se comunican entre sí y que no es posible

entender cada uno de manera aislada, sino como una totalidad donde se relacionan unos con otros, como partes de un mismo poema —al estilo de las obras que cité antes: el *Preludio*, el *Urizen* o la *Tierra baldía*—. En relación al número de esas partes, tanto Mansour (2011: 81) como Amador (2000: 192) afirman que la *numerología* del poema, es decir, las diez partes en que está dividido, es fundamental, pues en la cábala el número diez representa el número de emanaciones de la divinidad —conocidas como *Sefirot*, o esferas—. Hay que señalar, sin embargo, que el gnosticismo surgió antes de la cábala. Los papiros de Nag Hammadi datan del siglo III de nuestra era, mientras que el surgimiento de la cábala y su desarrollo se fecha alrededor de siglo XIII.²² Por ello mismo, se sospecha que en algún momento hubo una incorporación de ideas gnósticas en la mística judía, o, al menos, es posible afirmar, que hay una semejanza estructural entre ambas doctrinas

Con independencia de cuán raras sean las referencias a los mitos gnósticos en los textos [cabalísticos] existentes —escribe Scholem—, o las especulaciones abstractas sobre los eones y sus mutuas relaciones, algunas características fundamentales del gnosticismo son congruentes con el tipo de misticismo que encontramos en los escritos de la *Merkabá* [esto es, la mística judía] (2006: 41).

En una conferencia sobre la cábala, Borges escribe: “Sospecho que el *modus operandi* de los cabalistas fue debido al deseo de incorporar pensamientos gnósticos a la mística judía, para justificarse con la Escritura, para ser ortodoxos” (1980: 128). Por estos motivos, la numerología me parece también congruente con el gnosticismo. Por otro lado, el número diez sugiere la simetría del poema, número perfectamente divisible en dos partes,

²² Scholem señala que “la cábala surgió en Provenza o, para ser más precisos, en su parte oeste, conocida como el Languedoc [...], de ahí se difundió en la primera mitad del siglo XIII a Aragón y Castilla en España, donde tuvo lugar su desarrollo más clásico [...]. No poseemos información histórica o testimonio directo de su existencia o difusión en las tierras del Islam” (2001: 29).

las cuales se corresponden en su forma y en sus temas. El canto I concuerda con el VI, y el V con el X (la misma simetría existe entre II y VII; III y VIII; IV y IX), lo cual queda manifiesto al ver que el fin de la primera parte, como el de la segunda, es anunciado por una cancioncilla e inmediatamente anterior a las cancioncillas, los cantos IV y IX terminan con un verso idéntico: “¡Aleluya, Aleluya!”. Dicha simetría y correspondencia las observa Beatriz Garza Cuarón, quien apunta que el poema se puede dividir en “dos grandes partes” y éstas en “diez secciones” (cinco y cinco). La “primera parte constituye la construcción del dilema y se realiza como un discurso progresivo, y la segunda, su destrucción a través de un discurso regresivo” (1977: 86). A todo esto, se suma que también hay un “paralelismo inverso”, “la correspondencia se da entre las secciones 3 y 9 y entre 4 y 8”.²³ La estructura hace parecer que estamos ante un *poema-espejo*, un juego de metáforas reflejadas:

como un espejo del revés, opaco,
que al consultar la hondura de la imagen
le arrancara otro espejo por respuesta.

(vv. 147-149)

Estos versos y la estructura total del poema sugieren una dualidad que advierte que muchos de los temas tratados serán justamente eso: un juego de reflejos y respuestas duales en la perfecta simetría de *Muerte sin fin*. Lo asombroso es que un tratado gnóstico llamado el *Zostrino* contiene unas líneas muy similares a los versos del poema: “El arconte vio un reflejo, y por el reflejo que vio creo el mundo. Mediante un reflejo de un reflejo obró,

²³ Para un análisis más detallado, remito al ensayo de Garza Cuarón quien construye un cuadro de paralelismos y explica cómo está enlazado todo el poema. Ahonda en la construcción formal y en la correspondencia temática de cada canto.

produciendo el mundo” (*Zostrino*: 10)²⁴.

La simetría continúa. En la primera parte se afirma que, “por el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma” (vv. 21-22), y en la segunda, se asume la perspectiva del vaso que “aspira a ser colmado”, pues “en el agua, en el vino, en el aceite, / articula el agujijón de su deseo” (vv. 415-17). El motivo que se repite a lo largo de *Muerte sin fin*²⁵ supone una *dualidad* desde el principio: oposición entre materia y forma, entre lo divino y lo humano, entre las apariencias y la realidad; más aún, la imagen del vaso y el agua refiere a esa larga especulación filosófica entre lo físico y lo metafísico, entre el cuerpo y el alma.

El dualismo, que combatió Plotino,²⁶ queda manifiesto en varios de los tratados gnósticos en los que se establece una tajante división entre el cuerpo y el alma, la forma y la materia. Tal hecho se hace notorio en un texto de la biblioteca gnóstica: “Truena, mente perfecta”, donde la constitución de la divinidad primera se define a través de oposiciones:

Porque yo soy el principio y el fin.
Soy la honrada y la escarnecida.
Soy la puta y la santa.
Soy la estéril, y muchos son [mis] hijos.
Soy el silencio que es incomprensible.
Soy la pronunciación de mi nombre.

(Pagels, 1982: 16)

²⁴ Todas las ediciones actuales que recopilan los 53 tratados de la Biblioteca de Nag Hammadi están basadas en la edición facsimilar de la Unesco, la cual tiene en cuenta los papiros originales ubicados en Zúrich y en el Museo Copto de Egipto. La edición con la que aquí trabajo —de Antonio Piñeiro, José Montserrat Torrents y Francisco García Bazán, titulada *Textos gnósticos*— no es la excepción. Por ello, para citar los textos me limito a dar el título del tratado, a veces abreviado, y el número de versículo.

²⁵ Prácticamente todos los estudios sobre *Muerte sin fin* identifican esta temática, pues es el tema principal y sobre el que se desenvuelve el argumento del poema. Cabe destacar los artículos de Mónica Mansour, Anthony Stanton, Mordecai Rubín, Emma Godoy, Evodio Escalante y, por supuesto Arturo Cantú.

²⁶ Ya aludí a la polémica del filósofo neoplatónico Plotino con las sectas gnósticas, entre el dualismo de éstas y el monismo que él reivindicaba. Uno de los textos que refutó fue el *Tratado tripartito*, y un ejemplo de los argumentos plotinianos se encuentra el capítulo de las *Enéadas* titulado “Contra los gnósticos”.

1. CREACIÓN DEL UNIVERSO

Una línea general de convergencia entre los diferentes tratados gnósticos es la cosmogonía, que, en términos generales, puede resumirse como la creación del mundo por parte de un ser malvado. A diferencia de las muchas cosmogonías, como la judeocristiana, la griega o la sumeria, los gnósticos advierten la existencia de un proceso de degradación de la divinidad antes de la creación del mundo. Este postulado gnóstico es innovador y resulta fundamental para todo su sistema religioso. El autor del tratado *Sobre el origen del mundo* apunta: “Puesto que todos, tanto dioses del mundo como seres humanos dicen: «Nada existe antes del caos», voy a demostrar que todos se equivocan al ignorar la composición del caos y su raíz” (97). De la “sombra” emanada del sumo trascendente, surgió el caos:

Entonces la sombra se percató de que había alguien más poderoso que ella y tuvo envidia. Esta envidia resultó ser un aborto carente de espíritu [...]. Desde este momento se manifestó una substancia de agua y lo que había fluido dentro de ella se desparramó manifestándose en el caos [...]. De esta manera la materia vino a existir a partir de la sombra. Era, efectivamente, una oscuridad infinita y un agua sin límites (*Sobre el origen del mundo*: 99).

En el canto III de *Muerte sin fin* tiene lugar la creación del mundo. Pero, como entre los gnósticos, es posible encontrar un proceso que antecede a la creación. Resulta curiosa la apertura del canto: “Pero en las zonas ínfimas del ojo / no ocurre nada” (vv. 130-131), que alude a las regiones más bajas, a lo inferior, ahí donde la materia vino a existir, a ese lugar donde el ojo de Dios apenas puede observarse a sí mismo, y adonde, afirman los gnósticos,

surgió el caos. Antes de la creación, ya existía una definición de lo *superior* y lo *inferior*. Ambos vocablos son fundamentales, y la cosmovisión gnóstica es inexplicable sin ellos. Esto se debe a lo que los historiadores de las religiones llaman la “caída pleromática”: el proceso de degradación de la divinidad hacia lo inferior, el descenso de lo divino hasta la materia. En el *Apócrifo de Juan* —o *Libro secreto de Juan*—, se explica ese proceso a través de las diversas emanaciones de la divinidad, de las generaciones o expansiones de ésta, como una cadena de eslabones que van descendiendo de la plenitud. La redacción de ese texto es la de un libro visionario: Juan asciende a la divinidad para recibir la revelación y luego narra su experiencia. Sobre el “sumo trascendente”, dice: “Es luz inconmensurable [...], es absolutamente inexpresable [...]; no ha sido determinado por el tiempo [...]; este ser se contempla en su pura propia luz”. Y más adelante, afirma: “Es un eón principio de eón” (*Apócrifo de Juan*: 3-4). En esta misma línea, se puede leer en *Muerte sin fin*:

Pero en las zonas ínfimas del ojo
no ocurre nada, no, sólo esta luz
—ay, hermano Francisco
esta alegría,
única, riente claridad del alma.
Un disfrutar en corro de presencias,
de todos los pronombres —antes turbios
por la gruesa efusión de su egoísmo—
de mí y de Él y de nosotros tres
¡siempre tres!

(vv. 130-149)

Esa luz a la que alude es la plenitud en la que se recrean las presencias en sí mismas, en la ingenuidad de Dios, en una ausencia de acción asociada a la impersonalidad de “todos

los pronombres”, pues dentro de ese sumo trascendente no se distingue entre el *yo*, el *Él* o el *nosotros*, pues son “un disfrutar en corro de presencias” fundidas en Dios, por ello resultan “turbios” al estar separados, discontinuos. De aquí la irónica referencia a la trinidad cristiana: “¡siempre tres!”, que para los gnósticos no es tal. Vale la pena decir que, a lo largo de *Muerte sin fin*, hay un pesimismo mezclado con ironía que en muchas ocasiones se da a partir de las referencias bíblicas. Esta ironía el poeta la maneja con sutileza, muchas veces, a partir de referencias al cristianismo, como esta evocación de San Francisco, “cantor ingenuo de la bondad, la gloria y el esplendor de la creación” (Cantú, 2005: 102); ingenuo porque el mundo creado está, más bien, corrompido por la maldad y tal esplendor más bien es oscuridad.

Ahora bien, a los eones que componen el descenso hacia la materia, pueden hallarse varias referencias a lo largo del poema, en metáforas hiladas por la similitud, en un mismo campo semántico, como los conceptos poéticos de ‘eslabón’, ‘red’, ‘cadena’ o ‘sistema’, que, en el canto IV, refieren a la concatenación del decrecimiento de la divinidad:

como una red de arterias temblorosas,
hermético sistema de eslabones
que apenas se apresura o se retarda
según la intensidad de su deleite.

(vv. 274-277)

Una cadena de esferas conectadas entre sí por la “red de arterias”, pero que, conforme descienden, se tornan “temblorosas” y frágiles como una “red de cristal”, ya que la divinidad que contienen va disminuyendo según están más cerca de las zonas ínfimas. En el canto VI —preludio a la creación del hombre— se advierte incluso que, “en la entumida

cuenca de la mano, / se consuma este rito de eslabones” (vv. 374-375), y en otro fragmento se definen con el mismo término usado por los gnósticos: como una “helada emanación de rosas pétreas / en la cumbre de un tiempo paralítico” (vv. 271-272).

Todo esto, que precede a la creación del universo, se evidencia en uno de los versos más enigmáticos de *Muerte sin fin*, que según Miguel Capistrán alude a Jorge Cuesta,²⁷ otro poeta hermético y de quien se ha señalado su lucidez diabólica, su “inteligencia, soledad en llamas” (v. 255). Ese verso, me parece, adquiere otro sentido, tal vez no excluyente pero sí complementario, abre una vía distinta de interpretación, si pensamos que esa “Inteligencia” con mayúscula que apostrofa Gorostiza está patente en los gnósticos. En el tratado gnóstico que recién mencioné, el *Apócrifo de Juan*, hay un apartado sobre la Inteligencia que dice: “Ésta es la potencia que existe antes de todos ellos, que procedió del pensamiento de aquél, la suprema Inteligencia del todo, luz semejanza de luz, potencia perfecta, imagen del espíritu invisible (4). El tratado concluye con todo un himno dedicado a la “suprema Inteligencia”, una cualidad o un modo del “sumo trascendente”:

Yo suprema Inteligencia perfecta del todo, me transformo en mi simiente.
Preexisto y voy por todos los caminos. Yo soy la abundancia de luz, el pensamiento del Pleroma [...]. Quien me oiga que se levante del sueño profundo [...]. Yo soy la Inteligencia suprema de la pura luz [que] evita el sueño profundo y el lugar abismal del infierno (*Apócrifo de Juan*: 30-31).

La similitud de este fragmento con *Muerte sin fin* es mucha, sobre todo en esos epígrafes que vienen del libro de los *Proverbios*. Cobran, en efecto, todo su significado al

²⁷ En una entrevista realizada a Miguel Capistrán, amigo de Gorostiza, por José Carlos Blázquez Espinosa en su tesis de licenciatura, afirma que en diferentes charlas el poeta le confió que en *Muerte sin fin* hay varios epítetos que se refieren a los Contemporáneos. Nos dice “Ahora, en «Canto a un Dios mineral» como en «Muerte sin fin» hay cosas que ni uno se llega a imaginar. Que son juego y juegos humorísticos, y son los retratos. Esa «inteligencia soledad en llamas» es el retrato de Jorge Cuesta” (2002: 163).

entrar en diálogo con el himno a la Inteligencia. Esos epígrafes abren el poema de Gorostiza. Al leer el primero, distinguimos de inmediato la voz que enuncia esas palabras: “Conmigo está el consejo y el ser; yo soy la inteligencia; mía es la fortaleza”. En su contexto bíblico, los proverbios son dichos por la Sabiduría; en *Muerte sin fin*; la voz es nada menos que la de la Inteligencia divina. Ésta se revela como consejera del Pleroma, es decir, como su pensamiento. Otro epígrafe dice: “Con él [con Dios] estaba yo ordenándolo todo; y fui su delicia todos los días, teniendo solaz delante de él en todo tiempo”. La expansión de los eones libres de pecado y de la “envidia” supone la perfección, la felicidad, el “solaz”, la “delicia”; la Inteligencia y la totalidad son una y la misma cosa. Por eso la sentencia del último epígrafe es contundente: “Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte”.²⁸ Así, los tres epígrafes serían una introducción al canto IV que abre con ese enigmático verso:

¡Oh inteligencia, soledad en llamas,
que todo lo concibe sin crearlo!
Finge el calor del lodo,
su emoción de substancia adolorida,
el iracundo amor que lo embellece
y lo encumbra más allá de las alas
adonde sólo el ritmo
de los luceros llora,
mas no le infunde el *soplo* que lo pone en pie
y permanece recreándose en sí misma,
única en Él, inmaculada, sola en Él,
reticencia indecible,
amoroso temor de la *materia*,
angélico egoísmo que se escapa

²⁸ Pérez-Amador identifica la inteligencia con una figura muy similar de la cábala, también femenina, llamada *Shejiná* (2000: 193).

como un grito de júbilo sobre la *muerte*.

(vv. 255-269; las cursivas son mías)

A diferencia del dios del *Antiguo testamento*, la Inteligencia es aquello que no sueña, ni crea, ni infunde el “soplo” de la vida al hombre primordial; se contenta con sólo concebir, sin crear; sólo se recrea en el Pleroma, en Él, “inmaculada” (como se lee en el *Apócrifo de Juan*), puesto que el Dios verdadero no crearía un mundo defectuoso como el que habitamos. De aquí que el “amoroso temor” apunte a la “materia” desperdiciada, carente de divinidad, engendrada a la sombra y vertida en el caos, que hace que las criaturas o las emanaciones paguen por el pecado de la creación. Como dice la Inteligencia: “el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte”. El último verso de este fragmento del poema expresa, así, “un grito de júbilo sobre la muerte”, pues ésta no existe y por tanto el sufrimiento del hombre no es tal.

No obstante, ya que la creación del mundo resulta necesaria, desdichadamente necesaria, la figura del demiurgo entra en acción. Esto es crucial para los gnósticos, pues, su rechazo de la figura del Dios del *Antiguo testamento* como deidad verdadera —uno de los nombres que recibe el demiurgo es Jehová—, y su postulación, en su lugar, de un dios defectuoso y malvado del que proviene el pecado, les valieron la persecución y aniquilación por parte de la Iglesia ortodoxa, convirtiendo al gnosticismo en una doctrina heterodoxa.

A causa de la envidia, en las zonas ínfimas del cosmos, “se manifestó en primer lugar un arconte salido de las aguas, parecido a un león y andrógino, poseedor de un gran poder” y “desde ese día se manifestó el principio del lenguaje, que alcanzó a los dioses, a los ángeles y a los hombres”, lo cual hizo posible que “aquel ser carente de espíritu se configurara como una semejanza y que señoreara sobre la materia y todas sus potencias”

(*Sobre el origen*: 99). “Y comenzó el gran Demonio a producir eones sobre el modelo de los eones reales, los producía, sin embargo, por su poder solo” (*Pensamiento Trimorfo*: 40). Este dios pecador aparece en el canto III en el momento de la creación del universo, y se resaltan en él sus cualidades perversas, pues, a diferencia de la Inteligencia, decide crear el mundo y participar de la materia. De aquí que Gorostiza llame irónicamente a la inteligencia “dios estéril” (v. 286) y le dé al creador varias características negativas:

’,
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!

(vv. 150-60, las cursivas son mías)

Es un dios infantil que ignora su poder y “oscuramente” “distribuye los mundos”, con una “pueril austeridad graciosa” (nuevamente una ironía). Gorostiza dibuja la figura de un niño poderoso, un dios que no hace otra cosa sino jugar con su poder y la creación resulta un mero “juego” con “cintas de colores”, conforme a la idea gnóstica de un demiurgo que distribuye “eones sobre el modelo de los eones reales” (*Pensamiento trimorfo*: 40). En ese juego sinfónico que se refiere a la armonía de las esferas, la vida y la

muerte son un ciclo interminable, como una “planta” que vuelve a su “semilla” para nacer y morir indefinidamente. El mundo material es tan irreal como el sueño, y la creación sucede en el sueño del demiurgo:

se pone a soñar a pleno sol
y sueña los pretéritos de moho,
la antigua rosa ausente
y el prometido fruto de mañana.

(vv. 143-47)

Al ser una con el Pleroma, la Inteligencia “evita el sueño profundo y el lugar abismal del infierno” (*Apócrifo de Juan*: 31). Pues el sueño del demiurgo de *Muerte sin fin* es un infierno para las criaturas que lo habitan: el universo creado de la materia defectuosa supone un ciclo vida-muerte inevitable y el ser humano vive consciente de ello, de una muerte constante, o *mors continua*, que no se cesa y continúa consumiendo todo lo viviente. Mientras las criaturas viven, están sujetas a los dolores del mundo.

La creación finaliza después de una ola de ritmos y explosiones. El demiurgo “dispara cielo arriba, / desde el mar, / el tiro prodigioso de la carne” (vv. 166-168), y “estalla en él como un cohete” como “pólvora de plumas” (vv. 172 y 174). Orgullosa,

Presume, pues, su término inminente
y adereza en el acto
el plan de su fatiga
su justa vacación,
su domingo de gracia allá en el campo,
al fresco albor de las camisas flojas.

(vv. 118-23)

La creación está consumada, y Gorostiza recurre nuevamente al *Génesis* bíblico cuando menciona las “camisas flojas” del trabajador acalorado o “su domingo de gracia” para aludir al descanso del demiurgo. El demiurgo se retira a dormir, y en su mismo sueño “nada ocurre”, pues la misma creación es una imagen virtual, una ilusión, un reflejo de acciones, una imagen falsa, como se advierte en el *Pensamiento trimorfo*: “Y comenzó el gran Demonio a producir eones sobre el modelo de los eones reales, los producía, sin embargo, por su poder solo” (*Pensamiento trimorfo*: 40).

La caracterización del dios falso de *Muerte sin fin* corresponde a la de los textos gnósticos. Esto queda manifiesto en el canto VII, cuando se le describe como a una “imagen de una deserción nefasta” (v. 388), y a continuación se alude a él de este modo:

Tenedlo ahí, sobre la mesa, inútil.
Epigrama de espuma que se espiga
ante un auditorio anestesiado,
incisivo clamor que la sordera
tenaz de los objetos amordaza,
flor mineral que se abre para adentro
hacia su propia luz,
espejo ególatra
que se absorbe a sí mismo contemplándose.

(vv. 403-11)

El demiurgo es un desertor de aquel Pleroma que representa la totalidad de la creación; desertor debido a la envidia que lo consume y a su reflejo “ególatra”: sólo se

reconoce a sí mismo, no escucha a nadie más, debido al “incisivo clamor de su sordera”. La metáfora del espejo remite al mito griego de Narciso, egoísmo puro que sólo se observa a sí mismo, sin importarle amordazar a sus criaturas. En el *Apócrifo de Juan*, una vez terminada la creación, el demiurgo exclama: “Yo soy un dios celoso y no hay otro fuera de mí”, y “diciendo esto indicaba a los ángeles que lo rodeaban que había otro Dios, pues si no había otro, ¿de qué estaría celoso?” (*Apócrifo de Juan*: 13). Y otro texto confirma la visión del demiurgo como ser egoísta: “Veía su propia grandeza; en realidad, se veía únicamente a sí mismo y no a otra cosa, fuera del agua y la oscuridad” (*Sobre el origen*: 100).

Un breve pasaje de la *Hipóstasis de los arcontes* refiere el origen de la materia, cuando se explica que “hay un velo entre las realidades superiores y los eones de la parte inferior, y que una sombra vino a existir más abajo del velo, y esta sombra pasó a ser materia, y esta sombra fue arrojada a un lugar particular” (*Hipóstasis de los arcontes*: 94). Y en *Muerte sin fin*, la materia aparece en las zonas ínfimas; por eso, resulta desdeñosa y se le define como “la sorda pesadumbre de la carne” (v. 287), “la materia / que apenas cuaja” (vv. 437-438), a la que se le tiene un amoroso temor y “se derrama / en un prurito de ácidas hormigas” (vv. 488-489). Es una “carne que se gasta” y tiende a la muerte (vv. 738). De aquí que el canto IV se cierre en el momento exacto que precede a la creación del hombre:

en la orilla letal de la palabra
y en la inminencia misma de la sangre.
¡ALELUYA, ALELUYA!

(vv. 299-301)

Justo antes de pronunciar la palabra que traerá a la existencia a la criatura, esa

“inminencia” que es la sangre del cuerpo humano. Por eso el irónico “¡Aleluya, aleluya!”, que es un grito de júbilo y una referencia irónica a la creación del dios Jehová. La palabra proviene del hebreo *hallelu yah*, ‘alabad a Yah’, es decir, a Yavhé, al demiurgo, al falso dios. No son casuales las constantes alusiones al *Antiguo testamento*, sutiles pero contundentes a lo largo del poema. *Muerte sin fin* propone una interpretación del *Antiguo testamento*, una lectura gnóstica, si se quiere. En el *Tratado tripartita*, se dice que los judíos, “al interpretarlas [las escrituras], han creado muchas ficciones que subsisten hasta el presente” (*Tratado tripartita*: 12). De este modo, podemos advertir que tanto Gorostiza como los gnósticos cuestionan, unos doctamente y el otro con ironía, el *Antiguo testamento*.

2. CREACIÓN DEL HOMBRE

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga,
mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada,
mis alas rotas en esquirlas de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo;
lleno de mí —ahíto— me descubro
en la imagen atónita del agua.

(vv. 1-9)

Así abre el extenso poema de Gorostiza. En su canto I, el hombre se descubre a sí mismo, creado en el mundo de la materia, en el “lodo” por el que intenta caminar: lanzado al mundo, derramado, incrustado en la existencia, limitado por el tiempo y el espacio, ya

que no pertenece al Pleroma infinito y eterno y ha sido credo por un “dios inasible” que lo sofoca, un dios nada menos que “mentido”, falso. Así, en la excelente hipálage: “me descubro / en la imagen atónita del agua” (donde el hombre es el atónito, pero la cualidad se le atribuye a la imagen del agua), comienza la larga analogía del vaso y el agua, el dios y la criatura, la forma y la materia. Tal unión sugiere la toma de conciencia, momento crucial de reconocimiento:

No obstante —oh paradoja— constreñida
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.
En él se asienta, ahonda y edifica,
cumple una edad amarga de silencios
y un reposo gentil de muerte niña.

(vv. 20-6)

La relación del *agua* y el *vaso* es análoga a la de la *materia* y a la *forma*, más aún si pensamos en el poema como creación, como proceso de representación. Y a ellos se suman los conceptos de *cuerpo* y *alma*, produciendo una correspondencia en tres niveles análogos: agua, materia y alma / vaso, forma y cuerpo. Este fragmento refiere la constitución humana; el vaso da forma al agua, el alma se establece en el cuerpo. Y como el cuerpo es materia defectuosa, está destinado a perecer, a sucumbir ante la muerte: “En él se asienta, ahonda y edifica”, entrando en el torrente del tiempo; “cumple una edad amarga de silencios”, que supone un pasar de los años y desemboca, irónicamente, en una “muerte niña”, metáfora de una muerte prematura, como la vida de todas las criaturas materiales. La unión vaso-agua supone, entre otras cosas, la muerte: toda existencia terrenal lleva a la muerte; cuando el

alma se vierte en el cuerpo, queda presa del tiempo, cede a lo mundano. Otro texto gnóstico, la *Exposición sobre el alma*, refiere que esta formaba un parte del “Padre”, es decir, del Pleroma, “Pero cuando se precipitó en un cuerpo [...] accedió a esta vida mundana” (*Ex. Al.* 127).

En el canto II, el sentido del vaso cambia; ya no sólo es cuerpo, sino el mismo dios:²⁹

¡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.

(vv. 50-55)

Dios es la forma que moldea el alma, la forma donde el alma cobra su figura; no obstante, resulta ser sólo una “oquedad” que la limita, que la “estrecha”, pues no se puede liberar. Recordemos al dios “inasible” que ahora “amolda el alma perdidiza”. Esto se vuelve más contundente cuando se advierte que ese dios:

Es un vaso de tiempo que nos iza
en sus azules botareles de aire
y nos pone su máscara grandiosa,

²⁹ Mónica Mansour, basándose en el *Zohar*, libro cabalístico, explica que “dios es substancia —luz— y de su propia substancia creó el universo; pero esas creaciones fracasaron, entre otras cosas, por la falta de forma (Clemente de Alejandría y otros gnósticos sostenían la misma idea, aunque la explicaban mediante la caída del ángel o el hombre primordial, o por el rompimiento de los vasos)” (2015: 82). Aquí, discrepo con ella. En primer lugar, porque Clemente de Alejandría no fue un gnóstico, sino un refutador de la escuela gnóstica de Valentín (Markschis ofrece como apéndice un cuadro de los principales detractores de la gnosís, entre los que se encuentra Clemente, miembro oficial de la Iglesia). En segundo lugar, Dios no puede ser la sustancia; el poeta se refiere a él como “vaso —también— más providente”, y luego dice: “aunque se llama *Dios*”. O sea: la forma “nos amolda el alma perdidiza” (vv. 50, 53, 55); el alma (agua) es sustancia, y Dios es la forma.

ay, tan perfecta,
que no difiere un rasgo de nosotros.

(vv. 111-115)

Este dios no es el Pleroma de los gnósticos, sino el demiurgo; es el tiempo, no la eternidad, por lo tanto, inevitablemente lleva a la muerte. Por desgracia, la relación vaso-agua es necesaria, pues si el alma no es levantada por ese “vaso de tiempo”, desaparece. En el *Tratado sobre el alma*, el autor gnóstico la dibuja como una prostituta y refiere “el elemento carnal y sensible y las cosas de la tierra con las que el alma se contaminó” (*Exposición sobre el alma*: 130). En estos versos queda manifiesta la dicotomía hombre-demiurgo ya que la criatura ha sido creada a su imagen y semejanza,³⁰ como el Adán bíblico —otra referencia llena de ironía al libro del *Génesis*—, aunque el demiurgo, recordémoslo, es un ser defectuoso al igual que su creación

Siguiendo esta línea, en el *Apócrifo de Juan* se dibuja a un Adán muy distinto al del *Antiguo testamento* y harto más cercano al de *Muerte sin fin*, ya que resulta una criatura defectuosa. Se narra que los arcontes (sirvientes del demiurgo) “arrastraron a Adán hacia la sombra de la muerte a fin de modelarlo otra vez con tierra, agua y fuego y con el espíritu que procede de la materia [...]. Ésta es la tumba, la nueva plasmación del cuerpo, el andrajo con que los facinerosos lo vistieron, la cadena del olvido. De esta manera fue ya un hombre mortal” (*Apócrifo de Juan*: 21). Esta referencia al primer hombre no es la única en la obra

³⁰ Recuerdo aquí la “Crítica del antropomorfismo” de la *Ethica more geometrico*, de Spinoza, donde el filósofo refuta las falsas ideas “que los hombres suponen generalmente” acerca de Dios y “las cosas naturales”, pues “dan por seguro que el mismo dios las hizo todas por el hombre y al hombre para que le rindiera culto” (2009: 68). Dicha crítica, necesariamente va dirigida a la comunidad judía de su época, la cual consideraba que los atributos humanos se corresponden con los de Dios. Spinoza refuta que el hombre sea la imagen y semejanza del creador; pensar, obrar, hacer, incluso, existir son acciones meramente humanas, lo único que se puede conocer como atributos divinos son, para Spinoza, la extensión y el pensamiento (tiempo y espacio).

de Gorostiza, pues es una obsesión recurrente. Vale la pena recordar ese poema de 1929, anterior a *Muerte sin fin*, titulado “Adán” (recogido en *Del poema frustrado*), que describe el abandono de un paraíso en ruinas por parte del primer hombre, desencantado: parte por “el camino / que todo alegre / se cubre de hojarasca / para dejar el bello paraíso” (46). Esos versos prefiguran acaso el “infierno alucinante” donde vuelve a aparecer aquel camino:

El camino, la barda, los castaños,
para durar el tiempo de una muerte
gratuita y prematura, pero bella,
ingresan por su impulso
en el suplicio de la imagen propia
y en medio del jardín, bajo las nubes,
descarnada lección de poesía,
instalan un infierno alucinante.

(vv. 389-396)

Los elementos físicos, al comienzo del fragmento, componen el paraíso (la barda, los castaños), pero finalmente sucumbirán a esa “muerte gratuita y prematura”, a los rigores del tiempo, en ese falso “jardín” del Edén que no es otra cosa que un infierno azotado por la desgracia. Como más adelante menciona el mismo canto, se trata de un mundo asediado por un “enlace diabólico / que encadena el amor a su pecado” (vv. 376-377).

La creación del hombre corresponde a una catástrofe. La unión del cuerpo con el alma, con ese vaso que es Dios pero que nunca aspirará a la plenitud, significa sucumbir a los rigores del tiempo y la materia. Surge así una paradoja: el agua no puede desprenderse de ese vaso y abandonarse a sí misma, y decide verterse en el vaso en vez de desaparecer:

Ha encontrado, por fin,
en su correr sonámbulo,
una bella, puntual fisonomía.
Ya puede estar de pie frente a las cosas.
Ya es, ella también, aunque por arte
de estas limpias metáforas cruzadas,
un encendido vaso de figuras.

(vv. 382-388)

Esa “fisionomía puntual” sufre los dolores del mundo; es consciente de la muerte cíclica que le ha otorgado el demiurgo y, aun así, puede “ponerse de pie frente a las cosas”, como el Adán bíblico, ha sido traído al mundo por el lenguaje, por la palabra, por ese “arte de metáforas cruzadas” que podemos entender como la palabra creadora, (palabra bíblica) que lo aprisiona en ese “vaso encendido” que lo come, lo corroe y lo consume. Resignada a la forma que se le ha otorgado, la criatura —conjunción del vaso y el agua— se enfrenta al mundo para habitar el Jardín del Edén, que no es otra cosa que “un infierno alucinante”.

3. LOS DOLORES DEL MUNDO

El mundo terrenal de *Muerte sin fin* y el de los gnósticos no puede considerarse un mundo armonioso, bueno y perfecto, sino todo lo contrario: corrupto, lleno de perversiones, muerte y pecado. Un fragmento de *El erotismo* de Bataille —una gran antropología de la muerte— se afirma que, “a largo o corto plazo, la reproducción [humana] exige la muerte de quienes engendran, y quienes engendran no lo hacen nunca sino para extender la aniquilación, del mismo modo que la muerte de una generación exige una nueva generación” (2008: 65). Así

define Bataille esa *mors continua*, cíclica. “Muerte sin fin de una obstinada muerte”, dice Gorostiza. No me parece casual que Bataille y Gorostiza coincidan en sus preocupaciones. El pensador francés se interesó también por los gnósticos, pues, al igual que éstos, fue un enemigo declarado del cristianismo; por eso sus obras completas llevan ese sugerente título de *Suma ateológica* y, al igual que Gorostiza, fue un heterodoxo. No son casuales todas las referencias al *Antiguo testamento* que vierte Gorostiza en su poema, pues el poeta mantiene una postura contraria a ese Dios dibujado en el *Génesis* y más tarde en el *Nuevo testamento*, y a esa institución llamada Iglesia. De aquí la irónica evocación de San Francisco en el canto III, quien celebra un mundo armonioso y bueno, pero en realidad es todo lo contrario. Por eso, es posible ver en el poeta a un gnóstico, a un heterodoxo interesado en todas estas cuestiones. *Muerte sin fin* no es sólo un poema de contenido estético admirable: en su tema y tratamiento se entrevé una postura en desacuerdo con la ortodoxia —al menos la ortodoxia de la Escritura— y, como pregonan las doctrinas esotéricas, busca un conocimiento personal, intuitivo. La poesía es aquí *especulación*, juego de espejos, investigación. Ciencia y arte no se separan, son métodos distintos de conocimiento. Como diría Henri Meschonnic —otro heterodoxo—, *Muerte sin fin* es, en todos sentidos, un “poema del pensamiento” (2015: 343).

En uno de los textos descubiertos en la biblioteca de Nag Hammadi, *La hipóstasis de los arcontes* —título sugerente si observamos que *hipóstasis* significa considerar lo ilusorio como realidad—, hay un relato muy curioso que versa sobre el origen de la muerte: “Sucedió que cuando Yaldabaot [el Demiurgo] vio [al Pleroma] en esta gran gloria, y en esta elevación tuvo envidia de él [...]. Éste fue el origen de la envidia. La envidia engendró la muerte” (*Hipóstasis de los arcontes*: 96). Para los gnósticos, la envidia del demiurgo llevó necesariamente a su creación a la muerte. No olvidemos que Dios es el “mar fantasma

que respiran los hombres” (v. 64), como dice Gorostiza en el canto II.

Dado que el mundo ha sido creado de una materia defectuosa y por un Dios imperfecto, las criaturas se sumergen en el pecado y en la corrupción. Así explican muchos sistemas gnósticos el mal en el mundo; a diferencia del relato bíblico, donde el hombre es culpable de su desgracia, en el relato gnóstico el Dios pecador es el causante de su condena. Este Dios deficiente, lamentablemente, crea a la criatura, y ésta sufre lo que Schopenhauer llamó *die Weltschmerzen*, “los dolores del mundo”. Así, desde el canto II se comienza a advertir que el hombre percibe al vaso —metáfora del mundo terrenal— como

Un coagulado azul de lontananza,
un circundante amor de la criatura,
en donde el ojo de agua de su cuerpo
que mana en lentas ondas de estatura
entre fiebres y llagas;
en donde el río hostil de su conciencia
¡agua fofa, mordiente, que se tira,
ay, incapaz de cohesión al suelo!,
en donde el brusco andar de la criatura
amortigua su enojo,
se redondea
como una cifra generosa,
se pone en pie, veraz, como una estatua.

(vv. 68-80)

El hombre —referido por ese “coagulado azul”, metonimia del agua a partir del color azul— “se pone de pie”, toma forma, “se redondea” en este infierno alucinante que es el mundo, rodeado por un “circundante amor” —metáfora irónica que refiere al vaso que contiene al agua—; se yergue “entre fiebres y llagas”, dolor físico que padece debido al

“agua de su cuerpo”. El mundo es un “río hostil de conciencia” (alusión al río de Heráclito) que simboliza al tiempo en donde la criatura se consume, y a través de la hipálage sugiere que el hombre es consciente de dicha hostilidad. La criatura ha perdido casi la divinidad que lo sujetaba al Pleroma; es “incapaz de cohesión al suelo”, pues su alma (el agua) es “fofa” y “mordiente”; se “enoja” al tomar forma en el vaso, en el cuerpo, que lo hace ponerse “en pie, veraz, como una estatua”. Todo ello debido a “la infantil mecánica” del demiurgo, empeñada en “el tortuoso afán del universo”, como se dice en el canto III. El punto culminante llega cuando se enumeran los dolores físicos y los espirituales, en el mundo-sueño del demiurgo, cuando “se pone a soñar a pleno sol”:

somete sus imágenes al fuego
de especiosas torturas que imagina
—las infla de pasión,
en el prisma del llanto las deshace,
las ciega con el lustre de un barniz,
las satura de odios purulentos,
rencores zánganos
como una mala costra,
angustias secas como la sed del yeso.

(vv. 194-202)

Las imágenes, es decir, las apariencias de este mundo, están en llamas, son “espaciosas torturas” que aparecen en el sueño-mundo; de aquí que “las imagine”. No obstante, no por ser sueño o imágenes son menos sufribles, pues “las infla de pasión”, la tortura, es decir, “las ciega” y llena de “odios purulentos”, debido a la envidia que genera el mundo terrenal, que no es otra cosa que un infierno abundante en “rencores zánganos” o

“angustias secas”. Esta “crueldad no cede a límites” (v. 204):

perfora 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.

(vv. 205-214)

Palabras como pensar, soñar o imaginar son sinónimos de la catástrofe de la creación, repleta de males, fiebres, enfermedades (“el tumor, la úlcera y el chancro”). El gozo de la criatura es perforado con “rudos alfileres” y su cuerpo, esa “tez pulida”, está condenado a sufrir daño, como si lo consumieran los propios gusanos. El demiurgo sostiene en la palma de su mano a la criatura y estrecha su creación “con los brazos glaciales de la fiebre”, la enfermedad que conlleva haber venido a la existencia y que terminará en la muerte. En la misma dirección, el *Tratado tripartita* explica cómo el demiurgo colocó a “aquellos que llegaron a la existencia por medio de la envidia y los celos [...], en un orden servil” y luego se puso a gobernar “todo el reino del que vienen las *enfermedades*” (*Tratado Tripartita*: 103), es decir, el mundo.

En el poema y en los textos gnósticos, las enfermedades y el mal se distribuyen arbitrariamente en el mundo; la enfermedad consume a un cosmos defectuoso y corrupto que las enfermedades destruyen. Por eso es una “muerte sin fin”, por eso el poema dice:

El sueño es cruel,
ay, punza, roe, quema, sangra, duele.
Tanto ignora infusiones como ungüentos.
En los sordos martillos que la afligen,
la forma da en el gozo de la llaga
y el oscuro deleite del colapso.

(vv. 476-81)

El “sueño” es igual al “mundo”. El mundo es un lugar hostil y el “colapso” anuncia la llegada del apocalipsis. Los males del mundo están destinados a destruirlo; el mundo no es otra cosa que un conjunto de dolores y materia defectuosa, por eso “punza, roe, quema, sangra, duele”, y no hay cura, pues “ignora infusiones como ungüentos”. El mundo tiende a ser destruido por los “martillos sordos” que terminarán en ese “colapso” apocalíptico.

Como los gnósticos y Schopenhauer, Gorostiza tiene una visión pesimista: lo mejor habría sido no ser arrojados a este mundo lleno de males, pecado y hostilidades, en el que la forma y la materia, al entrar en comunión, crean la muerte y la reproducen hasta el infinito.

4. APOCALIPSIS

Un género literario ampliamente practicado durante los siglos I y II fue el apocalíptico. Dicho género trata sobre el fin de los tiempos y produjo una forma de pensamiento que se conoce como escatología. Gnósticos y cristianos participaron de él. Hasta antes del descubrimiento de la biblioteca de Nag Hammadi, pocas noticias se tenían sobre la visión gnóstica de este tema. El Códice V de la biblioteca contiene tres textos titulados

Apocalipsis, y a diferencia del de Juan (único reconocido por la institución eclesiástica), los apocalipsis gnósticos son contados según Adán, Santiago y Pedro.

Así como estos textos plasman el fin de los tiempos tras la creación demiúrgica, en *Muerte sin fin* la creación del universo, el hombre, el lenguaje y la poesía está condenada a una destrucción inevitable, en la que el ciclo muerte-vida se anula. Esto se advierte en “el oscuro deleite del colapso” que experimenta el demiurgo. Por ello, el canto VIII comienza:

Mas la forma en sí misma no se cumple.
Desde su insigne trono faraónico,
magnánima,
deífica,
constelada de epítetos esdrújulos,
rige con hosca mano de diamante.
Está orgullosa de su orondo imperio.
¿En las augustas pituitarias de ónice
no juega, acaso, el encendido aroma
con que arde a sus pies la poesía?

(vv. 423-432)

El demiurgo, identificado como “la forma”, se enorgullece de ese imperio. Es un “espejo ególatra” que se alaba así mismo con “epítetos esdrújulos” y rige con su “hosca mano” este mundo de pecado y decadencia, “orondo imperio” que no llega a completarse como creación digna y verdadera, sino desdeñosa y mortal. La imagen de esas “augustas pituitarias de ónice” dibuja al demiurgo a partir de un oxímoron en el que se contraponen el ónice, piedra preciosa, a la pituita, secreción de moscas y larvas. El lenguaje del mundo se consume como en un incendio que no es más que un “juego”, y la poesía arde a los pies del creador. Los dolores del mundo son el oscuro prelude de la destrucción, pesares de vejez

que sufre la materia de la que están hechos el mundo y la criatura.

“El vaso de agua es el momento justo” (v. 467), se lee en el canto VII, ya no son elementos separados, ha surgido la unión *absoluta, definitiva*; ambos resultan una misma cosa, materia y forma son lo mismo. Vale la pena señalar que sólo dos veces en todo el poema se menciona “vaso de agua” haciendo alusión, precisamente, a la unión definitiva. Así, la creación resulta ser también el “momento justo” de la destrucción.³¹ A diferencia de la creación, que supone una muerte cíclica, sin fin, esta unión absoluta del agua y el vaso representa la muerte definitiva: vaso y agua se identifican en un instante, se sustraen a la forma y la figura de la muerte, muerte inminente del mundo, maquinaria de la destrucción:

un instante, no más,
no más que el mínimo
perpetuo instante del quebranto,
cuando la *forma en sí, la pura forma*,
se abandona al designio de su muerte
y se deja arrastrar, nubes arriba,
por ese atormentado remolino
en que los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero

(vv. 511-519; subrayado mío)

Todo sucede en un santiamén, en un “mínimo perpetuo instante” que, como mencionaba Platón, el instante no se encuentra “en ningún tiempo” (1988: 111), de tal

³¹ Mansour (2015: 84) y Pérez-Amador (2000: 193) comentan este punto, pero de forma distinta. Más que destrucción o apocalipsis, lo identifican como un momento de *descreación* o de inversión que recorre la vida hacia la muerte. Conuerdo ampliamente con ellos cuando afirman que el hombre pasa por los reinos de la naturaleza (animal, vegetal, mineral) como si fuera un retroceso —el hombre se hace animal, éste vegetal, éste (a su vez) se convierte en piedra y finalmente todo desaparece— para terminar en la divinidad primera. También cabe la posibilidad de entenderlo como un fin de los tiempos o apocalipsis pues, a lo largo del penúltimo canto, se advierte la destrucción de cada reino.

manera que abre paso a la eternidad. Porque, cuando “la pura forma”, la “forma en sí” —el demiurgo, el vaso y el cuerpo—, “se abandona al designio de su muerte”, se entrega a la totalidad, al Pleroma o “sopor primero”, a la ascensión a través de un “remolino” que lleva a todo lo creado “nubes arriba”, al regreso a la unidad, a ese “disfrutar en corro de presencias” del canto III.

Por eso, el desarrollo del tema principal, el vaso y el agua, toma un matiz diferente en toda esta segunda parte del poema (del canto VI al IX), pues a Dios se le identifica como “la forma pura”, esa *forma verdadera* a la que aspiran a convertirse el agua y el vaso —ya no la forma común que se identifica con el cuerpo—, por lo cual, cuando llega el momento del quiebre entre la sustancia y su forma, en ese momento, el alma humana, el alma del poeta, prescinde del lenguaje, ya que aspira a la unidad, aspira a liberarse de los horrores de la creación, del sueño interminable que supone el ciclo vida-muerte, que únicamente se atiene a sufrimientos. La ruptura —el momento justo— supone la transformación que determina el fin del sueño y la superación del demiurgo, para llegar de nuevo a la unidad, a esa forma pura. De esta manera, el tema vaso-agua atraviesa ese cambio fundamental que se manifiesta desde el canto primero, donde el agua aspira a la forma, al vaso, pero no llega a realizarse, y en el canto VI —recordemos la simetría de los cantos— la forma aspira a la materia, a ese vaso que, al unirse finalmente con el agua, se vuelve “*forma pura, en sí misma*” y lleva al apocalipsis: conjunción definitiva entre materia y forma, momento de la destrucción, del lenguaje de la poesía, de las formas y la materia.

Esto se anuncia en el canto VIII, precisamente, donde se muestra cómo el demiurgo y la figura humana se entregan a la muerte en el momento de la unión del vaso con el agua, lo cual supone el inminente fin. Por eso, el cuerpo, la tez, se marchita:

La rosa edad que esmalta su epidermis³²
—senil recién nacida—
envejece por dentro a grandes siglos.
Trajo puesta la proa a lo *amarillo*.
El aire se coagula entre sus poros
como un sudor profuso
que se anticipa a destilar en ellos
una esencia de rosas subterráneas.

(vv. 443-450; subrayado mío)

El envejecimiento, siempre presente en el poema, se hace aquí patente; “la rosa edad”, que alude a la juventud, no es sino una “senil recién nacida”, oxímoron que señala cómo se marchita la juventud y conlleva a una muerte prematura; paradójicamente envejece a un ritmo desahuciado: se “anticipa”, se “destila” como un perfume o “esencia” para terminar como un cuerpo en descomposición, como un cadáver, simbolizado por “lo amarillo”. Vale la pena recordar que este color, en el *Apocalipsis de Juan*, anuncia la muerte: “Cuando abrió el cuarto sello, oí la voz del cuarto ser viviente, que decía: «Ven y mira». Miré, y he aquí un caballo *amarillo*, y el que lo montaba tenía por nombre Muerte” (*Apocalipsis* 6: 7-8).³³ Así, este fragmento da comienzo a la destrucción del mundo.

El ciclo vida-muerte queda anulado. Para los gnósticos, el hombre puede ascender a la divinidad, al Pleroma, a partir del conocimiento de lo verdadero. Es decir, hay salvación por el conocimiento. En el *Tratado tripartita* se explica que, cuando el hombre “recibió [...] el conocimiento”, intentó “retornar de prisa a su estado unitario, el lugar desde el que vino,

³² De la criatura y del demiurgo.

³³ Se ha llegado a afirmar (lo hicieron Rudolf Bultmann y otros estudiosos del gnosticismo) que el autor de este texto fue un “exgnóstico que en parte se opone a su mismo sistema y en parte lo utiliza” (Piñeiro, 2011: 107). Sabemos que muchos de los libros del *Nuevo testamento* fueron influidos por pensamientos gnósticos. Es curioso que, de una manera muy intuitiva, Gorostiza cite, de los textos canónicos, las partes que más coinciden con la exégesis gnóstica, como este pasaje o los epígrafes, como si descifrara esas coincidencias.

para retornar jubilosamente al lugar del que provino, al lugar del que fluyó”. Así sucederá, dice el mismo tratado, con los hombres “que reciban la restauración a un tiempo, cuando hayan manifestádose como el cuerpo total” (*Tratado tripartita*: 122-123). Este cuerpo total señala que todo volverá al Pleroma, mientras que la materia, o el cuerpo, caerá, con el

[...] soplo infantil de un parpadeo,
la egregia masa de ademán ilustre
podrá caer de golpe hecha cenizas.

(vv. 458-460)

El “soplo” de vida, se convierte en un “soplo” de muerte que lleva a la destrucción inminente de la criatura y el demiurgo. Ambos caen por el viento insignificante que despliega un “parpadeo” y esa “masa ilustre” que es la materia caerá “de golpe hecha cenizas”. Vale la pena recordar el proverbio que sirve de epígrafe al poema, donde la inteligencia divina advierte: “Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte”. El demiurgo pecador y su creación se dirigen a la aniquilación: la destrucción total, la ruptura definitiva se da en ese “instante del quebranto”.

Aquí se advierte el “instante” que da comienzo a toda la destrucción del cosmos, al apocalipsis:

Porque en el lento instante del quebranto,
cuando los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero
y en la pira arrogante de la forma
se abrasan, consumidos por su muerte
—ay, ojos, dedos, labios,
etéreas llamas del atroz incendio—

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

(vv. 525-541)

El quebranto es lento, pues el instante es eterno, y los seres regresan a esa unidad pleromática a través de una muerte definitiva, ya no cíclica; vuelven al “sopor primero”, donde los seres son consumidos por las llamas, “se abrasan” y desde un punto de vista fonético, la palabra suscita un doble sentido, pues se estrechan con los brazos en la unidad y se consumen como brasas en un “atroz incendio” que extingue el lenguaje, la poesía que arde a los pies del demiurgo. Los “himnos” y los “trenos” son metáforas de que se refieren a la poesía, del canto, exclamación de la “belleza” que sucumbe, al igual que los demás seres, a la destrucción; la voz del hombre queda ahogada por él mismo; los címbalos y tambores del idioma, como en un ritual apocalíptico, anuncian la desaparición mediante el canto, de la misma manera que las “golondrinas de latón” refieren el metal amarillo que simboliza, como en el *Apocalipsis de Juan*, el color del cadáver putrefacto. Esto no es otra cosa que una alusión a la desaparición del poeta y del lenguaje:

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

(vv. 561-564)

El poeta desaparece junto con la belleza y el canto. El hombre descubre que el silencio va más allá del lenguaje, como en una experiencia mística de unión y comunión, como el silencio hermético,³⁴ en el cual el significado ya no puede dar cuenta. El hombre queda “exhausto de sentido”, como en la frase mística de Wittgenstein: “De lo que no se puede hablar, hay que callar” (2009: 136), o como en el *Tao Te King*: “El Tao que puede decirse no es el verdadero Tao”.³⁵ Expresiones que concuerdan con el tratado gnóstico *Marsanes*, que le dedica un pasaje al tema: “La superioridad del silencio del que está en silencio [sólo] se puede contemplar”. No se puede *decir*: “Permanece en silencio para que puedas conocer” (*Marsanes*: 10). Así, en Gorostiza el acto del silencio es el acto de la gnosis, del conocimiento de la divinidad primera. Al lenguaje lo consume el silencio místico de la unidad; todo vuelve a su origen, se eleva a las alturas llevado

por ese atormentado remolino
en que los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero,
a construir el escenario de la nada.

(vv. 518-521)

La nada es igual al silencio, igual al todo, a lo pleno. El lenguaje no es suficiente

³⁴ Pérez-Amador señala la influencia del *Primero sueño* de sor Juana en *Muerte sin fin*, aunque afirma: “Si bien no ha habido crítico que niegue la influencia de sor Juana en la poesía de los Contemporáneos, tampoco ha habido estudios dedicados al tema” (2000: 190). Olvida el excelente estudio de Anthony Stanton: “*Muerte sin fin* en la estela del *Sueño*”, dedicado a la influencia del Sor Juana en Gorostiza. No me parece casual que las fuentes herméticas del *Primero sueño* (sondeado por Enrique Flores en “El sueño solar”, capítulo de su libro *Sor Juana chamana*) puedan haber sido una influencia para Gorostiza, más si lo pensamos en la línea de Stanton, quien señala que el *Sueño* de Sor Juana es el punto de partida de *Muerte sin fin*.

³⁵ Gorostiza se refiere varias veces a Chuang Tzu, el pensador taoísta, en sus “Notas sobre poesía”.

para nombrarla, sólo se puede contemplar. Como la inteligencia divina, que “todo lo concibe sin crearlo”. Y todo sucede en un instante, en ese momento diminuto fuera del tiempo, el momento de la destrucción. Los reinos de la naturaleza, en términos biológicos, regresan a la unidad: flores, peces, leones, reptiles, delfines, serpientes. En suma:

cuando todo —por fin— lo que anda o rept
y todo lo que vuela o nada, todo,
se encoge en un crujir de mariposas,
regresa a sus orígenes
y al origen fatal de sus orígenes,
hasta que su eco mismo se reinstala
en el primer silencio.

(vv. 618-624)

La materia regresa al demiurgo, al “origen fatal de sus orígenes”, y este “origen”, llamado demiurgo, regresa al silencio que podemos identificar, como los gnósticos, con el Pleroma primero. Todo se repliega, como en un juego de espejos, del mismo modo en que fue emanado. La catástrofe de la creación queda reducida a lo que fue en un principio, a la unidad primera que pecó y se difumina con el todo. Ésta es la eclosión de *Muerte sin fin*, viaje a la semilla de todo el mundo, explosión inversa, creación que se vuelve destrucción:

cuando las plantas de sumisas plantas
retiran el ramaje presuntuoso,
se esconden en sus ásperas raíces
y en la acerba raíz de sus raíces
y presas de un absurdo crecimiento
se desarrollan hacia la semilla,
hasta quedar inmóviles.

(vv. 650-657)

El mundo vegetal se retrae hasta sus orígenes. De las hojas a las ramas, y de las ramas a la raíz, para culminar en la semilla. Silencio e inmovilidad son sus orígenes, en vez de crecer, decrecen. Hasta el mundo mineral cede a la destrucción inminente de la materia:

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

(vv. 687-693)

Todo se consume en la muerte definitiva. En el vientre materno de la tierra, en sus “arrugados pechos”, en el “humus” que, en términos biológicos nuevamente, se define como sustancia última donde el cuerpo se consume, humus creado por los restos de los seres vivos, descomposición, último eslabón de la tierra al que vuelven hombres, animales y plantas. Gorostiza dibuja al humus como vientre materno: muerte apocalíptica que establece el regreso a la unidad y lleva a las criaturas a la destrucción. Como en *Muerte sin fin*, los gnósticos describen un fin de los tiempos en que todo regresará a su origen:

El cielo se partirá en dos, caerá sobre la tierra; [todos los seres] se precipitarán en el abismo, y el abismo será devastado. La luz [destruirá] la oscuridad y la aniquilará como algo que no ha existido, y la obra que precedía a la oscuridad se

disolverá. La deficiencia será arrancada de raíz y precipitada en la oscuridad, mientras la luz volverá a su raíz (*Sobre el origen*: 127-128).

hasta que todo este fecundo río
de enamorado semen que conjuga,
inaccesible al tedio,
el suntuoso caudal de su apetito,
no desemboca en sus entrañas mismas,
en el acre silencio de sus fuentes,
entre un fulgor de soles emboscados,
en donde nada es ni nada está,
donde el sueño no duele,
donde nada ni nadie, nunca, está muriendo
y solo ya, sobre las grandes aguas,
flota el Espíritu de Dios.

(vv. 710-722)

Así se consuma la creación del poema. Todo vuelve al “Dios”. El sueño del demiurgo malvado ha cesado y el mundo ha desaparecido. No hay caos. Las cosas y los hombres no *son* ni *están*, y lo que no *es* no muere, lo que no muere es intemporal, como el “Espíritu de Dios” sobre las aguas, de tal manera que la *Muerte sin fin* cesa. Las palabras *nunca*, *nada* y *nadie* son impersonales e intemporales; no hay acción, sólo contemplación. El flujo del río de semen que dio la vida cesa su caudal, y en vez de seguir su curso desemboca en él mismo. El Espíritu de Dios

[...] gime
con un llanto más llanto aún que el llanto,
como si herido —¡ay, Él también!— por un cabello,
por el ojo en almendra de esa muerte

que emana de su boca,
hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta.

¡ALELUYA, ALELUYA!

(vv. 721-727)

Gime como si exhalara un grito de dolor por el horror que significó la creación; emite un llanto profundo por “esa muerte” que emanó del demiurgo, ya que a causa de “la palabra sangrienta”, el mundo fue creado y destruido. Así, este Dios que es la unidad pleromática, y no ya el demiurgo malvado, jamás pronunciará la palabra, pues la palabra es creación, y por tanto, muerte. La palabra queda ahogada y los *aleluyas* del final —a diferencia de los del canto IV— no son irónicos, celebran la vuelta al origen y la falta de acción del Dios, que todo lo concibe sin crearlo.

5. ¿SALVACIÓN?

¿Hay en *Muerte sin fin*, al igual que en los gnósticos, una vía para alcanzar la salvación? ¿Existen los elementos textuales en el poema para establecer un paralelismo con la soteriología gnóstica?³⁶ La respuesta a ambas interrogantes es no. El tema de la salvación del hombre y el proceso que debe seguir no se expresa de manera patente en el poema; está, en todo caso, velado o apenas insinuado. Creo, honestamente, que intentar establecer un paralelismo, como las secciones anteriores, sería forzar la interpretación, y que el tema de la salvación no es primordial en *Muerte sin fin*, o no se privilegia en el poema. Lo cual da pie a pensar que la cuestión soteriológica fue abordada por Gorostiza de manera pesimista,

³⁶ En términos teológicos, la soteriología es la doctrina que estudia el proceso de salvación en las religiones.

o que incluso fue negada, pues, para él, la salvación, a diferencia de los gnósticos —que observaron con optimismo este proceso—, no es posible, o sólo es posible pero de manera parcial. Ello queda manifiesto en el último canto del poema, donde aparece el Diablo, que no es otra cosa que la muerte: “esta muerte viva [...] / que te está matando” (vv. 733-734), con un “hambre de consumir” (v. 744) todo lo que es y todo lo que hay,

¡oh Dios! sobre tus astillas;
que acaso te han muerto allá,
siglos de edades arriba,
sin advertirlo nosotros,
migajas, borra, cenizas de ti.

(vv. 759-763)

La muerte de Dios, como en Nietzsche, es inminente. Dios ha sido asesinado, lo han “muerto allá”, en un lugar y tiempo lejanos “siglos arriba” que el hombre no conoce, y por eso no hemos podido advertir su muerte. Sólo quedan “migajas” y “cenizas” de Dios, y el hombre sucumbe al abandono, abandonado a su suerte. De aquí que Dios sea semejante a un destello extinto:

como una estrella mentida
por su sola luz, por una
luz sin estrella, vacía,
que llega al mundo escondiendo
su catástrofe infinita.

(vv. 765-679)

Analogía con la ciencia física de nuestro tiempo que explica cómo las estrellas fueron pequeños soles pero desde hace años han desaparecido y lo que vemos en el cielo es su luz que sigue viajando a través de partículas, aunque la estrella ya no existe. Dios ha muerto heredando al mundo la “catástrofe infinita”. Así, es posible conjeturar que en *Muerte sin fin* no hay una salvación o un regreso al Pleroma; sólo hay sufrimiento y una muerte repetitiva, que no cesa, y la única salvación consiste en ceder a la muerte definitiva.

A pesar de ese pesimismo, es posible encontrar en Gorostiza un intento de liberación muy similar al de los gnósticos. Éstos afirman que la iniciación en la *gnosis* — conocimiento de una realidad trascendente como revelación y como verdad— lleva a la salvación, mostrando al Pleroma como entidad superior y revelando al mundo como materia, lo cual permite al hombre ascender hacia la divinidad primera. *Muerte sin fin* dibuja, de forma muy similar, el ascenso de la materia hacia la unidad —aunque en este sentido da un giro pesimista—, y además de representar el drama de la creación, deja entrever el problema del conocimiento de lo que está más allá de lo sensible y pone en cuestión el tema del sufrimiento.

Aunque Gorostiza es contundente en su respuesta y el mundo es para él una “catástrofe infinita”, en su poema, y en algunos de sus textos periféricos, hay un intento por acceder al conocimiento y a la liberación. Por eso es importante tener en cuenta lo que en el capítulo II llamé *gnosis poética*, y que en muchos sentidos coincide con lo expresado en los textos de Nag Hamaddi, donde se define a la *gnosis* como “el conocimiento de todo lo que se puede pensar”, “el tesoro”, “la revelación de los que fueron conocidos de antemano y el camino hacia la armonía y lo preexistente, o sea, el crecimiento de los que han abandonado la grandeza propia para que el fin sea como el comienzo” (*Tratado tripartito*: 127). A lo que se suma el autoconocimiento como una constante del pensamiento gnóstico: “Si no se

conocen a sí mismos no se beneficiarán de lo que poseen; más los que han aprendido a conocerse se beneficiarán de ello” (*Evangelio de Felipe*: 76). “Examínate para que puedas comprender quién eres [...]. Y serás llamado «el que se conoce a sí mismo», pues el que no se ha conocido a sí mismo no ha conocido nada; pero el que se ha conocido a sí mismo ha logrado simultáneamente el conocimiento sobre la profundidad del todo” (*Libro de Tomás*, 138). El conocimiento, pues, se origina en esa chispa que hay en el interior, viene del alma que el hombre debe conocer por sí mismo. Se trata de algo entrevisto en *Muerte sin fin*:

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

(vv. 411-414)

Un alma que se debe recuperar para unirse y ascender a la divinidad, y para curar “esa llaga de fuego”. Resulta curioso que, a lo largo del poema, cuando se hace referencia al alma, ésta se dibuja como una figura frágil que intenta alcanzar el conocimiento. En el canto II, se advierte que Dios “nos amolda el alma perdidiza, / pero que acaso el alma sólo advierte [a Dios] / en una transparencia acumulada” (vv. 56-57), como si, al igual que en el *Sueño* de Sor Juana, se intentara conocer, pero no llegara a realizarse ese conocimiento. No es banal que tanto el *Sueño* como *Muerte sin fin* sean llamados poemas del conocimiento. Dice Anthony Stanton: “El caos y la confusión que Sor Juana vislumbra cuando fracasa el intento de conocimiento intuitivo [...] es el punto de partida de Gorostiza” (1989: 313). Así, *Muerte sin fin* sería un poema del conocimiento, pero no de cualquier conocimiento, sino de uno intuitivo que podemos llamar *gnosis*.

Esta última afirmación coincide con unas líneas escritas por Gorostiza en su *Discurso de recepción en la Academia Mexicana de la Lengua*: “El problema [del conocimiento] tiene raíces profundas en ese como sagrado aislamiento e inmovilidad del alma. No se le conoce solución expedita y el hombre está condenado, tal vez, a no alcanzar la sabiduría sino a lo largo de un angustioso proceso de maduración interior” (Gorostiza, 1989: 142). El fragmento parece una paráfrasis de un evangelio gnóstico, en tanto que expone un proceso de maduración interior para alcanzar el conocimiento. La poesía, para Gorostiza, como para Cuesta, es una investigación de lo interior. Para los Contemporáneos, la poesía es un método de conocimiento, y la lengua —como afirma el poeta en el mismo discurso— es “cambiante y apta para las tareas de la invención literaria. Esta labor requiere el empleo de técnicas apropiadas de investigación, estudio y registro” (1989: 142). Sucede como si la poesía fuera aquel arte alquímico que pretende la autoexploración del hombre —“Imagino así una substancia poética, semejante a la luz” —, esa esencia donde “transitamos [...] dentro de nosotros mismos, hacia inmundos calabozos y elevadas áreas, galerías que no conocíamos en nuestro propio castillo” (1989: 145), como explica Gorostiza en sus “Notas sobre poesía”. De esa manera, esa *gnosis poética* es una especie de revelación: “La poesía ha sacado a la luz la inmensidad de los mundos que encierra nuestro mundo” (1989: 145). Es, en síntesis, una forma de conocimiento intuitivo, una forma de revelación.

El proceso de salvación, entonces, no es explícito en *Muerte sin fin*, aunque se puede entender la gnosis poética formulada por Gorostiza como un proceso de revelación, de comprensión de sí mismo, y a la vez como un fracaso del conocimiento, imposible de aprehender por más que se intenta alcanzarlo, si no es a través de la muerte definitiva. No de la muerte cíclica a la que está condenado el hombre, sino de la liberación y el regreso a la unidad. Salvación y muerte son polos distantes y unidos a la vez, como al final del

poema, cuando se ha llegado a la unidad, ahí donde

[...] nada es ni nada está,
donde el sueño no duele,
donde nada ni nadie, nunca, está muriendo
y solo ya, sobre las grandes aguas,
flota el Espíritu de Dios.

(vv. 717-721)

El hombre no ha llegado a conocer ese “Espíritu de Dios”, esa inteligencia, pues, antes de llegar al conocimiento, la poesía ha sido destruida, todo ha sido aniquilado con lo creado. El poeta investiga, entrevé y en ocasiones le son reveladas las esencias, pero nunca tiene una experiencia plena de conocimiento, sino hasta la muerte. Gorostiza escribió: “La poesía para mí es la investigación de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte, Dios— que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje” (1989: 146). Lamentablemente, el lenguaje nunca cede a una transparencia total, y la *gnosis poética* nunca está consumada.

La visión que da *Muerte sin fin* es de un pesimismo más trágico, incluso, que el de los gnósticos. Para ellos, la gnosis nos puede salvar de este “infierno alucinante” y regresar al Pleroma; para Gorostiza, la salvación es sólo la desaparición absoluta.

Conclusión:

La dimensión espiritual de *Muerte sin fin*

Hasta aquí, he procurado que mi lectura sea una hermenéutica; he intentado ensanchar los sentidos del poema, ponerlo a dialogar con literaturas de otros tiempos y otros lugares tomando como soporte la universalidad que asoma en sus versos. He querido, más que hablar yo mismo, hacer hablar al poema a través de su música e imágenes, de sus múltiples significados, y demostrar que una obra tan rica en sentidos, tan *abierta* —en el sentido que da Umberto Eco al término—, a pesar de los vastos estudios que a ella se han dedicado, nunca está terminada, sino que el mismo tiempo y las lecturas la actualizan.

Me he referido en el capítulo II a una heterodoxia de la cual son herederos los Contemporáneos y que pregonaron, a su manera, Cuesta, Ortiz de Montellano, Villaurrutia, Owen y Gorostiza. Agrego un par de observaciones. En un afán de librarse de la rigidez ortodoxa presente en el pensamiento de su época, los Contemporáneos optaron por indagar vías alternas de conocimiento, muy distintas a las que pretenden imponer un sistema cerrado de conocimiento o postular una vía única de entendimiento, sujeto a prácticas inalterables que aparecen colmadas de prohibiciones. En suma, esas que defienden una visión singular del mundo. En este sentido, Octavio Paz se refiere a los Contemporáneos de este modo:

El escepticismo los hizo abandonar la religión tradicional mexicana pero no les abrió las puertas de otros sistemas de creencias. Sería inútil buscar en ellos las huellas de la “otra religión” que desde el hermetismo neoplatónico del Renacimiento y a través de diversas formas —la cábala, la alquimia, el pensamiento analógico— no ha cesado de fascinar la conciencia poética en Occidente (1978: 76).

Indudablemente, Paz se equivoca y esa búsqueda “inútil” ha abierto muchos

estudios como los que he enumerado en el capítulo II de este trabajo,³⁷ y entre los que contradictoriamente se encuentra su lectura del *Primero sueño* de Sor Juana.

Suele haber, entre el común de los juicios acerca de los textos esotéricos, cierto recelo o vituperación a propósito de sus contenidos. Con cierta razón se justifican estas opiniones, pues muchos libros vinculados a temas ocultistas o herméticos no pasan de ser charlatanería disfrazada de filosofía o literatura. Sin embargo, hay unos pocos textos que van más allá de este tipo de abordaje, aunque cargan con el desprestigio común del género esotérico. A veces estos no se transmiten de forma directa, sino a través de referencias literarias o filosóficas. Cabe hacer la pregunta, entonces, de qué afinidad hay entre la poesía y el esoterismo. Creo haber demostrado que ambos terrenos del conocimiento participan de una transmutación del mundo en símbolos, coinciden en una visión metafórica y poética del universo; de ahí que ambas se nutran e interactúen, enriqueciéndose mutuamente, pues como señala Paz, “no han cesado de fascinar la conciencia poética en Occidente”.

Esta “otra religión” es, pues, una heterodoxia. La *gnosis poética* que busca Gorostiza y sus compañeros de grupo —por las más diversas vías— se manifiesta en sus obras, razón por la cual he intentado acercarme con esa misma heterodoxia a la poética de Gorostiza. Lo esotérico supone una vía simbólica de revelación que, a diferencia de la ciencia, supone un “método” común a la poesía, de modo que pueden encontrarse, entre los itinerarios poéticos de los contemporáneos y las doctrinas esotéricas, muchas concordancias en las cuales lo irracional no es menos que lo racional. Como decía Gorostiza en una frase citada antes: la poesía es la “investigación de ciertas esencias —el amor, la muerte, la vida,

³⁷ Enrique Flores, en su libro *La imagen desollada*, explora cómo Octavio Paz, por un principio de primacía intelectual, desvincula a los Contemporáneos de lo que él mismo llama “la otra religión”, es decir, la religión hermética. Esto lo explora Flores a partir de dos importantes reseñas sobre el libro de Jaime García Terrés acerca de Gilberto Owen —no casualmente titulado *Poesía y alquimia*—, así como de los libros “esotéricos” de Vasconcelos acerca de Pitágoras y Plotino, entre muchos otros materiales.

Dios—” (1989: 146); investigación no menos rigurosa que el sondeo de la ciencia o de la filosofía. Por eso, Gorostiza afirma en sus “Notas” que la poesía supone un conocimiento de sí mismo, un ahondar en la exploración del ser interno que descubre esa *gnosis poética*. *Muerte sin fin* posee un hondo sentido espiritual comparable al de los mitos, agentes, según Joseph Campbell, de una transformación psíquica —a la manera de la revelación divina o, como dirían Gorostiza y sus amigos, a la revelación poética como visión introspectiva.

Muerte sin fin representa, así, un derrotero de introspección psicológica, de investigación del conocimiento, de *gnosis*. Por esa misma razón, Gorostiza no es sólo heredero de Rubén Darío en términos poéticos, sino también esotéricos, si atendemos el interés del modernista por la teosofía y el ocultismo. Sin embargo, este intento, esta búsqueda del conocimiento y de la palabra perfecta se ve muchas veces frustrada. De ahí el pesimismo de Gorostiza que apunta a una revelación imposible en el plano terrenal y que lo separa de los gnósticos, pues sólo la muerte lleva a la liberación. El acceso a la muerte exige la destrucción, y ésta impide el conocimiento. Acaso, el sentido está en la búsqueda y no en el resultado. En el hombre y la poesía como intentos, y no como productos.

El universo esotérico convive con el universo poético a un nivel simbólico. La transmutación del mundo físico en metáforas y símbolos no es ajena ni a la magia ni a la poesía; basta ver el cúmulo de grabados alquímicos o herméticos producidos en los siglos XVI y XVII para ver que la misma fuente que nutre la labor del poeta nutre al alquimista o al gnóstico. La poesía como revelación o religión, establece una vía alternativa de conocimiento para el artista. La imaginación y la capacidad creadora del hombre no son ajenas a ninguna tradición esotérica. Expresión y unión; vinculación del microcosmos y el macrocosmos, del hombre y la naturaleza, o al estilo de Gorostiza, del vaso y el agua, de la materia y la forma, que constituyen otras tantas vías de la investigación poética.

Bibliografía

- ALEXANDRIAN, Sarane, 2003. *Historia de la filosofía oculta*. Madrid: Valdemar.
- ALONSO, Amado, 1970. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, Dámaso, 1970. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- AROLA, Raimon, 2012. *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente*. Barcelona: Olañeta.
- BASAVE, Agustín, 2002. *¿Qué es la poesía? Introducción filosófica a la poética*. México: FCE.
- BARTHES, Roland, 2002. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós.
- BERINSTÁIN, Helena, 1997. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: UNAM.
- _____, 1985. *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa.
- BLAKE, William, 2006. *El libro de Urizen*. Madrid: Hiperión.
- BLAVATSKY, Helena Petrova, 1994. *Blavatsky on the Gnostics*. Ed. J. Spierenburg. San Diego: Point Loma.
- _____, 2000. *La doctrina secreta: síntesis de la ciencia, la religión, y la filosofía*. Malaga: Sirio.
- BORGES, Jorge Luis, 1980. “La cábala”. En *Siete noches*. México: FCE.
- _____, 2005. *Obras completas I*. Madrid: RBA.
- BOTHE, Pauly Ellen, 2009. *José Gorostiza y T. S. Eliot: un acercamiento a las poéticas del poema extenso moderno en Muerte sin fin y Four Quartets*. Tesis doctoral. México: UNAM.
- BOUSOÑO, Carlos, 1985. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- BURKERT, Walter, 1988. “Mito y mitología”. En *Historia de la literatura. Literatura y*

- sociedad en el mundo occidental*. Madrid: Akal, 11-31.
- CAISSO, Claudia, 2000. “«De inmundos calabozos, de elevadas galerías aéreas»: José Gorostiza”. *Cuadernos americanos*, 82.
- CAMPBELL, Joseph. 1992. *Las máscaras de dios: mitología creativa*. Madrid. Alianza.
- _____. 2013. *Imagen del mito*. Girona: Atalanta.
- _____. 2014. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE.
- CANTÚ, Arturo, 2005. *En la red de cristal. Edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza*. México: Juan Pablos / UAM / Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- CIRLOT, Juan Eduardo, 2010. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- CHAVES, José Ricardo, 2005. *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: UNAM.
- _____. 2013. *México heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Bonilla / UNAM / Iberoamericana.
- _____. 2015. “El estudio académico de lo esotérico”. *Revista de Estudios Históricos sobre la Masonería Latinoamericana y Caribeña* VII-2: 120-127.
- CHEVALIER, Jean, 1986. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- COHEN, Esther, ed., 2003. *Cábala y deconstrucción*. México: UNAM.
- CUESTA, Jorge, 2004a, “*Muerte sin fin* de José Gorostiza”. En Álvaro Ruiz Abreu, comp. *Crítica sin fin. José Gorostiza y sus críticos*. México: Conaculta 28-32.
- _____. 2004b, “El clasicismo mexicano”. En *Obras reunidas II*. México: FCE.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, 2006. *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- DORESSE, Jean. “Gnosticismo”, 1973. En C. J. Bleeker y G. Widengree, ed. *Historia Religionum. I. Religiones del pasado*. Madrid: Cristiandad. 519-560.
- _____. 1984a. “La gnosis”. En Henri-Charles Puech. *Historia de las religiones. II*. Madrid:

- Siglo XXI. 1-163.
- _____, 1984b. “El hermetismo egiptianizante” En Henri-Charles Puech. *Historia de las religiones. II*. Madrid: Siglo XXI.
- _____, 1986. *The Secret Books of Egyptian Gnostics*. United States: Inner Traditions.
- EAGLETON, Terry, 2007. *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- Edda mayor*, 2000. Ed. Luis Lerate. Madrid: Alianza.
- ELIADE, Mircea, 1969. *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid: Guadarrama.
- _____, 1972. *Tratado de historia de las religiones*. México: Era.
- _____, 1974. *Imágenes y Símbolos*. Madrid: Taurus.
- _____, 1991. *Mito y realidad*. Madrid: Labor.
- _____, 1996. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza.
- _____, 2008. *Dioses, diosas y mitos de la creación. I. De los primitivos al zen*. Madrid: Azul.
- ELIOT, T. S., 1973. *Tierra baldía*, Barcelona: Ocnos.
- _____, 2001. “The hollow men / Los hombres huecos”. *Casa del tiempo*, octubre, 2001: 23-27.
- ESCALANTE, Evodio, 2001. *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*. México: Juan Pablos / UAM / Instituto Municipal de Arte y Cultura de Durango / UNAM.
- FELIU MATEU, Lluís y Adelina MILLET ALBA, ed., 2014. *Enuma Elis y otros relatos babilónicos de la creación*. Madrid: Trotta.
- FERNÁNDEZ, Sergio, 1991. “El éter y el andrógino. Aproximaciones a los contemporáneos”. En *El estiércol de Melibea y otros ensayos*. México: UNAM. 195-225.
- FLORES, Enrique, 2003. *La imagen desollada Una lectura del “Segundo sueño” de Bernardo Ortiz de Montellano*. México: FCE / UNAM.

- _____, 2014. *Sor Juana chamana*. México: UNAM.
- GARCÍA BAZÁN, Francisco, 2003. *La gnosis eterna. Antología de textos gnósticos griegos. latinos y coptos*. 2 vols. Madrid: Trotta.
- GARCÍA TERRÉS, Jaime, 1980. *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen*. México: Era.
- GARZA CUARÓN, Beatríz, 1977. “Simetría y correspondencias en Muerte sin fin de José Gorostiza”. En Blanca Elvia Mora *et al.* *Deslindes literarios*. México: El Colegio de México. 83-94.
- GENTTE, Gerard, 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GODOY, Emma, 1989. “De Muerte sin fin”. En José Gorostiza. *Poesía y Poética*. México: Conaculta. 365-400.
- GOROSTIZA, José, 1965. “Entrevista”. En Emmanuel Carballo. *Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales. 201-210.
- _____, 1969. *Prosa*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- _____, 1971. *Poesía*. México: FCE.
- _____, 1989. *Poesía y poética*. Coord. Edelmira Ramírez. México: Conaculta.
- _____, 1995. *Epistolario (1918-1940)*. Ed. Guillermo Sheridan. México: Conaculta.
- _____, 2005. “Muerte sin fin”. En Arturo Cantú. *En la red de cristal*. México: Juan Pablos / UAM / Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- HESÍODO, 2000. *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- HUIDOBRO, Vicente, 2000. *Altazor / Temblor del cielo*. México: Conaculta.
- JONAS, Hans, 2006. *La religión gnóstica*. Madrid: Siruela.
- JUNG, Carl Gustav, 1970. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- KAYSER, Wolfgang, 1976. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.

- KING, Charles William, 1887. *The Gnostics and their Remains*. Londres: William Clowes & Sons.
- KURTZ, Andreas, 2008. “La importancia de la filosofía y cultura alemanas en la revista *Contemporáneos*”. *Literatura Mexicana* XIX-1: 75-108.
- LACARRIÈRE, Jaques, 1982. *Los gnósticos*. México: Premiá.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1964. *El pensamiento salvaje*. México, FCE.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel, 2007. *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis.
- MANSOUR, Mónica, 2015. *José Gorostiza: la creación sin fin*. México: UNAM.
- _____, 2010. “*Muerte sin fin: poema de la creación*”. *Revista de la Universidad* 78: 73-80.
- MATA, Rodolfo, 1998. “El fruto que del tiempo es dueño. Jorge Cuesta: *Canto a un dios mineral*”. *Literatura Mexicana* IX-1: 107-137.
- MEAD, G. R. S., 1906. *Fragments of a Faith Forgotten*. Londres: Theosophical Publishing Society.
- MIDDLETON MURRAY, John, 2015. *El estilo literario*. México: FCE.
- MONTEMAYOR, Carlos, 1974. “Jorge Cuesta”. *Revista de la Universidad* 28: 17-24.
- MORA, Juan Miguel de, 2010. “Estudio analítico”. En *Rig Veda*, México: Conaculta. 21-96.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1975. *El arte del verso*. México: Málaga.
- NERVO, Amado, 2000. *El castillo inconsciente*. José Ricardo Chávez, ed. México: Conaculta.
- NÚÑEZ, Cesar, 2005. “La *Antología de la poesía mexicana moderna* de Manuel Maples Arce y la poesía mexicana de los años veinte”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* LIII-1: El Colegio de México: 97-127.
- PAGELS, Elaine, 1992. *Los evangelios gnósticos*. Barcelona: Crítica.
- PALOMARES, José Luis, 2006. “La creación como catástrofe”. En William BLAKE. *El libro*

- de Urizen*. Madrid: Hiperión. 9-56.
- PANABIÈRE, Louis, 1983. *Itinerario de una disencia: Jorge Cuesta (1903-1942)*. Trad. Alfonso Castañón. México: FCE.
- PAZ, Octavio, 1978. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: FCE.
- _____, 1982. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE.
- _____, 1985. *Los hijos del limo*. Bogotá: Oveja Negra.
- _____, 1989. “*Muerte sin fin*”. En José GOROSTIZA. *Poesía y Poética*. Coord. Edelmira Ramírez. México: Conaculta. 360-364.
- _____, 1991. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz.
- PAZ GAGO, José María, 1993. *La estilística*. Madrid: Síntesis.
- PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto, 2000. “El triunfo del demiurgo. Acerca de *Muerte sin fin* de José Gorostiza”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXII-77: 189-210.
- PÉREZ AMESCUA, Luis Alberto, 2011. “*Novela como nube*” de Gilberto Owen. México: Universidad de Guadalajara.
- PFEIFER, Johanes, 1959. *La poesía*. México: FCE.
- PIMENTEL, Luz Aurora, 1993. “Tematología y transtetualidad”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLI-1: 215-219.
- PIÑEIRO, Antonio, José Montserrat TORRENTS y Francisco GARCÍA BAZÁN, ed., 2011. *Textos gnósticos*. Madrid: Trotta.
- POE, Edgar Allan, 1972. *Eureka*. Madrid: Alianza.
- PORTILLA-LEÓN, Miguel, 2008. *La tinta negra y roja. Antología de la poesía náhuatl*. México: Era / El Colegio Nacional / Galaxia Gutenberg.
- POUND, Ezra, 1970. *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz.

- POUPARD, Paul, 1987. *Diccionario de las religiones*. Barcelona: Herder.
- PUECH, Henri-Charles, 1978. *En torno a la gnosis I. La gnosis y el tiempo*. Madrid: Taurus.
- RIG VEDA, 2010. Ed. Juan Miguel de la Mora. México: Conaculta.
- RENAU NEBOT, Xavier, ed., 2008. *Textos Herméticos*. Madrid: Gredos.
- ROSADO, Juan Antonio, 2015. *José Vasconcelos*. Madrid: Polígrafos.
- _____, 2012. *El engaño colorido*. México: Praxis.
- RUBÍN, Mordecai S., 1966. *Una poética moderna. "Muerte sin fin" de José Gorostiza*.
México: UNAM.
- RUIZ ABREU, Álvaro, comp., 2004. *Crítica sin fin. José Gorostiza y sus críticos*. México:
Conaculta.
- SÁNCHEZ VALENCIA, Roberto, ed., 2007. *Apocalipsis de Adán*. México: UNAM.
- SANTA BIBLIA, 2012. Trad. Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera. Estados Unidos:
Nelson.
- SCHOLEM, Gershom, 2001. *Los orígenes de la cábala*. Madrid: Paidós.
- _____, 2008. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI.
- SERVIER, Jean, dir., 2006. *Diccionario crítico del esoterismo*. Madrid: Akal.
- SHERIDAN, Guillermo, 1985. *Los contemporáneos ayer*. México: FCE.
- SKIRIUS, John, 1978. *José Vasconcelos y la cruzada de 1929*. México: Siglo XXI.
- SPENGLER, Oswald, 1993. *La decadencia de occidente*. México: Planeta.
- STANTON, Anthony, 1989. "Muerte sin fin en la estela del Sueño". En José Gorostiza.
Poesía y poética. Coord. Edelmira Ramírez. México: Conaculta. 305-320.
- TORRENS, José Monserrat, ed., 1987. *Los gnósticos*. 2 vols. Madrid: Gredos.
- TODOROV, Tzvetan, 1992. *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila.
- _____, 2004. *Poética estructuralista*. Buenos Aires: Losada.

- TORRES BODET, Jaime, 1966. *Rubén Darío. Abismo y cima*. México: UNAM / FCE.
- UNCETA GÓMEZ, Luis, 2009. “Breve historia del género cosmogónico”. *Nova Tellvs* XXVII-1: 207-227.
- VALÉRY, Paul, 1990. *Teoría. Poética. Estética*. Madrid: Visor.
- WORDSWORD, William, 2003. *Preludio, en catorce libros, 1850*. Barcelona: DVD.
- _____, 2011. *The Major Works*. Nueva York: Oxford University Press.
- YATES, Frances, 1981. *El iluminismo rosacruz*. México: FCE.
- _____, 1982. *La filosofía oculta en la época isabelina*. México: FCE.
- _____, 1983. *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Madrid: Ariel.
- ZAMBRANO, María, 2013. *Filosofía y poesía*. México: FCE.