

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA



CLAVES CRÍTICAS PARA LA LECTURA DE “*SOLEDAD DE LA FISIOLOGÍA*” DE LUIS CARDOZA Y ARAGÓN:

ENTRE LA FISIOLOGÍA Y ALQUIMIA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN LITERATURA  
HISPANOAMERICANA PRESENTA:

MTRO. ÁLVARO SOLÍS CASTILLO

DR. ALEJANDRO PALMA CASTRO

DIRECTOR

Puebla, Pue.

Enero 2018

## Agradecimientos

A Úrsula, por su amor, perla marina

A mi madre, a mi padre

A mi hermana Conchi, ausencia que es *amor constante más allá de la muerte*

Al Dr. Alejandro Palma Castro, por su generoso acompañamiento

*La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre.*

Luis Cardoza y Aragón

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
1. Luis Cardoza y Aragón en el contexto mexicano	17
1.1 Luis Cardoza y Aragón, México y el recibimiento de <i>Contemporáneos</i>	17
1.2 “Soledad de la fisiología” en el contexto de su publicación	24
1.3 Luis Cardoza y Aragón, <i>Contemporáneos</i> y el paso de las vanguardias a la poesía pura	29
1.4 Luis Cardoza y Aragón y la evolución de su obra poética	41
<b>CAPÍTULO II</b>	
2. La reescritura de la soledad: crítica textual genética	52
2.1 Estructura métrica y estrófica	52
2.1.1 Evolución de la distribución estrófica	55
2.2 El archivo Lya Kostakowsky	57
2.3 “Soledad de la fisiología” como poema autónomo	59
2.3.1 Las diferentes ediciones del poema	63
2.3.2 Análisis de variantes: adición, sustracción, sustitución	66
2.4 Las variantes del poema y la crítica textual	73

## CAPÍTULO III

3. La “Soledad de la fisiología” y la transmutación poética de la materia	91
3.1 “Soledad de la fisiología”: lectura desde los sistemas del cuerpo animal	94
3.2 La alquimia como horizonte simbólico-espiritual en “Soledad de la fisiología”	118
3.2.1 ¿Qué se debe entender por alquimia?	121
3.2.2 El lenguaje de la alquimia	125
3.2.3” La alquimia en “Soledad de la fisiología”	130
3.2.4 La presencia de los procesos alquímicos en “Soledad de la fisiología”	140
3.2.5 Presencia de los elementos alquímicos en “Soledad de la fisiología”	150
3.2.6 Presencia de la Materia alquímica en “Soledad de la fisiología”	158
3.2.7 La figura del adepto en “Soledad de la fisiología”	163
3.2.8 El calor y las fases del proceso alquímico	166
3.2.9 Entre <i>Muerte sin fin</i> y <i>Canto a un dios mineral</i> , la <i>Soledad de la fisiología</i>	175
CONCLUSIÓN	181
ANEXO	193
BIBLIOGRAFÍA	201

## INTRODUCCIÓN

Luis Cardoza y Aragón (1901-1992), escritor y diplomático guatemalteco, llega a México en su juventud —a principios de los años 30 del siglo pasado— después de vivir casi una década en París. A pesar de que ocupó puestos importantes en el servicio diplomático de su país, llegó a tierra mexicana huyendo de una persecución política en Guatemala y de una situación inestable en Europa que se dio en la entreguerra. Tiempo atrás, ya había estado en México de paso hacia Nueva York. En aquella ocasión lo recibieron amigos que conoció en el viejo continente, integrantes del mundo de la plástica y de la literatura mexicana. A su llegada a la capital, vivió algún tiempo en la casa de Frida Kalko y Diego Rivera, lo cual lo identifica en cuanto a sus ideas políticas, que permanecerán firmes a lo largo de toda su vida.

Esta vez su llegada a nuestro país será definitiva, entre las pocas pertenencias con las que llegó, se incluyen las más nuevas ediciones de la literatura francesa, particularmente libros de poesía. Más tarde, algunas voces lo reconocerán como uno de los vínculos más importantes de la tradición literaria mexicana y las vanguardias francesas, sobre todo el surrealismo. Su cercanía con los movimientos artísticos de París, lo convierten en un especialista en el tema y uno de los pocos escritores latinoamericanos en participar de primera línea de esas tendencias. Más tarde, ya instalado en la capital mexicana, se convertirá en uno de los estudiosos y críticos especializados en el movimiento muralista mexicano y también conocedor de otros importantes creadores plásticos de la época.

En el ámbito literario publicó en Francia sus dos primeros poemarios: *Luna Park* (1924) y *Maelstrom, films telescopiados* (1926). Estos han sido los más estudiados hasta el momento de

su obra poética. Ambos libros están influidos notoriamente por las vanguardias, pues Cardoza no imita desde la distancia el surrealismo, sino que lo vive todo el tiempo. Posteriormente, también recibe los primeros influjos de la poesía pura por la vía de Paul Valéry.

En México, rápidamente se sitúa hacia uno de los polos que caracterizaban la época literaria de aquel entonces. Frente al gran impulso nacionalista en las ideas y las artes, un pequeño grupo de escritores, el de los *Contemporáneos*, libra batallas cruentas tratando de imponer una visión del ejercicio literario que tiene su atención puesta en Europa. Algunos de los integrantes de este grupo también atienden esa otra postura a contraflujo, que es la poesía pura, sobre todo Jorge Cuesta y José Gorostiza. Si bien el espíritu nacionalista ha producido ya obras memorables, parece haber llegado el momento de un cambio. Ese pequeño grupo, impone a final de cuentas su postura y es por ello que hoy algunos de sus integrantes, así como sus obras, ocupan lugares de privilegio en la tradición literaria mexicana. Junto a los *Contemporáneos*, aparece la discreta figura del recién llegado Luis Cardoza y Aragón. Primero se consolida la amistad ya iniciada cuando varios de los miembros del grupo visitaron la capital francesa, posteriormente se dan los lazos estéticos, particularmente con José Gorostiza (1901-1973), Jorge Cuesta (1903-1942) y Xavier Villaurrutia (1903-1950).

A partir de su llegada a México, Cardoza abandonó los recursos vanguardistas en cuanto a sus procedimientos poéticos y a su idea de la poesía. En lo formal, ha vuelto a recuperar recursos que en su escritura lo sitúan dentro de la tradición clásica en lengua castellana, particularmente el uso de una métrica fija, con una predilección particular en el poema que nos ocupa estudiar, “Soledad de la fisiología”, el cual cuenta con endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos de índole clásica con hemistiquios de siete sílabas, es decir, el uso de la silva como paso intermedio hacia el verso libre. Particularmente, la silva utilizada por Luis Cardoza y

Aragón en dicho poema se podría clasificar como modernista, introducida por Rubén Darío (1867-1916), porque además de que combina endecasílabos y heptasílabos, hace también uso de alejandrinos y eneasílabos.

“Soledad de la fisiología” aparece fechado en 1936 y es publicado por primera vez en 1939. Después de este poema, poca será la producción de Cardoza en el campo de la poesía, en su quehacer dominará la crítica sobre artes plásticas y otros textos como *Guatemala, las líneas de su mano* (1955) —un ajuste de cuentas sobre su país; un acto amoroso e inmutable—. Además, escribe y publica su biografía: *El río, novelas de caballería* (1966), un relato cosmopolita e irónico que mostrará rasgos poco conocidos de la personalidad de muchas de las figuras artísticas e intelectuales a quienes conoció. Esta obra será fundamental para abordar el tema de cómo fueron entretejiéndose algunas de las preocupaciones comunes plasmadas en algunas obras poéticas de la época: la muerte y la filosofía; la ciencia y también la alquimia.

Se eligió realizar el presente trabajo de investigación sobre “Soledad de la fisiología” ya que a pesar de ser un texto que ha gozado de la atención del mundo editorial, ha pasado desapercibido por el mundo de la crítica. Se trata de un poema importante, ambicioso en su factura y en su tematización. Se tiene noticia de que fue publicado por primera vez en la revista *Taller*, posteriormente fue incluido en *Laurel, antología de la poesía moderna en lengua española* en 1941, luego en *Poesías* (colección *Letras Mexicanas*) en 1948. Consecutivamente se publica en su *Poesía reunida* en el Fondo de Cultura Económica en 1977, con prólogo de José Emilio Pacheco y, finalmente, en 1992, el año de su muerte, se publica dentro de su *Obra poética*, con prólogo de Rodolfo Mata, en la prestigiosa serie *Lecturas mexicanas* del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. A pesar de todo ello, no se han realizado en torno al poema estudios de índole académica, la atención al texto ha sido mínima. La crítica ha referido el poema



como uno de los antecedentes inmediatos a la escritura de *Muerte sin fin*, una muestra de ello, es que se ha consignado en una aplicación del poema de José Gorostiza, amparada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes<sup>1</sup>. El poema de Cardoza aparece en la aplicación como el antecedente inmediato a *Muerte sin fin* (1939), junto a otros textos como *Primero sueño* (1692) de Sor Juana Inés de la Cruz, *Soledades* (1613) de Luis de Góngora y *Hermana agua* (1901) de Amado Nervo. Es decir, la valoración general del poema se compara, por medio del tema, la intención y la forma, con el texto de Gorostiza, lo cual vincula el poema con *Canto a un dios mineral* (1942) de Jorge Cuesta.

En la época permeaba un espíritu común entre estos autores, incluido Cardoza. La intención era llevar la poesía hacia el uso de tematizaciones no convencionales, recurrir a la ciencia, a la filosofía y a la alquimia para construir complejos entramados de múltiples sentidos. Todos estos poemas guardan entre sí, junto con “Soledad de la fisiología”, similitudes de tema y

---

<sup>1</sup> La curaduría de esta aplicación estuvo a cargo de David Huerta y contó con la colaboración de las siguientes reconocidas instituciones: Instituto Nacional de Bellas Artes, Radio Educación, Fondo de Cultura Económica, la Real Academia de la Lengua Española, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, la Biblioteca Nacional de España y la Academia Mexicana de la Lengua. El propio curador de la aplicación señala con precaución la posible influencia o relación de “Soledad de la fisiología” con *Muerte sin fin*, lo hace del siguiente modo: “El poema ‘Soledad de la fisiología’, muestra notables semejanzas con *Muerte sin fin*. Fue publicado pocos años antes del poema de Gorostiza. Sería difícil, acaso temerario, afirmar que se trata de una ‘influencia’ o determinación; pero es posible afirmar, sin riesgo de equivocación, que ambos poemas fueron compuestos en un mismo ámbito de preocupaciones filosóficas, existenciales, metafísicas” (Huerta).

Además de la referencia al poema, éste aparece reproducido de manera íntegra junto a *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, *Soledades* de Luis de Góngora, y *Hermana Agua* de Amado Nervo.

procedimientos que hacen pensar en una idea programática por parte de todos ellos<sup>2</sup>, una idea que tal vez de manera inconsciente siguieron empujados por la época que les tocó vivir. En Europa un reacomodo de fuerzas políticas, geográficas y culturales, en América una época de búsqueda de la identidad y del camino a seguir como latinoamericanos.

El planteamiento del objetivo de este trabajo de investigación es sentar las bases para el estudio de este poema, en particular, situarlo, así como a su autor, dentro del contexto de su época en México, con relación a las obras que se publicaron en ese reducido periodo de tiempo, el cual va de 1939 a 1942. Así mismo, se ha realizado un estudio en torno a las diferentes versiones que existen del poema, como parte del trabajo previo y necesario que concierne a la etapa de interpretación con la finalidad de establecer comparaciones y contrastes entre cada una de ellas, lo cual llevará a determinar de qué manera el poema va evolucionando hasta una versión final y definitiva. La intención ha sido mostrar cómo cada variación en el texto constituye un cambio significativo que atañe no sólo al fragmento que modifica, sino a la obra en su totalidad. Sin embargo, se demostró que el poema permanece inalterado en cuanto a su esencia, dado que las modificaciones introducidas por su autor tienen la finalidad de ir modelando de un modo más preciso lo que desde la primera versión ha estado presente; un ejemplo de ello es, desde la

---

<sup>2</sup> El tema de la soledad es el atributo que el poema trata de dar al contenido, por lo tanto, se abre una lectura desde la tradición de la soledad en la poesía, donde se pueden remontar textos medievales como *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, pasando por la mitificación del tema que hace la literatura barroca del siglo de oro, cuyo mayor exponente sería Luis de Góngora y Argote en *Soledades*. Para el siglo XX, esta soledad en la poesía se encuentra vinculada con el vacío existencial, tal como se propone en varios poemas como: *Muerte sin fin* de José Gorostiza, *Anábasis* de Saint John Perse, entre muchos otros. Dado el propósito de esta tesis, no se abundará más en el asunto de la soledad, aunque dejamos patente la lectura que pueda hacerse desde el tema.

perspectiva de la forma, la evolución estrófica del texto que constituye la mayoría de las variaciones que se fueron introduciendo. Las nuevas disposiciones estróficas fueron puntualizando imágenes más que presentar otras nuevas; se fueron afinando las características sonoras más que introducir una nueva estructura; se fue delimitando el sentido más que proponer uno nuevo; se le dio al poema un nuevo rumbo del emprendido en su edición príncipe.

A la par de lo anterior, se propone una interpretación del poema, desde la base de la fisiología en cuanto a uso de términos y procedimientos o procesos, evidentes desde el título, y particularmente significativo en cuanto a la formación del autor, ya que éste realizó estudios de medicina en la Universidad de París. En el poema, se identifican prácticamente todos los sistemas que posibilitan el funcionamiento fisiológico del cuerpo animal. Adicionalmente, se propone otra interpretación para la lectura del poema, como un segundo nivel de sentido, se trata de una interpretación desde la alquimia, entendida tanto desde su corriente exotérica como esotérica. La alquimia se presenta también como un modelo metodológico que trata de presentar de qué manera es posible asumir todos los cambios presentes en el texto. Para tal motivo, se han atendido textos críticos que vinculan la poesía con la alquimia a partir del estudio de textos poéticos de diversas épocas y autores, en tales textos críticos, a la vez se revalora esta disciplina centenaria desde la perspectiva de los elementos y procesos que tienen que ver con su desarrollo, particularmente desde la esoteria, pues la exoteria tiene sólo valor como una prequímica.

Algunos de los poetas que han desarrollado parte de su obra vinculándola a la alquimia son: William Wordsworth (Heninger 1960), Ezra Pound<sup>3</sup> (Materer 1984), John Donne (Keller 1992) Jorge Cuesta (Montemayor 1974), Sor Juana Inés de la Cruz (Mescall 2015), además de otros

---

<sup>3</sup> Particularmente Materer estudia el poema *The Alchemist* publicado en 1920, aunque aparece fechado desde 1912.

autores como William Blake, Georg Phillip Friedrich von Hardenberg —*Novalis*—<sup>4</sup>, William Butler Yeats, Arthur Rimbaud, Bertol Brecht, André Breton y Antonin Artaud<sup>5</sup> y, por supuesto Johann Wolfgang von Goethe<sup>6</sup>, sólo por citar algunos. También se utilizó el texto *Psicología y alquimia* (2002) de Carl Gustav Jung, como un método para poder explicar de qué manera la alquimia en el poema de Cardoza se ocupa más de la esoteria que de la exoteria, ya que el mecanismo es la introducción del texto poético, donde aparecen ciertas alegorías a través de procesos alquímicos de laboratorio que, a su vez, remiten a ciertos procesos fisiológicos, de todos ellos se da cuenta puntualmente en el cuerpo de la tesis.

La relevancia de la presente investigación se da desde el momento en que este estudio constituye en sí mismo un rescate de la obra elegida, pues en muchos sentidos se partió de cero. La idea principal es ayudar a consolidar las bases para el desarrollo de futuros trabajos en torno al poema que ahora ocupa. De igual manera, una parte fundamental es presentar los argumentos

---

<sup>4</sup> Es evidente cómo varias referencias a estos autores sitúan a otros autores del periodo romántico, tanto alemán como inglés. Esta tendencia esotérica no sólo involucró a poetas, también a algunos filósofos como Hegel o Schelling.

<sup>5</sup> Hay que recordar la simpatía de los surrealistas por el ocultismo, de ahí esta vinculación de André Bretón y Antonin Artaud con la alquimia.

<sup>6</sup> En el caso de Goethe, la alquimia tiene un valor no sólo literario sino vital. Se sabe que participó de la masonería, una asociación iniciática en donde se hace hincapié en la formación esotérica de sus integrantes. En esa asociación alcanzó el máximo grado, el 33. De acuerdo al diario masónico: “Johann Wolfgang von Goethe fue iniciado en la Logia Amalia Zu Den Drei Rosen de Weimar el 23 de junio de 1780 y permaneció trabajando en ella hasta su muerte ocurrida en 1832” (2017).

necesarios para proporcionar elementos que permitan relacionar su lectura con los poemas referidos de José Gorostiza y Jorge Cuesta<sup>7</sup>.

Dadas las condiciones del estado de la cuestión que se han recopilado sobre “Soledad de la fisiología” ha sido imperativo partir de lo fundamental, que para este estudio representa el establecimiento y revisión de las distintas versiones que existen del poema, el análisis textual del mismo y la interpretación de su estructura y temática a partir de una lectura semiótica donde se destaquen tanto el tema denotado como el contenido profundo. De tal suerte que esta tesis acude a diversas metodologías para llegar a los objetivos de estudio propuestos. Esta ha sido la lógica de composición de la tesis, se ha dividido en tres capítulos dedicados cada uno a estos tres estudios para resaltar la relevancia del texto en un momento particular de la historia de la poesía mexicana. En este contexto, recientemente se han publicado algunos nuevos acercamientos a la obra de Cardoza, por lo que la socialización de los resultados del presente trabajo podrá poner sobre la mesa este otro tema pendiente en torno a la figura y la obra del autor de *Maelstrom*.

El tratamiento de la primera parte del trabajo fue de carácter histórico al reconstruir la época que antecede al poema, partiendo del propio testimonio del autor, lo anterior plasmado sobre todo en *El río, novela de caballería* y en algunas entrevistas a las que se tuvo acceso a lo largo de la investigación. Se utilizaron algunas otras fuentes que abordan el periodo en el que Cardoza llega a nuestro país, de las cuales se eligieron aquellas que estudian el tema de *Contemporáneos*, en específico aquellos que se ocupan de los poetas José Gorostiza y Jorge Cuesta.

---

<sup>7</sup> Si bien establecer esta relación no forma parte de los objetivos del presente trabajo de investigación, sí se dan, de manera somera, algunos indicios de cómo pueden formularse en el futuro.

En segundo término se identificaron, clasificaron y describieron las variantes encontradas en las diversas ediciones del poema. La finalidad de dicha revisión fue determinar el proceso creativo del autor, así como la configuración de las diferentes posibilidades de sentido que afectan a la obra. Para ello se accedió a su archivo personal, el cual se encuentra bajo resguardo del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. El objetivo de trabajar con su archivo fue localizar el original del poema, así como documentos que agregaran datos que fueran de utilidad para esclarecer la razón del porqué, ya publicado el poema, el autor siguió introduciendo cambios. Desafortunadamente, el trabajo de archivo arrojó como resultado que no existían documentos relacionados con el proceso creativo del poema que nos ocupa, por lo que el estudio se realizó directamente con las versiones publicadas del poema. La revisión se realizó a partir de algunos fundamentos de la crítica textual, particularmente se utilizó *Perfiles para una ecdótica nacional: Crítica textual de obras mexicanas de los siglos XIX y XX* (2013) de Alejandro Higashi, con la finalidad de fijar desde cuál de las tres versiones fue analizado e interpretado el poema. A través del estudio de las tres versiones editadas existentes, se pudo tener una idea clara de cómo se fue desarrollando el proceso de escritura por parte del autor. Dada la dificultad de acceder al texto original, se ha transcrito como anexo, para el conocimiento de los lectores y como referencia útil para su consulta.

En la tercera parte del trabajo se propusieron dos tipos de interpretación, el primero de ellos desde el campo semántico de la fisiología. La intención fue determinar hasta qué punto el poema cumple o no con una intención programática que pretenda utilizar un lenguaje y procedimientos de índole fisiológica. La segunda interpretación que se propuso, no como un recurso aislado, sino complementario al anterior, es el de la alquimia. Durante la lectura del poema, se detectaron indicios de que se pudiera estar en presencia de un texto con referencias

alquímicas. Como se sabe, esta disciplina constituye una *prequímica*, en este sentido hay un vínculo con el modelo propuesto de la fisiología, sin embargo, parte de la alquimia también está vinculada a procesos de índole mística. A través de la propuesta de José Pacual Buxó en *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica* (1984) donde propone una lectura semiológica de los textos poéticos, se determina que “Soledad de la fisiología” combina dos semióticas: una semiótica denotativa compuesta por todos los elementos relacionados con la fisiología y una semiótica connotativa en la cual se incluyen los elementos de las referencias alquímicas, los cuales a su vez operan en un sentido exotérico que implica el funcionamiento alquímico de la materia y un sentido esotérico en el cual se plantea la simbología de la alquimia como fuente de conocimiento de lo humano. En esta sección del trabajo se identificaron todos aquellos términos o procedimientos que vinculan al poema con esa actividad ancestral, además de determinar hasta qué punto el poema aborda la vertiente exotérica de la alquimia, así como el desarrollo de un planteamiento esotérico. Con estos dos modelos de lectura se pretende demostrar cómo, en el texto, la tematización de vida y muerte son procesos vinculados por el autor a partir de diversos elementos provenientes de ambas disciplinas: fisiología y alquimia. Esto último no sólo impacta la recepción y posible comprensión del poema desde este modelo, sino que lo vincula a *Canto a un dios mineral*, obra del “más triste de los alquimistas” Jorge Cuesta, quien, al igual que Cardoza, tuvo formación científica.

La manera argumentativa de la tesis responde a un proceso que va de lo general a lo particular, cada parte del trabajo de investigación es un paso previo del siguiente. No es posible estudiar el poema desde la crítica textual, si antes no se desarrolla el contexto histórico. Así mismo, es imposible la lectura desde la fisiología si previamente no se ha decantado el problema de las diferencias entre sus ediciones. Finalmente, es imposible hacer la lectura desde la alquimia

si antes no se han desatado las referencias del texto al mundo propio de la fisiología. Se trata, sin duda, de un poema complejo que ha pasado todos estos años a la espera de su estudio, comprensión y valoración. Es la intención de quien ahora escribe: rendir tributo y hacer justicia a una obra que es, sin lugar a dudas, una de las cimas poéticas de su época.



## CAPÍTULO I: LUIS CARDOZA Y ARAGÓN EN EL CONTEXTO LITERARIO MEXICANO

La finalidad del presente capítulo es determinar el contexto que vivió el autor durante su estadía de casi diez años en París y de qué modo, estando en aquella ciudad, pudo tejer redes que, con el tiempo, le permitieron venir a vivir a México de manera definitiva e insertarse en la vida cultural, intelectual y política de nuestro país. ¿De qué modo su presencia fue significativa en el campo de las artes plásticas como un crítico destacado y, sobre todo, en el ambiente literario de la época, asimilándose al grupo de *Contemporáneos*? ¿De qué modo su cercanía con este grupo influyó en la escritura de “Soledad de la fisiología”? Contestar estas dos últimas preguntas es parte fundamental de este primer capítulo.

### 1.1 LUIS CARDOZA Y ARAGÓN, MÉXICO Y EL RECIBIMIENTO DE *CONTEMPORÁNEOS*

En 1921 Luis Cardoza y Aragón (1901-1992) viaja a París, Francia, después de una breve escala en los Estados Unidos, con el propósito de estudiar medicina en la Universidad de París, a la postre mejor conocida como la Universidad de la Sorbona. Muy pronto el ambiente cultural de la época lo entusiasma por completo y abandona, de manera definitiva, sus estudios. Entre tanto, se mantuvo inmerso en el ambiente artístico de París, en pleno desarrollo de las vanguardias.

Durante ese periodo le fue posible entablar amistad con Alfonso Reyes, Tristan Tzara, André

Bretón, Paul Eluard, Robert Desnos, Antonin Artaud, Pablo Picasso y, gracias en parte a Alfonso Reyes, conoce a Vicente Huidobro, César Vallejo, Enrique Gómez Carrillo, Alejo Carpentier y Ramón Gómez de la Serna, entre otros. En palabras de Elisa Dávila fue esencial para su formación literaria vivir en primera persona durante el desarrollo artístico francés de la época: “Su conocimiento del surrealismo del momento no fue algo aprendido desde lejos, fue experiencia vivida en los cafés de París, en las reuniones de poetas y pintores donde bullían arte y poesía y se respiraba innovación” (121-122)<sup>8</sup>.

No sólo era enriquecedora la comunidad de artistas franceses, sino la de muchos otros de diversos orígenes (particularmente latinoamericanos), que encontraban en aquella ciudad un fuerte atractivo. A pesar de ser un periodo difícil, por la situación de la finalización de la Primera guerra mundial y el posterior inicio de la Segunda, París era una ciudad a donde toda serie de artistas llegaban de visita como turistas con la finalidad de conocer a algunos de los miembros más destacados de su comunidad artística, o bien, algunos otros lograban vivir durante algún periodo más prolongado. Durante aquel furor parisino, Cardoza da cuenta de su primer encuentro con Alfonso Reyes: “Conocí a Alfonso Reyes en Francia, en París, cuando fue embajador de México. No recuerdo el año” (238). Si bien el poeta guatemalteco no recuerda la fecha exacta, se sabe que Reyes fue ministro en Francia de 1924 a 1927, por lo que este primer contacto es posible ubicarlo en este periodo de tiempo. El encuentro con Reyes es particularmente significativo dada su talla como una de las grandes figuras de la vida cultural, literaria e intelectual de nuestro país.

---

<sup>8</sup> Los datos biográficos han sido extraídos en su mayoría del libro autobiográfico de Cardoza *El Río, novelas de caballería*, salvo que se especifique otra fuente.

Muchos otros autores mexicanos con los que Cardoza se relaciona en París, cuando éstos iban de paso por aquella ciudad, eran para ese entonces muy jóvenes. Muchos de ellos se convirtieron, con el tiempo, en autores referenciales de la tradición mexicana de la literatura de la primera mitad del siglo XX, particularmente los que pertenecían al grupo de *Contemporáneos*. En su biografía Cardoza da cuenta de ello del siguiente modo: “En París, entre mis amigos o conocidos contaba a mexicanos de talento: Alfonso Reyes, Jorge Cuesta, Samuel Ramos; Agustín Lazo y Carlos Pellicer a quienes traté más. A Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo y a José Gorostiza, no los entreví sino a su paso” (324).

Es curioso cómo con José Gorostiza entablará, ya en nuestro país, una relación mucho menos superficial que la insinuada en la cita anterior. Muchos de estos encuentros con autores mexicanos en París no pueden fecharse con exactitud, sin embargo es posible documentar, por ejemplo, el año en que Cardoza conoce a Cuesta, quien se convirtió a la postre en su mejor amigo, cuando el guatemalteco llegó a vivir a la capital mexicana. Sobre el autor de *Canto a un dios mineral*, Cardoza comenta lo siguiente: “Lo conocí en París, antes de mi regreso a América. [...] Me dio la *Antología de Poesía Mexicana Moderna* elaborada por los *Contemporáneos*” (388). La antología mencionada se publicó en mayo de 1928 y aparece firmada precisamente por Jorge Cuesta quien, en la fecha de la publicación, tenía apenas veinticuatro años. Por lo tanto el encuentro entre estos dos poetas tuvo que ser entre 1928 y 1931. En cuanto al libro que le da Cuesta a Cardoza y Aragón habrá que recordar que: “La *Antología* no es más que una lectura selectiva y cuidadosa de la tradición moderna mexicana hecha a la luz del gusto de los *Contemporáneos*” (Chirinos 150). Es decir, al leerla, el poeta guatemalteco habrá podido conjeturar cuáles eran las tendencias poéticas favorecidas por los integrantes de

*Contemporáneos*, además de congeniar en cuanto al gusto que tenían por la literatura europea, particularmente la francesa.

Además de Jorge Cuesta, Cardoza entablará diversos tipos de relaciones con algunos otros miembros de *Contemporáneos*<sup>9</sup>. De hecho, desde su primera visita a México, es recibido por el pleno, durante una cena de los integrantes del llamado “Grupo sin grupo”. Tal encuentro lo registra el propio poeta guatemalteco como un acontecimiento importante:

En esta primera ocasión en que pasé por México, rumbo a Nueva York, me quedé poco tiempo. Los *Contemporáneos* me ofrecieron una comida en el Café Tekal, en las calles de López o Dolores. Se tomaron fotografías y no sé en dónde guardo una en la que Xavier Villaurrutia y Salvador Novo me escribieron alimón un soneto. José Gorostiza, que día con día “buscaba un rayito de sol” luce sonriente y vigoroso como un pelotari. (458)

El año de esta recepción fue 1930. Una foto de la ocasión se ha reproducido en diversos medios editoriales, como en *Páramo de Sueños* (2012), libro biográfico sobre José Gorostiza publicado por el Gobierno del Estado de Tabasco y escrito por Álvaro Ruiz Abreu. A partir de esta imagen es posible identificar a varias personalidades, además de las ya mencionadas por el propio Cardoza, todas ellas figuras centrales del mundo cultural de la época. En la citada recepción estuvieron presentes: Eduardo Luquín, Agustín Lazo, Enrique González Rojo, Ricardo de

<sup>9</sup> *Contemporáneos* constituyó un grupo de intelectuales que se agruparon alrededor de una revista del mismo nombre, en cuanto a éste, Jaime Torres Bodet en *Tiempo de Arena* refiere lo que sigue: “El nombre que elegimos –Contemporáneos– no tenía nada de doctrinario. En efecto, la unidad de nuestro pequeño grupo no obedecía tanto a la disciplina de una capilla cuanto a una simple coincidencia en el tiempo a eso que algunos llaman la complicidad de una generación” (Capistrán).

Alcázar, Samuel Ramos, Julio Castellanos, Roberto Montenegro, Carlos Pellicer, Manuel Rodríguez Lozano y, finalmente, el pintor Carlos Mérida. La alta factura de los presentes da cuenta de la estima en la que se tenía al autor de “Soledad de la fisiología”.

La primera estancia de Cardoza en México es también referida por el propio José Emilio Pacheco en el prólogo a la edición de las *Poesías completas y algunas prosas* (1977). Al respecto, el autor de obras como *El principio del placer* o *Batallas en el desierto* señala lo siguiente:

Llega a nuestro país sin saber que se convertiría en el más mexicano de los extranjeros y en el más extranjero de los mexicanos, porque desde Rafael Landívar no ha habido otro escritor a quien las dos tierras puedan con todo derecho reclamar como suyo. Gracias a la fraternidad establecida por las revistas –productos de exportación más que de consumo interno– los *Contemporáneos* lo aceptan de inmediato. (12)

Aquí se reafirma esta idea de cómo Cardoza es recibido en México no como un desconocido, sino como alguien afín a las ideas que los *Contemporáneos* asumían para sí mismos, este afán de integrar ciertos movimientos europeos al programa de intereses de la literatura mexicana. Ya se ha señalado cómo Cardoza participa no sólo de lo literario en nuestro país, sino también del prodigioso ambiente de la plástica de aquel entonces. En este sentido, Elisa Dávila señala que Luis Cardoza y Aragón en esta misma visita a México conoce a: “Frida Khalo, Rufino Tamayo y Diego Rivera y empieza su apasionada relación con el muralismo mexicano, del cual se convertirá en uno de los más notables críticos. Más tarde conocerá a David Alfaro Siqueiros y en 1934 a José Clemente Orozco” (125). La relación de Cardoza con diferentes artistas plásticos

fue, como se señaló, muy cercana y con el tiempo se convertirá e una de las grandes figuras de la crítica a las artes plásticas en general y uno de los especialistas en el tema del muralismo mexicano<sup>10</sup>.

Dos años después de la primera visita, Luis Cardoza y Aragón regresa de nueva cuenta a nuestro país, aunque ya con la intención de quedarse a vivir:

En el otoño de 1932 arribé a México. Mis fechas son inseguras; quizá fue en el verano que inicié aquí mi vida. Espina y flor. Desembarqué en Veracruz después de dos semanas de travesía. ¿Tomé el barco en El Havre o en Saint Nazaire? Traje libros de Tzara, de Bretón, de Michaux, recién publicados. [...] Con mis últimos pesos telegrafíé a Carlos Mérida, pidiéndole me enviara telegráficamente el valor del boleto. (369-371)

En todo su libro autobiográfico no quedan claras las razones por las cuales Cardoza elige México para vivir, en lugar de otro país, pero encuentra desde el principio, en la capital, un clima

---

<sup>10</sup> Algunas de las obras destacadas en esta faceta son: *Tierra de belleza convulsiva* (1936), *Mexican Art Today* (1943), *José Clemente Orozco* (1944), *Orozco* (1959), *México, pintura de hoy* (1964), *Pintura contemporánea de México* (1974), *Malevich, apuntes sobre una aventura icárica* (1983), *Diego Rivera, los murales de la Secretaría de Educación Pública* (1986), *Para deletrear el nombre de los colores* (1995), *Carlos Mérida* (1999), *La nube y el reloj, pintura mexicana contemporánea* (2003), *José Guadalupe Posada, maestro de obras con obras maestras* (2013). Muchas otras contribuciones como crítico del mundo de la plástica se encuentran publicados en periódico y revistas, sobre todo mexicanas.

Cardoza imparte la *Cátedra José Clemente Orozco* en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

propicio para su estadía. Él mismo da cuenta de cómo fueron aquellos primeros días en el entonces Distrito Federal:

Esos días, semanas, meses, me veía a diario con mis amigos *Contemporáneos*.

[...] Aparte de los *Contemporáneos* carecía de otros amigos, dada la politización extrema en la cultura y ellos aparentemente estaban derrotados.

Escogí el campo de los derrotados, no de los vencidos; los *Contemporáneos* sufrían un eclipse, un desconocimiento, una refutación. (374)

Aunque son los *Contemporáneos* el grupo con el que Cardoza convive casi de manera exclusiva en aquellos primeros días en nuestro país, es curioso cómo a ninguno de ellos escribe para pedirle lo de su boleto, lo que sí hizo con Carlos Mérida. Lo que sí queda claro es que esa llegada a México se da de manera definitiva. Con el tiempo Cardoza adoptaría la nacionalidad mexicana, país en donde, salvo algún pequeño periodo, hace su vida hasta 1992, año de su muerte. Cardoza, a pesar de poder regresar a su país en diversos momentos, decide hacer del nuestro su nueva patria, tal y como en su momento lo hicieron el poeta colombiano Álvaro Mutis, el también guatemalteco Augusto Monterroso, o el premio Nobel Gabriel García Márquez, entre tantos otros.

## 1.2 SOLEDAD DE LA FISIOLÓGIA EN EL CONTEXTO DE SU PUBLICACIÓN

Del conjunto de la obra de Cardoza escrita durante su estadía en México destaca el volumen *Soledad*, conjunto del cual sobresale el poema “Soledad de la fisiología” (1936), motivo del presente estudio. Algunos críticos como Jorge Aguilera López<sup>11</sup> señalan a *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza como una obra con fuertes filiaciones con “Soledad de la fisiología”, ya como un complemento, antecedente inmediato o influencia junto con otros poemas como *Hermana agua* de Amado Nervo. Incluso, el mismo autor, ha señalado a “Soledad de la fisiología” como una negación al gran poema del poeta tabasqueño:

Sabemos que antes de marzo de 1939 Gorostiza leyó públicamente partes de su poema, pero no sabemos cuáles, ni cuándo. [...] Pero sí sabemos que la lectura tuvo repercusiones enormes en los medios literarios. [...] De hecho, dos de los responsables de *Taller*, Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez, fueron de los primeros en publicar reseñas del poema de Gorostiza, y uno de ellos hablaba de la lectura pública del poema. [...] “Soledad de la fisiología”, un poema de Luis Cardoza y Aragón, aparecido en la misma revista<sup>12</sup>, en su número 5, era a su vez y claramente una réplica, casi una acusación violenta contra *Muerte sin fin*, al cual parece considerarse como una apología de una perspectiva claramente “fisiológica”, de una materia bastarda. (835)

---

<sup>11</sup> Este señalamiento se une al realizado por David Huerta, curador de la aplicación *Muerte sin fin* de José Gorostiza, de la cual se ha dado cuenta ya de manera previa.

<sup>12</sup> Se refiere a la revista *Taller*.



No es descabellada la sospecha que presenta Aguilera, y Cardoza pertenecía seguramente a ese selecto grupo que accedió a *Muerte sin fin* antes de su publicación y participó del sentimiento unánime de que se encontraban ante un gran poema. También es necesario hacer hincapié en el señalamiento de Aguilera al referirse al poema “Soledad de la fisiología” como “claramente una réplica” a *Muerte sin fin*. De ser esto cierto, ambas obras podrían considerarse como parte de un programa temático, esbozado antes de que ambas fueran publicadas. Resulta pertinente señalar que “Soledad de la fisiología” es un poema anterior a *Muerte sin fin*. El poema del guatemalteco aparece fechado en 1936, en tanto que el poema de Gorostiza se publica hasta 1939. ¿Cómo es posible que la réplica se escriba antes de la publicación del poema al cual responde? Sólo si antes de la publicación se accedió al texto que se replica. Dos poemas pueden dialogar siempre y cuando se encuentren en una misma categoría y si ya *Muerte sin fin* fue catalogado por Jorge Cuesta, en el mismo año de su publicación, como un poema “místico”, se entiende que “Soledad de la fisiología” debe estar también en esa sintonía temática.

José María Espinasa, en el prefacio a una de las últimas ediciones que se han hecho del poema de Gorostiza, también especula: “Los pocos que lo conocieron<sup>13</sup> antes de que se publicara, algunos compañeros del “archipiélago de soledades”<sup>14</sup>, y que siguieron su desarrollo y evolución, supieron que asistían a la escritura de una obra maestra” (13). No resulta descabellado pensar que uno de estos privilegiados era precisamente Luis Cardoza y Aragón, ya que no sólo compartían afinidades estéticas, sino vitales, tal y como lo señala el propio Cardoza: “A quien vi más en esa época fue a José Gorostiza y a Jorge Cuesta. Golfeábamos juntos, nos desvelábamos mucho, en el *Montparnasse*, situado en la esquina del Paseo de la Reforma y Bucareli” (377).

---

<sup>13</sup> Se refiere a *Muerte sin fin*.

<sup>14</sup> Se atribuye esta expresión para referirse a los *Contemporáneos*, a Xavier Villaurrutia.

Por tanto, es evidente que Cardoza tenía conocimiento de la obra y de los alcances de *Muerte sin fin*. Siempre que se refiere a ella lo hace precedido de todo tipo de adjetivos elogiosos, si bien el mejor amigo de Cardoza fue Jorge Cuesta: “Mi más amigo, hasta por vivir en apartamentos vecinos, fue Jorge Cuesta. [...] Teníamos estas correspondencias más que baudalerianas” (387). Cuesta, a su vez, fue el mejor amigo de Gorostiza y eso propiciaba que constantemente los tres y otros integrantes del “Grupo sin grupo”<sup>15</sup> estuvieran en constante contacto. Cuando Cardoza describe cómo era Cuesta, no puede dejar de hacer constar que Gorostiza era, precisamente, el mejor amigo del poeta Cordobés:

No se parece a nadie, diferente de lo diferente. Conocimos apenas una fracción de su ténpano. Sufría de fatídica decepción ecuménica. Aunque vecinos, poco nos veíamos en casa por temor a interrumpir alguna visita, que podía ser suya o al revés o de ambos.

Nos veíamos con frecuencia en el café, en reuniones. Su amigo más cercano fue José Gorostiza. Se recibió de químico. Lo conocí en París, antes de mi regreso a América. (388)

Esta relación implicaba también una constante y mutua relación de índole creativa, lo cual se puede documentar con un testimonio del mismo poeta guatemalteco: “Un día se presentó (se refiere a Jorge Cuesta) en mi departamento, sin aviso alguno a leerme, con el fin de intuir con mis réplicas las eventuales que enfrentarían sus disquisiciones” (426). De este modo no sólo es posible establecer una relación entre “Soledad de la fisiología” y *Muerte sin fin*, sino también con *Canto a un dios mineral* de Cuesta. Los tres poemas rondan, desde diferentes perspectivas, la

---

<sup>15</sup> Otro de los apelativos atribuidos a Xavier Villaurrutia.

tematización de la muerte, tema común al grupo de *Contemporáneos*, como lo señala José Luis Martínez:

Los libros culminantes de poesía de los *Contemporáneos*, obsesionados por la muerte, aparecen cerca del año de 1937, en el mediodía de sus vidas, en una nómina de calidad impresionante: de Carlos Pellicer, *Hora de junio*, 1937, y *Recinto*, 1941; de Bernardo Ortiz de Montellano, *Muerte de cielo azul*, 1937; de Enrique González Rojo, *Estudio en cristal*, 1936—?; de José Gorostiza, *Muerte sin fin*, 1939; de Jaime Torres Bodet, *Cripta*, 1937; de Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, 1938; de Jorge Cuesta, *Canto a un dios mineral*, 1938-1942; y de Gilberto Owen, *Perseo vencido*, 1942. (14)

A esta lista de obras habrá que agregar “Soledad de la fisiología”. No es un abuso conjeturar de nueva cuenta sobre una intención programática en torno a la tematización de las obras publicadas al final de los 30 y los primeros tres años de la década siguiente por los integrantes y simpatizantes de *Contemporáneos*. No deja de ser inquietante el hecho de que, además de la tematización de la muerte, exista otro común denominador, que es el que varios de los textos referidos se escribieran con el mismo ímpetu reflexivo o lo que se ha llamado también, de manera no del todo certera, como “poemas filosóficos”. *Muerte sin fin* trata el tema de la muerte desde “la forma, los animales, los vegetales, los minerales” (Cantú 98). Por su parte *Canto a un dios mineral* es un poema que, de acuerdo a Rodolfo Mata responde en cuanto a su temática a lo siguiente:

*Canto a un dios mineral* --dios hecho de materia o materia que se ha vuelto dios-- resume los principales tópicos de la poesía de Cuesta: 1) fragilidad, caducidad y

fluidez de la realidad tangible; 2) extrañeza ante la imposibilidad de unión con la materia; 3) vanidad del contacto con la materia; 4) impulso, avidez, sed y deseo de conocimiento; 5) dinámica entre ausencia y presencia y preocupación por la temporalidad; 6) ascensión y pérdida de lo corporal; 7) reconciliación a través del lenguaje, conciencia de un mundo de lenguaje. Todos, como se verá más adelante, se articulan dinámicamente en el desarrollo de este poema. (8)

Por su parte, “Soledad de la fisiología”, aborda también el tema de la materia y de la muerte, desde la perspectiva de la transmutación alquímica, como se demostrará en el capítulo tres.

Finalmente, otro de los miembros de *Contemporáneos* con quien el poeta guatemalteco mantuvo una estrecha relación de amistad fue Xavier Villaurrutia, autor de una obra breve, pero significativa, en el ámbito poético mexicano. Un poema de Villaurrutia con el que resultan evidentes también muchos temas y tratamientos comunes con “Soledad de la fisiología” es *Nocturno mar*. A pesar de ser un nocturno, no pertenece a la primera versión del libro de *Nocturnos* publicado en 1933 en la notable imprenta de Miguel N. Lira, ni tampoco aparece en la primera edición de *Nostalgia de la muerte* (1938). El poema se incluye de manera posterior. *Nocturno mar* aborda, entre otras, la tematización del torrente sanguíneo a través de la constante referencia a un mar interno, el de la sangre corriendo por las venas. Este recurso es también una constante en todo el poema de Luis Cardoza y Aragón estudiado en el presente trabajo de investigación.

### 1.3 LUIS CARDOZA Y ARAGÓN, *CONTEMPORÁNEOS* Y EL PASO DE LAS VANGUARDIAS A LA POESÍA PURA

En la década de los años 20 y de los 30, confluyeron importantes influencias en el pensamiento y en la obra de *Contemporáneos*, así como en la de Luis Cardoza y Aragón. Es posible situar tales influencias en el contexto de las vanguardias europeas, sobre todo francesas. Resulta de igual manera oportuno considerar la figura del poeta guatemalteco como el puente entre el desarrollo de las vanguardias francesas y la vida literaria mexicana de la época, particularmente a la sección conformada por *Contemporáneos*, como pertinentemente lo ha señalado Octavio Paz en el prólogo a la primera edición de las *Obras completas* de Xavier Villaurrutia:

Era casi de la misma edad que los *Contemporáneos*, venía de Europa y su conocimiento de la vanguardia era directo. En sus poemas y en su actitud se reunían al fin las dos mitades que a Huerta y a mí nos parecían fatalmente irreconocibles y, al mismo tiempo, inseparables: la visión y la subversión, la rebelión y la revelación. La actividad de Cardoza y Aragón fue aislada y marginal; por eso mismo, decisiva. [...] Cardoza fue el puente entre la vanguardia y los poetas de mi edad. Puente tendido no entre dos orillas, sino entre dos oposiciones<sup>16</sup>. (Paz 12-13)

---

<sup>16</sup> Esta testimonio de Paz también lo recopiló Guillermo Sheridan a partir de entrevistas realizadas al Nobel mexicano y publicadas el 8 de abril de 1994.

El conocimiento directo de Cardoza no sólo se remitía al ámbito de la vanguardia francesa, sino también al movimiento que se gestó como su reacción, la denominada *poesía pura*. Esta condición o capacidad de ser vínculo del poeta guatemalteco entre diferentes tendencias artísticas y el mundo literario- poético mexicano, fue una realidad de la que poco se ha hablado.

El destino de Cardoza estará unido indefectiblemente al de *Contemporáneos*, desde su primera visita a México. A partir de su llegada definitiva a nuestro país, el trato que recibe por parte de algunos de los miembros del grupo es de, por lo menos, un “simpatizante”. Tal relación le permitió, casi como un miembro más del grupo, acudir a las reuniones que semanalmente llevaban a cabo, tal y como lo señala el propio Octavio Paz:

En 1938, Xavier [Villaurrutia] y Octavio G. Barreda me invitaron a su tertulia, en el *Café Paris*. Hay que aclarar que el *Café Paris* tuvo dos épocas. La primera, que yo no conocí, fue la de la calle De Gante. La frecuentaban Cuesta, Cardoza y Aragón, Xavier, Salazar Mallén, Pepe Gorostiza y, cuando estuvo en México, Artaud. (13)

Resulta curioso el nombre del lugar de reunión; *Café Paris*, lugar muy concurrido por el gremio artístico e intelectual de la época en la Ciudad de México. El nombre del sitio parecía guardar implicaciones más profundas en relación a las consideraciones que los participantes del grupo tenían hacia aquella ciudad francesa y hacia su cultura. Cardoza participó, sin embargo, en la segunda etapa del *Café Paris*, cuando este lugar se cambió a la calle 5 de mayo, según informa Octavio Paz, en el prólogo a las obras reunidas de Villaurrutia.

Es cierto que el poeta guatemalteco llega a México cuando todos los *Contemporáneos* han publicado ya sus primeras obras, pero también es verdad que comparte con ellos la época

más brillante, en la que todos producen sus obras más significativas, las que a la postre resultarán imprescindibles para la tradición literaria mexicana:

sus libros y poemas extensos más importantes (otra característica que compartieron varios de ellos y que quizá se deriva de las mismas lecturas: Góngora, Sor Juana, Paul Valéry, T. S. Eliot) aparecieron entre 1930 y 1940, cuando sus ‘proyectos grupales’ habían concluido y se encuentran entre los mejores de la poesía en lengua castellana: *Nuevo amor* (1933) de Salvador Novo, *Estudio en cristal* (1936) de Enrique González Rojo, *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza, *Muerte de cielo azul* (1937) de Bernardo Ortiz de Montellano, *Hora de junio* (1937) de Carlos Pellicer, *Cripta* (1937) de Jaime Torres Bodet, *Canto a un dios mineral* (1938-1942) de Jorge Cuesta, *Nostalgia de la muerte* (1938) de Xavier Villaurrutia, y *Perseo Vencido* (1948) de Gilberto Owen”. (Ruiz 21-22)

A esta lista tenemos que agregar entonces “Soledad de la fisiología” (1936) y *El sonámbulo* (1937) de Luis Cardoza y Aragón, textos escritos en la misma década, bajo el mismo fervor y con las mismas influencias literarias que las del grupo mexicano, encauzado por ideas similares de la poesía como ejercicio práctico. En este sentido es enfático José Emilio Pacheco, en el prólogo a las obras completas de Cardoza cuando señala que: “la historia de la vanguardia hispanoamericana todavía está por escribirse. En ella se dará a Luis Cardoza y Aragón el sitio que merece en primera fila. [...] Excluir a Cardoza y Aragón nos empobrecería de modo irremediable” (7). Si se atribuye a la figura de Cardoza ser este puente vivo entre las vanguardias y *Contemporáneos*, deberá restituirse también el sitio que sus libros, escritos bajo esas mismas preceptivas, deberían ocupar, no sólo como un simpatizante más, sino como uno de los pocos

miembros de la vanguardia que, habiendo nacido en América, participaron directamente en el movimiento francés. Es por ello que su enorme influencia en el ambiente poético mexicano debe ser revalorada, así como el de su producción poética posterior a su llegada a nuestro país. No se ha hecho ese ajuste de cuentas a la obra del autor de *Maelstrom*. Es evidente que la loza de *Contemporáneos* ha contribuido a ello, una que no sólo lo sume muchas veces a él en el olvido, sino que incluso tiene este mismo efecto en otros miembros del grupo, como podría ser Bernardo Ortiz de Montellano o Jaime Torres Bodet, a cuya obra más importante, *Cripta* le “perjudicó en la estimación crítica la cercanía con la publicación de *Muerte sin fin* de Gorostiza (1939) y *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia (1938)” (Paz 15). Pese a la afirmación de Paz y de Pacheco en torno a la posición de Cardoza con respecto a la introducción de las vanguardias en el contexto mexicano, se tiende a atribuir su introducción sólo al grupo de *Contemporáneos*, de este modo lo señala Evodio Escalante:

Aunque con justa razón se les considera como miembros de la generación que introduce las vanguardias artísticas en México, su impulso renovador parece refrenado hasta cierto punto por una idea de continuidad que nunca, o casi nunca, los abandona.

Por lo tanto, no debe pensarse que la aceptación de las vanguardias por parte del grupo fue plena, por el contrario, así también lo manifiesta Paz al referirse a Torres Bodet y su relación con las vanguardias: “En los años de la vanguardia y Torres Bodet, como la mayoría de los *Contemporáneos*, adoptó con prudencia las innovaciones y libertades de la nueva poética” (14). Octavio Paz da cuenta de cómo el grupo de *Contemporáneos* recibe influencias que no sólo se restringen a las vanguardias europeas propiamente dichas: “Bien es verdad que paralelamente y aún con anterioridad al grupo a que me refiero [se refiere a los *Contemporáneos*] otras corrientes



irrumpieron en el campo de la literatura” (14). Las influencias contribuyen a la creación de una atmósfera de renovación y experimentación de las vanguardias, sobre todo en el ámbito del procedimiento creativo, a las que se contraponen la presencia de la denominada poesía pura, la cual tiene en la figura de Paul Valéry, al más importante de sus precursores, además de la vinculación de la poesía no sólo con el tono reflexivo en los poemas, sino también la vinculación con las artes plásticas, en donde como ya se ha señalado la figura de Luis Cardoza y Aragón no tiene parangón en nuestro país, por su fuerte y documentada relación con los movimientos plásticos más importantes de la época desde que estaba en París. Como crítico de arte y como poeta, París fue decisivo en su formación:

Se aloja en un hotel de estudiantes a media cuadra del *Teatro Odeon* y próximo a dos librerías legendarias *Adrienne Monnier* y *Shakespeare and Co.*, de Silvia Beach. En ambas, paga una cuota mensual para llevarse libros y revistas. Al poco tiempo está al tanto de las corrientes innovadoras, deslumbrado por las novedades y maravillas de la década: *Ulysses*, *Le diable au corps*, *The Waste Land*, los primeros poemas de Pound, los libros iniciales de Wallace Stevens, e. e. Cummings, *The Great Gatsby*, *The Sun also Rises*, *A Farewell to Arms*, *Lady Chatterley's Lovers*, *Nadja*... El surrealismo en su etapa más virulenta le enseña la libertad; las lecturas de Paul Valéry y Léon-Paul Fargue en la librería de Madame Monnier le dan la lección complementaria: el rigor. (Pacheco 8-9)

Esas mismas afinidades literarias encuentran ecos en la obra de algunos de los *Contemporáneos*, curiosamente en todos aquellos que han sido vinculados con el autor de “Soledad de la fisiología”: Jorge Cuesta, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia. Si tal y como afirman José Emilio Pacheco y Octavio Paz, la figura del poeta guatemalteco, aunque todavía no reconocida del todo,

fue determinante y significativa para fijar la vinculación de la vanguardia francesa con los círculos literarios más importantes de la época, también tenemos entonces que conceder que esa misma formación en la vanguardia incluía también su cercanía en la corriente de la poesía pura, con los autores que eran propiamente los protagonistas de ese movimiento. Pero no se trataba sólo de repetir la fórmula, sino de adaptarla a la propia realidad latinoamericana, de la cual Cardoza nunca se consideró ajeno. Así sucede en *Maelstrom* en donde “había hecho estallar un radicalismo que no se encuentra en ninguno de los que hasta 1926 habían escrito en español prosa de vanguardia” (Pacheco 12). Lo mismo pasa con su *ópera prima*, *Luna Park* y con *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, la cual fue escrita durante la ebullición de todas esas corrientes en París, por desgracia esta obra fue publicada varios años después y, por lo tanto, la recepción de la misma obra se alteró. En *Pequeña sinfonía por el nuevo mundo* el surrealismo es una mezcla entre las disposiciones propias del movimiento francés y elementos propios de la procedencia americana del autor, además de otros rasgos multiculturales. Pacheco da cuenta de ello:

se transforma en algo distinto a lo producido en Francia y da el punto de partida para escribir algo nunca antes escrito en nuestro idioma y para observar la realidad como nadie la había observado. En el nuevo mundo de Cardoza y Aragón están presentes todos los mundos: Apolo se da la mano con Coatlicue y Dante se pasea lo mismo por Harlem que por Tikal. (14)

Cuando Paz afirma que los *Contemporáneos* “se aislaron en un mundo privado, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte” (17), tal afirmación también es posible hacerla válida para el poeta guatemalteco. El señalamiento de Paz es muy similar al de José Luis Martínez en torno a la muerte como una tematización común en las obras cumbre de los

integrantes de *Contemporáneos* en el periodo que va de 1930 a 1943, como pertinentemente se ha señalado ya con anterioridad.

El ímpetu de rebeldía ante la tendencia de la vanguardia y el impacto en la obra de cada uno de los poetas referidos, tiene freno al asumir que, si bien “con justa razón se les considera [a *Contemporáneos*] como miembros de la generación que introduce las vanguardias artísticas en México” (Escalante), también resulta evidente que la mayor parte de los miembros del grupo “adoptó con prudencia las innovaciones y libertades de la nueva poética” (Paz 17). Los *Contemporáneos* asumieron el cambio, pues la libertad que la vanguardia les brindó, no bastaba. El desencanto de muchos factores de la época, no solamente literarios también los afecta:

Los poetas *Contemporáneos* ya no podían creer ni en los revolucionarios ni en sus programas. Por eso se aislaron en un mundo privado, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte. Un mundo regido por la palabra ausencia. (Paz 17)

Lo anterior no significa que la influencia vanguardista no se haya visto reflejada en la obra, sobre todo primeriza de varios miembros del grupo, como sucede en *Poemas para cantar en las barcas* de Gorostiza, por citar un ejemplo. Tanto Cardoza como los tres *Contemporáneos* que nos ocupan participan de la evolución que llevó a abandonar de manera paulatina aquellos procedimientos y aspirar de ese modo, a otro tipo de poesía. En este sentido, Luis Mario Schneider en *Los contemporáneos, la vanguardia desmentida* (1994) señala las técnicas propias utilizadas por los miembros del grupo, las cuales consistían en lo siguiente:

Muchas de las narraciones y poesía de los *Contemporáneos* podrían considerarse incluidas dentro de la técnica vanguardista. La utilización de objetos mecánicos;

la recurrencia a imágenes, comparaciones y metáforas; hallazgos inauditos; desconcertantes; el vértigo rítmico; el empleo colorístico; la captación sensorial; la supresión de nexos y puntuaciones gramaticales; la luminosidad o el claroscuro ambiental; la sonoridad plástica que indudablemente entornan las pistas primordiales del vanguardismo: todos los recursos fueron empleados por los *Contemporáneos*. (20)

Sin embargo, la utilización de esas técnicas no penetró tan hondo como para hacer de esos recursos su apuesta definitiva y pronto su idea de la poesía, así como sus producciones poéticas fueron moviéndose hacia la otra alternativa presente en la atmósfera de aquella época: la poesía pura. Y es que las “ideas [se refiere a las de Valéry] sobre la poesía, representaban una de las pocas alternativas a las doctrinas vanguardistas en boga en los años veinte” (Stanton 43).

Desde la tendencia de la poesía pura, que implica tanto una forma de entender la poesía como la elección de ciertas tematizaciones y procedimientos al momento de la escritura, los *Contemporáneos*, y junto con ellos, ya como residente definitivo en nuestro país, Cardoza y Aragón, entienden y asumen que “todo poema debe estar caracterizado por la presencia de una poética del razonamiento de la acción transformada y unificada en una realidad misteriosa que nombramos poesía pura” (Bremond 16).

Sin embargo, la posición, digamos mística, asumida por Bremond no es la única vertiente que llega a México<sup>17</sup> como una influencia siempre problematizada, es cierto. Este misticismo, tomaría en la obra de *Contemporáneos*, un sesgo:

El misticismo poético de Cuesta y Gorostiza es diabólico: un misticismo de la razón que postula a la lucidez como única vía de conocimiento. Al llevar la doctrina purista a sus últimas consecuencias, los poetas de la inteligencia (con ellos también Cardoza) descubrieron las secuelas del nihilismo metafísico: el silencio, la esterilidad, la nada. Incapaces de ampliar sus universos poéticos o explorar otras vetas con la misma intensidad, enmudecieron. (Stanton 41-42)

En el caso de “Soledad de la fisiología” estaríamos frente a la presencia de un misticismo esotérico, mediado por la presencia en el poema de la tematización de la alquimia. Además de Bremond, la otra figura importantísima que, en este sentido, encarna la otra posición al respecto de la poesía pura es Paul Valéry, quien será, a la postre, la vertiente más atendida por los *Contemporáneos*. Gorostiza es identificado, dentro del grupo, como el especialista en Valéry, incluso lo tradujo<sup>18</sup>.

Gorostiza y Cuesta lograron hacer suya la preceptiva de lograr una poesía que aspirara a lo que marcaban los preceptos de lo que se entendía como poesía pura: “En los poemas extensos de Cuesta y Gorostiza [...] hay una asimilación no sólo de las ideas sino de la práctica de Valéry en cuanto a construcción y forma” (Stanton 41). La misma afirmación podríamos tomarla

---

<sup>17</sup> Se puede documentar tal problemática por medio de la publicación de Alberto Monterde *La poesía pura en la lírica española*. Imprenta universitaria, México, 1953, tal y como lo Señala Antony Stanton en *Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura*.

<sup>18</sup> A Villaurrutia se deben las traducciones de los aforismos de Valéry.

también para el poema que nos ocupa en el presente trabajo de investigación, “Soledad de la fisiología”. De hecho, en el caso de la obra poética del autor guatemalteco, se hace todavía más evidente lo que señala Stanton en cuanto a la obra de Cuesta y Gorostiza, puesto que mientras aquellos apenas desarrollan de manera muy tímida algunos de los preceptos de las vanguardias, en el caso de las dos primeras obras de Cardoza el desarrollo de técnicas de índole vanguardista se da de manera plena, tanto por el uso de las tematizaciones como por el desarrollo de la forma.

De la mano de *Contemporáneos*, la figura de Cardoza va pues moviendo también sus registros hacia una concepción de la poesía que aspirara a la captura de ciertas esencias, la idea de un poema total que diera cuenta de la realidad, dejando atrás la fase visual y de experimentación de sus primeros libros. Sobre este proceso, Antony Stanton previene que:

en contra de teóricos de la poesía-razón, el religioso afirma que la pureza no es una propiedad de forma o de fondo, que puede ser captada por el intelecto, sino que constituye una corriente inefable y misteriosa que tiene que ser intuita. Se trata de una sustancia indefinible, un Absoluto que tiene un origen divino —una especie de gracia poética en el alma— y que después se transmite del estado inspirado del poeta al lector receptivo a través del poema. (29)

En el caso de *Muerte sin fin*, ha predominado, desde la crítica, una lectura del poema desde una perspectiva filosófica, además de la lectura mística que ya se señaló, reafirmandose esta idea en los señalamientos recientes de Mónica Mansour en su obra *José Gorostiza: la creación sin fin*, en torno a leer el poema desde la Cábala. Su intención no es establecer una lectura única, sino presentar una opción más dentro de las múltiples posibilidades que este poema presenta. En el caso del poema de Cardoza y Aragón, si bien es posible encontrar rasgos de poesía de índole

reflexiva, en la presente tesis se ha optado por una lectura desde la fisiología y la alquimia. En el último capítulo se darán los argumentos para esta decisión, en el entendido de que la lectura de un poema puede arrojar diferentes y a veces contradictorias interpretaciones.

La multiplicidad de posibles acepciones de lo que es posible entender por poesía pura es importante de dilucidar, para demostrar de qué modo y cuál de tales acepciones influye en la concepción de la poesía y, sobre todo, la producción de obras poéticas empañadas del ímpetu de tal concepción en la obra tanto de Cuesta, Villaurrutia y Gorostiza como del propio Cardoza y Aragón: “Valéry en *Avant-propos a la Connaissance de la Déesse*, afirma que ‘Nada de sí puro puede coexistir con las condiciones de la vida... La poesía absoluta no puede proceder más que de las maravillas excepcionales’” (83).

Tal búsqueda de lo absoluto en la poesía nunca sucedió de forma aislada, sino que fue una idea compartida por al menos tres de los integrantes del grupo *Contemporáneos*: “En sus búsquedas de las esencias eternas de la poesía pura, los tres mexicanos más cercanos a Valéry (Cuesta, Gorostiza y Villaurrutia) tuvieron que encontrar la nada” (Stanton 41). No es un hecho aislado que las obras de estos tres poetas, más la obra de Cardoza, se vincularan con los postulados de Valéry: “la más poderosa justificación del valor de las teorías puristas en México es la existencia de obras como *Nostalgia de la muerte* y *Muerte sin fin*, creaciones inconcebibles sin la experiencia previa de la poesía pura” (Stanton 41). “Soledad de la fisiología”, de Cardoza y Aragón, tampoco podría concebirse sin esa traslación del ejercicio de las vanguardias hacia la práctica de otro modo, de otro tipo de metodología del trabajo poético.

La recepción teórica de la poesía pura no se restringía a la simple asimilación de esas ideas con respecto al fenómeno poético, sino también en la difusión y discusión de las mismas.

Jorge Cuesta, por ejemplo, se sitúa al respecto: “En un ensayo que toma Torres Bodet como pretexto, Cuesta traza toda la genealogía pura, a partir de Poe y los franceses, hasta llegar a la literatura mexicana actual” (Stanton 38). Es también un hecho que todos los preceptos de la vía pura no llegan a México sólo por la vía francesa, ya que Juan Ramón Jiménez ya escribía poesía pura antes de los famosos postulados de Valéry. De este modo lo señala Antony Stanton:

A partir de 1916, en su llamada segunda época, Juan Ramón Jiménez habría practicado, en libros como *Eternidades*, una depuración esencialista de su poesía en un intento de equilibrar emoción, sensación e intelecto en lo que llamaría lirismo de la inteligencia o sensualismo intelectual. Esta poesía desnuda se manifiesta en poemas breves y escuetos que parecen ser el resultado de un despojamiento en todos los niveles: léxico, sintáctico, métrico, estrófico, temático y simbólico. (38)

Si como afirman Paz y Pacheco, a Cardoza habría que considerarlo como el gran puente entre la vanguardia francesa y la tradición mexicana, también sería necesario hacer la misma consideración con respecto a la poesía pura y sus efectos en la obra de *Contemporáneos*. Además de su participación de las ideas *prepuristas*, por llamarlas de algún modo, de Juan Ramón Jiménez, las cuales le llegan al poeta guatemalteco estando ya en México. Por otra parte, esta doble influencia francesa y española de postulados puristas en los *Contemporáneos*, y el testimonio de esta participación, en cuanto a idea y práctica de la poesía, queda claramente registrada en la obras *Nostalgia de la muerte*, *Canto a un dios mineral*, *Muerte sin fin* y, naturalmente, “Soledad de la fisiología”.



#### 1.4 LUIS CARDOZA Y ARAGÓN Y LA EVOLUCIÓN DE SU OBRA POÉTICA

Luis Cardoza y Aragón tenía apenas 20 años cuando publicó *Luna park, instantánea del siglo 2 X*. Era 1924, el mismo año en el que se publicó el Manifiesto Surrealista. A pesar de su juventud, el poeta guatemalteco ya había estado tres años en Europa y se encontraba más que cercano, inmerso en el movimiento vanguardista francés, tal y como se ha ilustrado con anterioridad en el presente trabajo.

*Luna Park, instantánea del siglo 2 X*, a pesar de ser el primer volumen publicado por Cardoza, es ya percibido como una obra significativa y prometedora, no sólo por el impacto que ella representa en París por el momento, sino sobre todo por la importancia que posteriormente tendrá la vanguardia francesa como movimiento artístico que influenciará a la poesía hispanoamericana. José D. Frías, en el propio prólogo de la publicación del libro de Cardoza, saluda del siguiente modo el nacimiento del nuevo poeta:

La estética del poeta Cardoza y Aragón tiene la cara de quien la escribe: grave y funámbula, confusa y clara como los súbitos cambios de su acento y de su sonrisa.

Más a pesar de la fría apariencia de los poemas que encienden *Luna Park*, hay un cálido temblor, elegante y doliente, en esos ritmos donde canta la flor aristocrática y recién nacida, de nuestra raza de hispanoamericanos. (39)

El poema *Luna Park, instantánea del siglo 2 X*, utiliza dos epígrafes, uno de Guillaume Apollinaire: *Il y a un poème a faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile*. El otro epígrafe es de Jules Laforge: *Mais l'infini est la, gare de trains ratés*. Formal y temáticamente, el poema está circunscrito a tópicos propios del surrealismo, desarrollando, por ejemplo, el tema del vuelo. Así lo presenta Julio Ortega en *La constelación poética de Luis Cardoza y Aragón*: “la metáfora favorita de la vanguardia, el vuelo, declara que el sujeto de este poema, ese yo audaz y desnudo, empieza aquí su propio trayecto ya como un realizado producto del mejor lenguaje de su tiempo” (Pár. 1).

Ese yo audaz, como afirmación de un sujeto de la enunciación que toma el control de lo que crea, siete años antes de la publicación de *Altazor*, de Vicente Huidobro, es evidente de que la influencia de la vanguardia se asimila en la poesía de Cardoza de manera inmediata y cuya obra, a diferencia de Huidobro, no quedará en su totalidad circunscrita a la atmósfera vanguardista, sino que se permitirá, a partir de la llegada del poeta a México, nuevos rumbos, nuevos temas, la utilización de otros recursos formales alejados del todo de los propios de la vanguardia, que son los que dominarán sus dos primeros libros:

Siglo XX,

Nuevo renacimiento,

Aquí está la vida mía:

Nací cuando del sollozo del último siglo,

No se oía ni un solo eco,

Y aeronauta ebrio de vértigo,

¡Lancé mi lastre al pasado

Y me hice todo alas. (41)

En el ejemplo anterior no hay impostura, sino asimilación y seguimiento. La época impacta el estilo y los temas en la producción de la obra de Cardoza son producto de una atmósfera, por ello no resulta casual que los versos de esta estrofa anuncien, de algún modo, aquellos célebres versos de Huidobro pertenecientes al prefacio de *Altazor*: “Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor” (275).

La metáfora del vuelo, junto a ese otro gran tema de la vanguardia que es el del origen, origen de lo nuevo, son parte fundamental de *Luna Park, instantánea del siglo 2 X*: “Empieza, así, no en la cronología sino en el discurso, en este caso en la mitología poética de los orígenes de lo nuevo, típico de la vanguardia” (Ortega). El vuelo como la búsqueda de la altura de una superior posibilidad expresiva del lenguaje: “Lancé mi lastre al pasado/ Y me hice todo alas” (41). La imagen del vuelo de *Altazor* se sostiene entre esta ambivalencia entre lo aéreo como contraposición a lo terreno: “La tierra seguirá girando sobre su órbita precisa/ Temerosa de un traspies como el equilibrista sobre el alambre/ que ata las miradas del vapor” (275). En Cardoza, el vuelo tiene como contraparte un terreno ambiguo. Por un lado, la idea de que el vuelo no tiene contraparte alguna, que no se entiende el vuelo en función de un contrario, es decir, el vuelo en contraposición de un desplazamiento terrestre. Lo aéreo se evoca en estado puro. Tal ambigüedad la construye Cardoza con la utilización del sustantivo “lastre”, que puede ser entendido como: “Piedra, arena, agua u otra cosa que se pone en el fondo de la embarcación, a fin de que esta entre en el agua hasta donde convenga, o en la barquilla de los globos para que asciendan o desciendan más rápidamente” (RAE).

Junto a estos temas, propios de las vanguardias, Cardoza desarrollará otro tema, el de la percepción visual, que será una constante a lo largo de su obra poética. En *Luna Park, instantánea del siglo 2X* Julio Ortega observa lo siguiente: “Con todo, Cardoza y Aragón intuye con formidable intuición del artista latinoamericano en el centro generador de los discursos, que el ‘mundo deformador’ que él ve es un reflejo único de sus ojos, de tal modo que el drama de la percepción es el origen del poema” (Pár. 6). No se trata pues de una percepción alterada por la interacción de algún otro sentido, a la manera sinestésica, sino una percepción hecha consciente por parte del enunciador:

Tal vez mis ojos tengan

Las retinas convexas

Y mi visión sea única:

Mi mundo es deformado,

Dolorido,

El mundo de los otros

Reflejado

En mis curvos espejos. (Cardoza 41)

Este conflicto asumido por el enunciador, al poner en duda la percepción de la vista, proveedora de imágenes engañosas, vacías representaciones que no proveen de sustancia al mundo percibido, la imagen de lo percibido, se problematiza poniendo en entredicho el lenguaje que nombra:

Si la percepción pone en crisis a la imagen el problema ya no es del ojo que mira, sino del lenguaje que nombra. Es decir, la crisis de la percepción (plano de la subjetividad) se transfiere al de la representación (plano del espectáculo de las equivalencias y las sustituciones). Toda la obra de Cardoza y Aragón estará inquietada por este drama, que parte de la pregunta por la visión y desarrolla el enigma de las representaciones. (Pár. 7)

La tematización de la percepción problematiza de ese modo la existencia y crea en el enunciador un gesto de afirmación sobre la duda:

Derrochar la juventud

Como una fortuna

Por mis ojos se escapa:

Son dos geysers de espíritu.

¡Sed de saber del placer,

De amor, del dolor y del odio,

Del misterio de la vida ya la muerte:

¡Vivir, vivir, vivir! (41).

En *Luna Park, instantánea del siglo 2 X*, la percepción es directa por parte del enunciador y podemos considerarla, de la mano de Ortega, como: “una película, filmada por ‘El Creador’”, pero no se trata de una película en movimiento ya percibida en un cine, sino de imágenes fijas

que establecen entre sí una secuencia, pero que también existen y tienen un valor de manera independiente.

En la siguiente publicación de Cardoza y Aragón, titulada *Maelstrom, films telescopiados* (Paris, 1926), se refuerza esta imagen de lo dinámico. Para ello el poeta recurre a la prosa, pero sin abandonar del todo el verso, generando así una imagen viva y favoreciendo la creación de la idea de vértigo, lo cual señala oportunamente Ramón Gómez de la Serna en el prólogo del libro:

En Cardoza y Aragón se ve la vida revuelta, en líneas cruzadas, sin ese suplicio de la línea recta que hay que abolir.

Se aburre la imaginación con una sola imagen. ¡Pasan tantos tranvías!

Hay que fumigar la naturaleza con imágenes nuevas.

Este libro es un kilómetro para viajar por las montañas rusas reunidas. (55)

Esta idea de vértigo “para viajar por las montañas rusas reunidas” se consigue por medio de la referencia al cinematógrafo, uno que no aísla la imagen proyectada del espectador, pues el texto comienza rompiendo esa barrera:

¡POBRE Keemby! Tenía la cara de quien va a morir muy joven y así fue. Una noche, estando en la primera fila de un cinematógrafo, absorto en un film de aventuras, cuando el bandido saltaba para apuñalar a Pearl White, atada y desvanecida, la sombra salió del lienzo y asesinó a Keemby. R.I.P. (59)

El gesto teatral evidente en esta sección y presentado como una disolución de los límites de quien observa y de quien se encuentra dentro del film, altera esa nueva generación de imágenes móviles que, del cine, toma *Maelstrom* hacia la poesía, la imagen viva, múltiple y simultánea

como posibilidad expresiva que rebasa el lenguaje de las palabras y recae en la imagen plástica. Este recurso es señalado por María del Carmen Meléndez Alonso en *Luis Cardoza y Aragón, Maelstrom o el torbellino de la irreverencia* como parte esencial de las isotopías discursivas materializadas como “recurrencias pictóricas, la teatralidad, los elementos circenses, correspondencias cinematográficas” (78). La prosa y el verso se entremezclan a lo largo del texto, no como dos modos opuestos, sino complementarios. Domina, sin embargo, el tono y los efectos propios de la prosa:

Esta vez, en prosa mundana y pinturera, el joven vanguardista desarrolla otra perspectiva de su representación: ya no ve las cosas en su ojo convexo sino en la lente proyectada del cine, metáfora epocal y tópica, si las hay, que contamina de irrealidad moderna, de ilusionismo urbano, a la vida cotidiana novelesca. Se trata de una vanguardia plenamente vivida, esto es, novelizada. (Pár. 19)

Entre *Maelstrom* (1926) y *Soledad* (1936), distan apenas diez años. Cardoza fue abandonando toda la libertad formal que le permitían las vanguardias y cayendo en las redes de la preceptiva clásica, adquiriendo y dominando la regularidad métrica del verso, cayendo incluso en muchísimas ocasiones en el uso de rima, tanto asonante como consonante.

En *Quinta estación* (1972), poemas escritos entre 1927 y 1930 el poeta guatemalteco ya escribe poemas íntegros en metros regulares, en donde practica, entre otros, el endecasílabo, que es el caso de toda la serie, integrada por cinco estancias. También hace uso del heptasílabo, como en el poema titulado “A una calavera”, etc.

En 1931 están fechados los poemas que integran *Cuatro recuerdos de la infancia*, la mayoría de los versos que integran estos poemas son endecasílabos. En *Entonces, sólo entonces*

(1933), diversas combinaciones métricas son identificables octosílabos y endecasílabos y en otras ocasiones endecasílabos y heptasílabos, predominan los versos de arte menor. Se ha abandonado ya por completo todo aquel ejercicio de libertad absoluta que ejerció en sus dos primeras obras. Fue en 1936 cuando Cardoza escribe *Soledad*, poemario en el cual se encuentra el poema que es motivo de la presente investigación.

La serie está compuesta por cinco poemas. El primero de ellos se trata de un poema extenso, integrado por diez estancias, en ellas es posible encontrar regularidad métrica en heptasílabos, octosílabos, endecasílabos (la mayoría) e incluso versos compuestos, como el alejandrino. El segundo poema de la serie se titula “Soledad de Federico García Lorca”, escrito, es evidente, a raíz del asesinato del poeta granadino. Todo el poema está compuesto por alejandrinos, la mayoría de los cuales son castellanos, organizados en cuartetos. El siguiente poema lleva por título “Animales de la soledad”, íntegramente escrito en endecasílabos, a veces de doce sílabas, mostrando cierta impericia, como ya se señaló. El cuarto poema de la serie es “Canto a la soledad” es verso libre, en donde predomina el uso de endecasílabos y alejandrinos.

Finalmente se encuentra “Soledad de la fisiología”, poema, escrito casi íntegramente en endecasílabos, alejandrinos y heptasílabos. De acuerdo a las características métricas es posible ubicar a Cardoza como partícipe de la vanguardia que evoluciona a hacia una posvanguardia. De este modo, ya situado en México, la obra de Cardoza se asemeja mucho a la de sus nuevos coetáneos, no sólo en cuanto a la utilización de la regularidad métrica, sino también en cuanto a la incidencia de ciertas tematizaciones y en una idea socializada sobre el ejercicio de la práctica poética.



Si bien “Soledad de la fisiología” está circunscrito ya en el contexto de su obra reunida o completa, a *Soledad*, se trata de un poema que, desde un principio se publicó como un texto autónomo. En ninguna de las tres primeras ediciones del poema se señala que pertenezca a un poemario o grupo de poemas. Se trata de un poema extenso a la usanza de otros escritos durante aquella época como *Muerte sin fin* o *Canto a un dios mineral*, poemas con los que comparte mucho más que su extensión, sino, como se ha señalado ya, una idea de la práctica poética, además del tipo de tematización. Aunque hay que señalar que la adquisición de este nuevo interés, no cancela el uso de temas como los de la percepción y su representación visual alterada por la sinestesia. Es de hecho esta combinación lo que le da singularidad al poema que nos ocupa. Desde esta consideración puede leerse el inicio de “Soledad de la fisiología”:

Yo he visto, sí, yo he visto,  
  
con mis labios mis sienes y mi lengua,  
  
la infinita tristeza de los humildes huesos  
  
y carnes de mis pies,  
  
de sus venillas rojas sobre mi piel callosa  
  
vencidas por mi peso,  
  
cuya sangre, en su ciclo remoto,  
  
ve sólo de vez en cuando el mundo por mis ojos. (21)

Aparece aquí el mismo tema de lo visual, la construcción de imágenes imposibles como procedimiento sinestésico. “Soledad de la fisiología” es pues más una continuación y una

culminación de su trabajo previo, abandona el riesgo formal al que lo inducían las vanguardias para resguardarse en el camino seguro de los recursos clásicos. Una vez en este modo expresivo, el poema se abre, se clarifica y en lugar de presentarse como un poema oscuro, se percibe ahora como un texto de índole hermética que requiere de ciertas claves para poder ser comprendido, las cuales darán, como se verá más adelante, la fisiología y la alquimia.

A lo largo del presente capítulo se mostró cómo Luis Cardoza y Aragón se introdujo en el ambiente literario, plástico e intelectual de nuestro país, cómo fue esencial la relación que había establecido con *Contemporáneos* previo a la llegada a México, dado que junto a dos de los miembros de este grupo estableció fuertes vínculos personales de amistad y estéticos, con el poeta y diplomático José Gorostiza y con el poeta y ensayista Jorge Cuesta. También se atendió cómo fue determinante la participación del poeta guatemalteco en las llamadas vanguardias francesas, particularmente en el surrealismo, además de su acercamiento e interés en la denominada poesía pura, vía Paul Valéry. Este tránsito no lo recorre en solitario, sino junto a los integrantes de *Contemporáneos* ya referidos más Xavier Villaurrutia. Junto con ellos aspiró a la idea del poema total, uno que pudiera dar una visión global de la realidad. El nombre de Cardoza aparece asociado a *Contemporáneos*, desde la perspectiva de la poesía, sin embargo habrá que pensar en su figura no sólo como un integrante más que contribuyó a hacer de ese periodo (1939-1942) uno de los puntos más altos de la tradición poética mexicana, por la calidad de los poemas y los libros publicados en ese significativo periodo de tiempo.

La evolución en la obra de Cardoza no sólo es posible seguirla, registrarla y estudiarla entre un libro y otro. En el poema “Soledad de la fisiología”, se puede acceder a parte del proceso creativo del autor, dado que, como se ha señalado, existen diferentes ediciones del mismo, como reflejo de su afán perfeccionista en torno al ejercicio de la escritura. Lo anterior es

parte de lo que se desarrollará en el próximo capítulo desde, en parte, un análisis formal al distinguir la prosodia del poema, y textual, al trabajar con las diferentes versiones.

## CAPÍTULO II: LA REESCRITURA DE LA SOLEDAD: UN EJERCICIO DE CRÍTICA TEXTUAL

En el presente apartado se analizará el poema “Soledad de la fisiología” a partir del plano de la expresión, cuyos resultados permitirán abreviar en parte su contenido. Como ya se ha expuesto, existen diferentes ediciones del poema, se ha detectado que entre ellas existen por lo menos tres versiones distintas. Debido a lo anterior y a que el poema estudiado no ha sido atendido por la crítica, se ha hecho necesario el estudio de las diferentes versiones desde la crítica textual. Todo lo anterior como un proceso necesario para poder avanzar hacia una interpretación mucho más completa del poema.

### 2.1 ESTRUCTURA MÉTRICA Y ESTRÓFICA

Desde el plano de la expresión, “Soledad de la fisiología” resulta algo difuso, dadas las tres versiones que existen. La mayor parte de los versos son de arte mayor, entre alejandrinos castellanos (en cuanto a la configuración de los hemistiquios) y endecasílabos, además de eneasílabos y heptasílabos. Entre los metros identificados destaca la predilección del gusto de Cardoza por los endecasílabos del tipo melódicos, ya que la mitad de los utilizados en el poema pertenecen a esta categoría, entre puros, largos, cortos y plenos. Además utiliza endecasílabos sáficos (entre plenos, cortos y cortos plenos), dactílicos (entre plenos, cortos y puros), heróicos (entre puros y difusos) y enfáticos (entre puros y plenos). En menor proporción utiliza

endecasílabos galaicos antiguos, tres vacíos puros. Además utiliza eneasílabos y octosílabos. Casi la mitad de los versos son compuestos. Dadas las anteriores características se identifica en el poema de Cardoza el uso de la silva, particularmente la denominada blanca, que proviene a su vez de la modernista, introducida por Rubén Darío, la cual utiliza versos endecasílabos, heptasílabos, eneasílabos y alejandrinos. Pese al uso del verso regular, la silva modernista crea un efecto versolibresco, dado que de hecho consiste en una transición entre el uso del verso regular y el verso libre. Si bien su uso es extendido en cuanto a la diversidad de temas para las que es utilizada, uno de ellos es su uso en poemas que intentan dar una visión global de la realidad, tal es el caso de, por mencionar algunos ejemplos: *Soledades* de Luis de Góngora y Argote, *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, *Muerte sin fin* de José Gorostiza o *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta, etc.

En cuanto a las estrofas, en la edición de 1939, no hay un número regular de versos que las integren, hay una estrofa de 5 versos, una más de 6, cuatro de 7, una de 8, cinco de 9, una de 10, otra de 11, tres de 13, una de 14 y otra más de 16, que es la más larga de todas las que integran el poema.

Al combinar los heptasílabos de los hemistiquios, más los doce versos heptasílabos, aunado a la gran cantidad de versos endecasílabos, resulta que en el poema predomina la musicalidad de la silva del tipo libre. El poema, en este sentido, resulta con una fuerte carga de tipo tradicional en cuanto al registro métrico utilizado para su escritura. Este recurso, curiosamente, en el contexto de la obra de Cardoza es un punto de llegada, ya que sus dos libros precedentes *Luna Park* (1924) y *Maelstrom* (1926) fueron escritos con recursos propios de las vanguardias, predomina el uso del verso libre en ambos e, incluso, la mezcla del verso con la prosa.

Por otra parte, el poema es también punto de llegada, porque es prácticamente, dentro de su producción poética, el último texto relevante. El cambio parece obedecer a que Cardoza pretende en “Soledad de la fisiología” una búsqueda distinta, una búsqueda consciente, el desarrollo de una tematización que está muy lejos de la escritura vanguardista que determinan sus dos libros anteriores.

En cuanto a la composición estrófica, de acuerdo a las diferentes ediciones del poema, es evidente una intención sintética en cuanto a la estructura de las mismas, va de diecinueve estrofas en la edición de 1939 a veintidós estrofas en la edición de 1948, para terminar en veintinueve tanto en la edición de 1977 como en la de 1991. Si bien el número de versos se reduce gradualmente entre una edición y otra, puesto que la versión de 1939 consta de 187, la edición de 1948 consta de 184 versos y, finalmente, la edición de 1991 consta de 181 versos. Resulta curioso, dado este análisis, que existe una relación inversamente proporcional entre el número de versos y el número de estrofas.

En conclusión, entre la versión de 1939 y la de 1991 el poema gana diez estrofas, aunque entre estas dos ediciones sólo pierde seis versos, numéricamente hablando. Algunos otros datos que escapan a la anterior estadística es que Cardoza no sólo corrige por sustracción, sino también por sustitución, ya que en algunas ocasiones sustituye unos versos por otros, en otras cambia solamente palabras. En todo caso resulta evidente que Cardoza parecía negado a la idea de que el poema tuviera ya un punto y final y seguía corrigiendo, hasta la última edición. ¿Por qué hace esto? Es evidente que no pudo renunciar del todo a su herencia vanguardista y siguió viendo el poema como un objeto nunca acabado, aún en construcción.

### 2.1.1 Evolución de la distribución estrófica

Los cambios anteriores no son, sin embargo, los únicos, hay otras diferencias sustanciales que afectan al poema, pero en este caso se trata de la división estrófica del mismo. En la edición de 1939 el poema está dividido en 19 estrofas y cuenta con un total de 182 versos. Por su parte, en la edición de 1948 está dividido en 22 estrofas y un total de 183 versos. Es evidente un mayor número de estrofas si comparamos el poema con el publicado en 1939, aunque casi con un mismo número de versos. En cambio, resulta curioso que tiene menos estrofas que la edición de 1941. En la edición de 1977, el poema está dividido en 30 estrofas con una suma total de 173 versos, que es el mismo número de estrofas y de versos en las que aparece dividido el poema en la edición de 1992. Con respecto a la edición precedente, la del 48, hay un mayor número de estrofas, aunque con una menor cantidad de versos. La cantidad de versos es inversamente proporcional al número de estrofas. El procedimiento es evidente: dividir algunas estrofas preexistentes, nunca agregando o escribiendo una nueva por completo.

Ni en la edición del 1948, ni en la de 1977 —tampoco en la de 1992—, aparece alguna advertencia a este respecto, simplemente se reproduce el poema a pesar de que los cambios entre una edición y otra que, como se ha visto, no son pocos y cada uno de ellos es significativo. Un cambio en un texto poético, por muy pequeño que éste sea, altera el significado del mismo. Ahora bien, todos estos cambios se fueron dando de manera paulatina, edición tras edición, sin que hubiera alguna nota o advertencia que alertara sobre la razón de tales cambios. Lo cual delata la poca atención que el poema ha tenido por parte de especialistas.

No es posible asumir que todos los cambios anteriormente enumerados fueron dispuestos por el propio autor, por mucho que sea posible intuir que esta fuera la causa. Sin embargo son tantos que tampoco es plausible pensar que fueron dispuestos por el editor, considerando que en cada uno de los casos el editor era distinto. Se trata pues de un poema no con un significado ya fijo por la existencia de una sola versión, sino de un poema que, al igual que *Canto a un dios mineral*, también “plantea una doble red de fluctuación semántica”, (Mata 122), en el caso de “Soledad de la fisiología”, podríamos considerar también “una triple red de fluctuación semántica” tal y como afirma Rofoldo Mata en *El fruto que del tiempo es dueño* en torno al libro de Cuesta. Las causas de tal fluctuación semántica son distintas; en el caso de Jorge Cuesta se debe a todas las erratas que han acompañado a las diferentes ediciones del poema. En el caso del poema de Cardoza se debe a todos los cambios que se fueron registrando en el texto entre 1939 y 1992.

Por otra parte, estos cambios, si es que fue el autor quien los hizo, permiten imaginar una génesis del texto y se trataría ya no de un poema escrito en 1936, sino de un poema que fue escrito entre 1936 y 1992, fecha en la cual se publicó la última recopilación de la obra de Cardoza estando él vivo.



## 2.2 EL ARCHIVO LYA KOSTAKOWSKY Y LUIS CARDOZA

Dada la existencia del archivo personal de Luis Cardoza y Aragón, la intención inicial fue trabajar en éste con la finalidad de acceder a posibles manuscritos y versiones de “Soledad de la fisiología”. El archivo personal, desde la muerte del poeta —ocurrída en septiembre de 1992—, pasó a manos de la Fundación Lya y Luis Cardoza y Aragón AC. En 2005, la fundación decidió hacer la donación del archivo personal<sup>19</sup> del escritor guatemalteco a la UNAM. El archivo pasó entonces a estar a cargo del Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Para el momento de la

---

<sup>19</sup> Después de revisar el archivo, se determina que los documentos que lo integran no constituyen la totalidad de que se supone debería estar integrado. Lo anterior a partir del hecho de que muchos documentos personales se encuentran a cargo de otras instituciones, tales como el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica. También se puede deducir lo anterior de la correspondencia que Cardoza mantuvo con diferentes personalidades, en cuyos archivos sí se conservan las cartas que Cardoza escribió, pero no las cartas que varios de estos personajes se sabe que le escribieron como respuesta. Tal es el caso de la correspondencia que mantuvo con el abate José María González de Mendoza, cuyos comentarios y edición estuvieron a cargo de José Eduardo Serrato Córdova del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Otra muestra de lo anterior es el papel preponderante que juega Luis Cardoza y Aragón en la relación epistolar de Antonin Artaud, documentada por Fabianne Bradú en *Artaud, todavía*. Ninguna de las cartas que aparecen en el libro están ya en el archivo de Cardoza, a pesar de que la autora menciona explícitamente que allí las consultó. *Artaud, todavía* se publicó en 2008. No hay constancia de si estos archivos a los que Bradú hace referencia fueron consultados cuando éstos se encontraban todavía en poder la la Fundación Lya y Luis Cardoza y Aragón A.C. o ya en poder del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. Algunas muestras más de la correspondencia del poeta es posible encontrarla en *Tierra de belleza convulsiva*, publicada por el Nacional en 1991 y editadas por Alberto Enríquez Perea.

donación el comité técnico estaba conformado por Vicente Quirarte, Margo Glantz, Carlos Payán, Juan Villoro, Eugenia Huerta y Andrea Huerta como secretaria técnica.

El archivo se consultó en el área de Fondos Reservados de la Biblioteca Nacional de México durante 2016. Las cinco partes por las que está constituido el archivo personal de Cardoza se encuentran en treinta y cinco cajas, el contenido de ellas está consignado en un inventario de archivo elaborado por Beatriz Montes y Rojas junto con Armando Rojas Rosales.

Dos grandes ejes temáticos constituyen la naturaleza de los documentos que integran el archivo personal de Luis Cardoza y Aragón, el mundo de la plástica, por un lado, y el de la literatura por el otro. Además de una tercera línea constituida por los textos de índole autobiográfico. En cuanto al mundo de la plástica los documentos son muy variados: cartas, cotizaciones de cuadros, invitaciones a exposiciones en diferentes museos del mundo, recibos por ventas de cuadros, peticiones para escribir textos de exposiciones, algunos originales de artículos e impresiones en hojas sueltas de papel bond tamaño carta de libros, etc.

En cuanto al mundo de la literatura, no predominan, por desgracia, los documentos referentes a la labor como poeta del escritor guatemalteco. Hay algunas copias fotostáticas de reseñas que diversos autores hicieron sobre su obra, pero no mucho más que eso. Por ejemplo, en el archivo se pueden encontrar las copias fotostáticas del prólogo que escribió para sus obras reunidas José Emilio Pacheco. Considerando que su labor poética tuvo su cumbre antes de la década del 40 y dado el escaso material del archivo de esta época, resulta que hay nulos documentos que pudieran servir para el desarrollo del presente trabajo de investigación.

Finalmente, desde la perspectiva autobiográfica hay algunos originales de capítulos de libros con esta temática (o por lo menos impresiones originales, ya que no están rayadas o

corregidas por el autor), además de algunas cartas, sobre las que José Eduardo Serrato Córdova del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM ha publicado diversos artículos.

Desgraciadamente no se encontraron los manuscritos de sus poemas, lo cual no significa, de manera definitiva, que estos originales no existan, sino que, por el momento, no se encuentran ubicados.

Dado todo lo anterior, la intención original de abordar el poema “Soledad de la fisiología”, desde una perspectiva textual parecería imposible, sin embargo, se decidió trabajar con las diferentes versiones editadas del poema, pues éstas también permiten identificar cómo evoluciona el texto a través de la detección y estudio de las variantes que lo constituyen.

### 2.3 “SOLEDAD DE LA FISIOLÓGÍA” COMO POEMA AUTÓNOMO

Resulta problemático determinar si “Soledad de la fisiología” es un poema autónomo o la estancia o fragmento de un poema extenso respecto al poemario *Soledad*. El motivo es que las primeras veces que apareció publicado el texto poético, no estaba acompañado de nota alguna que lo circunscribiera como parte de un texto de mayor extensión. Al paso de los años, a pesar de ya haber aparecido en sus recopilaciones poéticas como la estancia final del poema *Soledad*, se sigue haciendo referencia al poema como un producto autónomo.

“Soledad de la fisiología” como parte del poemario *Soledad* aparece por primera vez en 1948 en el contexto de sus obras reunidas. El pequeño conjunto de poemas hace referencia, como

su nombre lo indica, al tema de la soledad. Predomina además una tematización de índole amorosa. *Soledad* está conformado por diez estancias, cada una de ellas aparece numerada en romano, aunque hay que recalcar que, además, todas llevan un título, los cuales se consignan a continuación: I. “Mi corazón en duelo”, II. “Tu voz de cauce oculto”, III. “Cuando sucinto tu paisaje reina”, IV. “Desnuda y enguantada”, V. “Yo canto porque no puedo eludir la muerte”, VI. “Solo está el hombre”, VII. “En tus playas de amargo frenesí devorante”, VIII. “He nacido en el humo”, IX. “Pálida virgen, tu viudez bendigo”, X. “Yo te acompaño soledad hermosa”. El hecho de que además de la numeración aparezcan con un título dota a cada una de las partes de un efecto de autonomía de las otras partes del conjunto. Además de estas estancias numeradas aparecen otros cuatro poemas cuyos títulos se enumeran en orden de aparición: *Soledad de Federico García Lorca*, *Animales de la soledad*, *Canto a la soledad* y, finalmente, el objeto de estudio del presente trabajo de investigación: “Soledad de la fisiología”. El poemario en cuestión, forma parte de una de las últimas etapas en las que incurrió el poeta guatemalteco. De acuerdo a Julio Ortega en *La constelación poética de Luis Cardoza y Aragón*, su obra poética debe clasificarse del siguiente modo:

La obra poética de Luis Cardoza y Aragón comprende una primera secuencia que podemos situar en la vanguardia hispanoamericana, y es la que corresponde a sus libros *Luna Park* (1924) y *Maelstrom* (1926). Una segunda secuencia corresponde a un estilo que podemos llamar imaginista, por basarse en la imagen y por su tendencia figurativa, y que es a veces barroquista; la integran *Quinta estación* (poemas escritos entre 1927 y 1930, publicado en Costa Rica hasta 1972 en un tomo que incluye otros títulos), *Cuatro recuerdos de infancia* (1931), *Entonces, sólo entonces* (1933), *Soledad* (1936) y *El sonámbulo* (México, 1937).

Una tercera dimensión, que llamaremos aquí suprarrealista, es la que cristaliza en *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* (escrito entre 1929 y 1932, publicado en Guatemala en 1948). Una última sección suplementaria estaría configurada por los poemas que escribió entre los años 40 y 70, un breve conjunto de poesía dispersa y a veces de ocasión. (Ortega)

Ubicado el conjunto *Soledad* en la etapa imaginista del autor hay que señalar cómo es que antes del conjunto se publicó “Soledad de la fisiología” en 1939, apenas tres años después de la fecha con la que siempre aparece consignado el poema. De acuerdo a Elisa Dávila, en su trabajo de tesis doctoral *El poema en prosa en Hispanoamérica: a propósito de Luis Cardoza y Aragón*, 1936 es la fecha en la que se escribió la totalidad del conjunto: “En 1936, escribe los poemas en verso de la colección *Soledad*” (125). Aunque sin los originales, sería cuestionable la afirmación de Dávila ya que no hay manera de establecer esa fecha como la de la escritura del poema, más allá de una simple conjetura.

La edición del poema de 1939 apareció en la revista *Taller* (diciembre de 1938- febrero de 1941), en el número 5, con fecha de septiembre 30, aunque debajo del sumario aparece la fecha de octubre. Este número de la revista es significativo porque en él se anexan al consejo de redacción algunos españoles exiliados en México: Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil Albert, Ramón Gaya, Lorenzo Varela y José Herrera Petere. Es también el número en donde, como señala Alicia Correa Pérez, “por ausencia de Rafael Solana, quien viajó a Europa, Octavio Paz se convierte en el director de la revista” (50). Lo anterior se hace constar en el directorio de ese número. Paz se volverá a la postre uno de los mejores promotores de este poema en particular, ya que también lo incluye en *Laurel, Antología de la poesía moderna en lengua española*, en cuya selección también intervienen: Emilio Prados, Xavier Villaurrutia y Juan Gil-Albert. Ha habido

ediciones posteriores del poema “Soledad de la fisiología”, pero de estas se dará cuenta más adelante, en el siguiente apartado.

Con las ediciones de la obra poética de Luis Cardoza y Aragón sería imposible afirmar que su obra no ha ocupado lugares preponderantes en el mundo de la vida literaria y editorial de Hispanoamérica. Sin embargo, desde la perspectiva de la crítica no se podría afirmar lo mismo, puesto que en realidad son muy pocos los estudios que se han realizado en torno a su obra poética y los pocos que se han llevado a cabo se han ocupado particularmente de sus dos primeras obras publicadas en París bajo el influjo de las vanguardias, situándolo como una de las figuras latinoamericanas propulsoras de este movimiento en América.

Debido a la desatención por parte de la crítica especializada en torno a la obra poética del autor guatemalteco, se ha pasado por alto, entre otros detalles que, entre una versión y otra de *Soledad de la fisiología*<sup>20</sup>, existen diferencias sustanciales. Los cambios en el poema son definitivos en todos los casos, pues se siguen reproduciendo, respectivamente, en las ediciones posteriores. Sin embargo no se está ante poemas diferentes, sino ante versiones con cambios menores. Todos estos cambios se fueron dando de manera paulatina, edición tras edición, sin que

---

<sup>20</sup> En el presente trabajo la atención se centra sólo en este poema, deslindándolo del conjunto en el cual se le sitúa a partir de 1948. Tal decisión se toma debido a que en todas las ediciones que existen del poema, desde la inclusión en la revista *Taller* hasta las más recientes que circulan en internet, no se hace referencia a que tal texto pertenezca a algún conjunto, sino que se presenta como un poema unitario, además que, ya haciendo una revisión de *Soledad*, resulta que es un poema que se aparta de todos los demás textos que integran el conjunto, algunos de ellos son de índole ocasional, no tienen toda la carga reflexiva y alquímica que se ha detectado en el poema en cuestión, sino que se trata de textos que no alcanzan a construir un universo tan rico en referencias como sí es el caso del poema que nos ocupa.

hubiera alguna nota o advertencia que alertara sobre la razón de tales cambios, si los cambios obedecían a decisiones del propio autor o, por el contrario, del editor<sup>21</sup>, o de una combinación de ambas. Habiendo revisado pormenorizadamente *Río*, el texto autobiográfico de Cardoza, tampoco se encontró referencia alguna a la razón de los cambios del poema. La detección y el estudio de estas variantes constituyen de hecho uno de los aportes más significativos de la presente tesis, ya que setenta y ocho años después de su primera edición y ochenta y un años después de su escritura, es la primera vez que se señalan con respecto a las posteriores ediciones.

### 2.3.1 Las diferentes ediciones del poema

Actualmente la circulación del poema *Soledad de la fisiología* es mucho más acentuada, dada la actual proliferación por internet. Sin embargo, en pocos casos se hace referencia a la edición que se utilizó para la transcripción del texto, a pesar de que, como ya se señaló, existen diferentes versiones del mismo. El testimonio más antiguo, la primera edición impresa del poema es, como ya se mencionó, la revista *Taller*. Era común en nuestro país, en la primera mitad del siglo

---

<sup>21</sup> José Eduardo Serrato Córdova afirma que en una carta escrita por Cardoza en 1928 y dirigida al abate José María González de Mendoza, se quejaba de la gran cantidad de erratas con las que hasta ese momento se había publicado su poesía. También refiere, como mera conjetura, que en 1941, Cardoza se habría encontrado con el abate para quejarse de lo mismo: “En esa entrevista Cardoza posiblemente se quejó, como en 1928, de las numerosas erratas con que sus poemas habían sido publicados” (255).

pasado, que se publicaran originalmente los poemas en las diversas revistas y periódicos<sup>22</sup>, particularmente algunas de las revistas mexicanas de la década que va de 1931 a 1940. Podemos encontrar, además de *Taller*, a *Barandal*, *Cuadernos del Valle de México* y *Taller Poético* entre muchísimas otras. Tales publicaciones se consideraban avances, costumbre que alcanzó hasta un poco más allá de la primera mitad del siglo, cuando incluso se publicaban *Anuarios*<sup>23</sup>, como el de Bellas Artes.

La siguiente edición del poema *Soledad de la fisiología* se da apenas dos años después, en 1941, como integrante de *Laurel, Antología de la poesía moderna en lengua española*, cuya edición y selección estuvo a cargo de Octavio Paz. En la selección también colaboraron Xavier Villaurrutia, Emilio Prados y Juan Gil-Albert. El prólogo estuvo a cargo de Villaurrutia y el epílogo a cargo de Paz. La inclusión de Cardoza y Aragón en la *Laurel* es significativa por la plana tan prestigiosa de poetas que la integran, todos de primera línea: Miguel de Unamuno, Rubén Darío, Enrique González Martínez, Leopoldo Lugones, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Porfirio Barba Jacob, José Moreno Villa, Ramón López Velarde, Gabriela Mistral, Alfonso Reyes, Mariano Brull, Pedro Salinas, César Vallejo, Jorge Guillén, Salomón de la Selva, Vicente Huidobro, Gerardo Diego, Carlos Pellicer, Federico García Lorca, Bernardo Ortiz de Montellano, Emilio Prados, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Francisco Luis Bernárdez,

---

<sup>22</sup> Esta condición ha cambiado en la actualidad, sobre todo en cuanto a la publicación de poemas inéditos, ya que una cláusula presente en prácticamente todos los concursos de poesía en nuestro país pide, explícitamente, presentar a concurso poemas totalmente inéditos. Por esta razón ya no es usual que los poetas publiquen poemas inéditos que integren algún libro en proceso.

<sup>23</sup> La idea de los anuarios fue retomada brevemente en 2003, cuando tanto la editorial Planeta como el Fondo de Cultura Económica publicaron, cada una por su parte, un anuario. En el caso de Planeta la idea sólo duró ese año. Por su parte en el FCE la idea perduró un poco más, hasta 2008.



Vicente Aleixandre, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Jorge Carrera Andrade, Eugenio Florit, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Manuel Altolaguirre, Ricardo E. Molinari, Emilio Ballagas y Luis Cardoza y Aragón. Para los antologadores, la obra de Cardoza es ya representativa en el contexto no sólo continental, sino en el ámbito de la lengua. Con el tiempo, la antología abrirá el paso a otras antologías<sup>24</sup> importantes en el contexto mexicano.

La siguiente edición del poema es de 1948, nueve años después de haber sido incluido en *Taller* y siete después de haber sido incluido en la citada antología. La edición fue titulada como *Poesía*, publicada en *Letras de México*. Pasaron casi dieciocho años para que Cardoza publicara un libro de poesía en el país. Como las anteriores ediciones del poema, la publicación se da auspiciada por el ambiente editorial mexicano, aunque ahora reunido en torno a una obra, la cual, desde entonces, queda ya casi perfilada en su totalidad, en lo que a la producción poética se refiere, ya que la mayoría de los textos que integran el libro fueron concebidos antes de que el poeta guatemalteco llegara al territorio mexicano. El conjunto *Soledad*, en donde está incluido el poema del que se ocupa el presente trabajo de investigación, es una de las pocas excepciones, dado que fue escrito después de su llegada al país.

Posteriormente el poema se publicó, también en México, en *Poesías completas y algunas prosas* (1977), bajo el sello del Fondo de Cultura Económica, dentro de su colección *Tezontle*,

---

<sup>24</sup> Precedida así mismo por la *Antología de la poesía mexicana moderna*, prologada por Jorge Cuesta y publicada en 1928 en Madrid, España, además de la antología que llevaba el mismo nombre, pero publicada por Manuel Maples Arce en Roma, en 1940.

con prólogo de José Emilio Pacheco<sup>25</sup>. Finalmente, la edición más reciente de la obra de Luis Cardoza y Aragón, es la de 1992, cuyo texto de presentación fue escrito por Rodolfo Mata, y lleva por título *Obra poética*, serie de *Lecturas Mexicanas*, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

## 2.4 LAS VARIANTES DEL POEMA Y LA CRÍTICA TEXTUAL

La existencia de las diversas ediciones editadas es relevante porque entre ellas existen diferencias sustanciales, tales como: sustracción de versos, sustitución de palabras y, lo que es también significativo en cuanto a la construcción de un nuevo sentido, diversas distribuciones estróficas; todas estas variantes que muestran un poema en proceso<sup>26</sup>, a pesar de haber trascendido ya la etapa manuscrita. En este sentido:

La ubicación y distribución de las variantes de lectura informan sobre la temporalidad y las características del proceso de reformulación (la presencia de una o más campañas de reescritura, por ejemplo). Es significativa, además, la

---

<sup>25</sup> El original de este prólogo se encuentra en el Archivo Lya y Luis Cardoza y Aragón, en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. La referencia para poder consultar este archivo es: Caja 18, expediente 156.

<sup>26</sup> Después de haber consultado el archivo personal de Luis Cardoza y Aragón, no fue posible ubicar el original del poema, ni en versión manuscrita, ni en versión escrita a máquina. Por lo tanto, se vuelve mucho más significativo el estudio de las variantes del poema en su estado édito y cómo, de una edición a otra, el poema se va construyendo hasta su versión final de 1977.

extensión (elementos lexicales, construcciones gramaticales, conectores oracionales, operadores pragmáticos, modelizadores). (Lois 134-135)

La existencia de las variantes llama particularmente la atención porque suele ser común que una vez publicado un poema, esta versión no sea cambiada por su autor. En lo general, la mayoría de las variantes en los textos impresos que se introducen en ediciones sucesivas a la primera edición<sup>27</sup> son de carácter mecánico, introducidas por editores, cajistas e impresores<sup>28</sup>. Estos cambios también pueden deberse a una labor de corrección de erratas por parte del autor, en relación a la impresión de la edición primera. Aunque lo anterior suele ser lo más usual, no significa que no existan casos de autores que suelen romper con esa norma. El caso paradigmático en el contexto mexicano es, en este sentido, Octavio Paz quien, en la edición de sus *Obras completas* editadas tanto por el *Fondo de Cultura Económica* como por la editorial española *Galaxia Gutemberg*, no sólo corrigió algunos textos, sino que suprimió poemas enteros, incluso intenta borrar de su obra, no incluyéndolo, su primer libro.

Desde la perspectiva de la crítica textual en su línea genética, es común trabajar con acumulación de variantes en obras que permanecen todavía manuscritas, “una edición crítica

---

<sup>27</sup> Por lo menos en el caso mexicano es así. Alejandro Higashi, en *Perfiles para una ecdótica nacional, Crítica textual de las obras mexicanas del siglo XIX y XX*, asegura al respecto que: “Cuando vemos que la edición crítica de textos mexicanos se valora de acuerdo con el número de sus variantes, como se haría con la edición de un Fray Luis de León o de un Quevedo, pero percibimos que dichas variantes no son de autor, sino a menudo consignan los desatinos de impresores y editores que so pretexto de difundir una obra literaria se benefician copiando un modelo de cualquier lugar y de cualquier forma, tenemos que aceptar que las variantes a menudo forman un cuerpo espurio de errores que no benefician ni al autor ni a los lectores” (2013, 14).

<sup>28</sup> En el presente caso, se han detectado varios de estos casos, los cuales se han señalado y se señalarán pertinentemente.

genética, en la que el texto crítico sigue la última voluntad estética de su autor y el aparato de variantes sirve para dar cuenta del proceso de creación detrás de la obra en su versión más acabada” (Higashi 45). En el caso de *Soledad de la fisiología*, estas variantes se presentan ya con el poema editado e impreso. Lo anterior resulta, hasta cierto punto, conflictivo, en el sentido de que el primer impulso nos llevaría a estudiar las variantes éditas desde la perspectiva de la llamada crítica genética ya que:

El objeto de análisis de la crítica genética son los documentos escritos, —por lo general y preferiblemente, manuscritos— que, agrupados en conjuntos coherentes, constituyen **la huella visible de un proceso creativo**<sup>29</sup>. Se le suele definir como el estudio de la prehistoria de los textos literarios, es decir, el desciframiento, análisis e interpretación de los papeles de trabajo de un autor, de los materiales que preceden a la publicación de una obra presuntamente “terminada”. (Louis 56)

Se entiende que, desde la primera publicación del poema en la revista *Taller* en 1939, el texto está “terminado” y que, por lo tanto, no debe sufrir en la posteridad ningún cambio, por lo menos ninguno que vaya más allá de la corrección de erratas. Lo anterior, como ya se sabe, no sucede en el caso de *Soledad de la fisiología*. La crítica textual se encarga entonces de atender el proceso de creación del texto previo a su edición e impresión, lo cual es un proceso de naturaleza privada que, por lo general, sólo atestigua el propio autor o alguien muy cercano al mismo:

Con la edición crítica de la obra de autores modernos y contemporáneos, caracterizada por la conservación de varios estados de variación estética, determinadas por distintas soluciones creativas de su autor a lo largo de los años y

---

<sup>29</sup> Las negritas son mías.

de las ediciones, nació una nueva rama de la crítica textual, todavía hoy en formación, que se conoce como crítica textual genética: la encargada de mostrar sistemática y orgánicamente el camino que va de los primeros borradores de una obra pasando por distintos estados preeditoriales, hasta llegar a la **última voluntad estética de su autor**<sup>30</sup>. No se trata ya de reconstruir un original perdido ni de seleccionar el mejor estado de transmisión: ahora importa determinar cuál es la última voluntad estética del autor de la obra y dejar constancia del camino que lo condujo hasta allí desde sus primeras tentativas. (Higashi 57)

En el caso de la existencia de variantes significativas en poemas éditos, éstas pertenecen ya a un ámbito público, por lo que los cambios que van siendo introducidos por el poeta alcanzan al lector. El lector (y no sólo el especialista, como sería el caso cuando las variantes del poema se presentan sólo en los manuscritos) es testigo del proceso de escritura del poema, en el caso de que el lector detecte estos cambios de manera inmediata, claro está, lo cual, desde una perspectiva de la recepción, sería interesante de abordar en un trabajo de investigación futura. En este sentido:

Si bien la crítica genética privilegia el trabajo de los manuscritos, en algunos casos las transformaciones a las que un autor somete las sucesivas ediciones de sus textos permite seguir la génesis de una obra a través de variación éditas. En estos casos, puede decirse que las reescrituras conocen una etapa editorial.

---

<sup>30</sup> Las negritas son mías.

Si bien las variantes que se observan a menudo revisten el carácter de “retoques” (ajustes de cabos sueltos), no faltan versiones sucesivas intensamente reescritas. (Louis 73)

*Soledad de la fisiología* constituye entonces un caso de reescritura<sup>31</sup>, por lo que la intención estética por medio de la introducción de diversas variantes al poema tendría un valor absoluto sobre la consideración que se genere a partir de la interpretación del poema en sus diferentes ediciones.

Cada operación de reescritura es un indicio susceptible de ser interpretado; pero sin negar que existen casos de reescrituras aisladas u ocasionales cargadas de valor indicial, en principio son las redes relacionales las que sustentan las construcciones críticas más sólidamente fundamentadas. (Lois 133-134)

Lo anterior no deja, sin embargo, de ser problemático. ¿Cuál es la edición que deberá usarse para el presente trabajo de investigación, la primera, de 1939 en la revista *Taller* que estaría, como es evidente, mucho más cercana al proceso de génesis del poema y encarna la voluntad más cercana del autor al nacimiento del texto o, por el contrario, la edición de 1977 en el Fondo de Cultura Económica, la cual se reproduce íntegramente en 1992 y que contiene la última voluntad estética

---

<sup>31</sup> “En los estudios genéticos, la “reescritura” se define como una operación escritural que vuelve sobre lo ya escrito (ya se trate de palabras, frases, párrafos, capítulos o textos enteros) para sustituirlo o suprimirlo. Así, aunque la reescritura se ofrece como una combinatoria de operaciones múltiples y heterogéneas (reemplazos verticales o lineales al correr de la pluma), desplazamientos, expansiones, yuxtaposiciones, interpolaciones, reducciones, supresiones, interrupciones –momentáneas o permanentes-, conexiones, desgajamientos, intersecciones, etc., etc.), la sustitución (el reemplazo de un elemento A por B) y la supresión constituyen sus operaciones básicas. En cuanto a la consignación de alternativas posibles, representan planteamientos de sustitución no consumados (133).

del autor, ya que es, de hecho, la versión final revisada por Cardoza? Para que tenga sentido la presentación, organización y asimilación de las variantes editas del poema, la balanza deberá inclinarse por la elección de la última versión revisada por el autor, la de 1977, pero considerando también, de manera enfática, la primera edición de la revista *Taller*, ya que el caso del poema que nos ocupa es, evidentemente, un caso de versiones “intensamente reescritas” (Lois 132). Entonces, cada versión constituye una reescritura:

La simple repetición de una palabra varias veces la convierte en desigual de sí misma. De este modo, la flexibilidad del lenguaje, se transforma en una cierta capacidad complementaria de significado, creando una peculiar entropía del contenido poético. Pero el propio poeta es oyente de sus versos y puede escribirlos guiado por la conciencia del lector. En este caso las posibles variantes de texto dejan de ser equivalentes desde el punto de vista del contenido: semantiza la fonología, la rima, las consonancias le sugieren la variante a elegir del texto, el desarrollo del argumento cobra autonomía, como cree el autor, respecto de su voluntad. (Lotman 43)

Llama la atención que Cardoza haya decidido intervenir el texto por medio de todas las variantes referidas, lo cual revela cierta actitud sobre su relación con el proceso de la escritura y su afán de perfección con respecto al trabajo creativo literario: “Ciertos cambios van componiendo un tránsito de ópticas, de valores, de poéticas, de retóricas, de estéticas, y tampoco desconocen la contradicción; simultáneamente nuevos prólogos pretenden manipular la interpretación del lector” (Lois 132).

La presentación de las variantes permitirá pues, establecer entre otros aportes, el de la modelización del sentido en cada uno de los casos, así como la relación entre una y otra reescritura. La modelización de sentido por medio de la introducción de variantes, ya por adición, por sustracción o sustitución. El sentido primero de la edición de 1936 ya no será entonces el mismo de la última voluntad estética del autor encarnada en la edición de 1977 y sucesivas.

En la última entrevista dada por el escritor a Laura Talavera y reproducida por la revista *Nexos* en octubre de 1992, Cardoza abunda sobre la intención de perfección en cuanto al trabajo de corrección:

Como diría: no estoy contento con mis libros. Es un vicio del escritor. Yo creo que sí. Me siento inconforme de encontrar que aquel trabajo se pudo haber hecho mejor. Afortunadamente existen los editores, si no, se pasaría la vida tratando de corregir sus textos. Hasta acabar los textos. Hay un cuento de Brecht sobre la búsqueda de la perfección. Se trata de un jardinero que quiere hacer una esfera perfecta de la copa de un arbolito. Entonces echa un tijeretazo por el otro lado, y después de varios tijereteazos no hay arbolito. Eso pasa con la búsqueda de la perfección [...] Yo ya no escribo, sólo tacho; escribo con el borrador<sup>32</sup>.

Este afán de perfección fue el que sin duda llevó a Cardoza a seguir corrigiendo el poema hasta el final, considerando que la última edición del poema fue, precisamente, la del año de su muerte. Sin embargo, después de haber detectado y organizado el total de las variantes entre las diferentes ediciones se descubrió que la edición de 1992 sigue de manera mecánica la de 1977,

---

<sup>32</sup> En los términos utilizados en el presente trabajo, lo que hace entonces Cardoza con el poema es reescribirlo.



cabría preguntarse, ¿Por qué ese afán de reescritura tan evidente entre todas las ediciones anteriores permanece inerte entre la edición de 1977 y la de 1992? Lo anterior se entiende, debido a la difícil situación de Cardoza al final de su vida, pues tenía cataratas y, por su edad, eran inoperables, además de una condición de debilidad de sus corneas, ni siquiera pudieron hacer alguna nueva graduación de sus lentes en su última consulta, según consta en la misma entrevista de la cual se utilizó el extracto citado con anterioridad. Por lo tanto, es entendible que las últimas correcciones hechas por parte del poeta guatemalteco al poema fueran las que se presentan en la edición del Fondo de Cultura Económica de 1977. Dado ese afán de perfección referido en la entrevista, tal vez, de haber estado con un mejor estado de salud en cuanto a su capacidad visual, hubiera seguido haciendo cambios a la edición de 1992.

Por la cantidad y lo significativo de los cambios en cuanto a la construcción del sentido, se asume que los cambios a la edición de 1977 son producto de la voluntad estética del autor y no a un mero capricho o descuido editorial. Por lo tanto, el texto de esa edición constituiría el equivalente al *codex optimus*, puesto que no estamos analizando manuscritos.

#### 2.4.1 Análisis de las variantes del poema: adición, sustracción y sustitución

Existen muchas diferencias entre las ediciones referidas del poema, las cuales se presentan a continuación totalmente detalladas de acuerdo al número de verso en donde se presentan tales cambios, de modo que se irá avanzando en el poema conforme se vayan presentando las

variantes, independientemente de en cuál edición se haya registrado el cambio. De la misma manera se irá señalando pertinentemente la edición en la cual se registra ese cambio por primera vez y si se mantiene a lo largo de las posteriores ediciones.

La primera variante, curiosamente, entre la edición 1939 y las subsecuentes, no se trata propiamente del poema en sí, sino de un paratexto, el de la dedicatoria del poema a Andrés Henestroza, la cual aparece en la primera edición, pero fue suprimida a partir de la edición de 1948 en adelante. Se desconoce la razón por la cual Cardoza suprime la dedicatoria.

La segunda variante del poema es que se sustrae en la cuarta estrofa, de manera definitiva, el verso 33 de la edición de 1939 a partir de la edición de 1977:

Esas masas opacas de pústulas y podres,  
 nocturnos lodos hondos, turbias materias mudas 25  
 de máculas y oprobios, llegan al hombre, al ave y a la rosa,  
 con vehemencia de cifra, con ahínco de forma,  
 con el perpetuo ritmo del mar contra la playa.

Llegan claras geométricas y exactas,  
 y en fanático instante de infinito, 30  
 se queman en los ojos, en la boca,  
 con sus trajes de besos o palabras,  
 o son fantasmas, sombras. (21-22)

En total son cuatro palabras las que suprime Cardoza en esta sección del poema, un verso entero compuesto por una conjunción, un verbo y dos sustantivos. Desde la perspectiva de la disposición acentual, este verso es muy interesante, ya que está configurado a la manera de los pies métricos, tan usual en la escritura poética griega y latina. El pie utilizado en este caso es el yambo, la configuración acentual del heptaílabo queda del siguiente modo: las sílabas tónicas recaen en la segunda, la cuarta y la sexta sílabas, quedando al final, como se ve, una sílaba débil o átona libre. Se trata de un verso yámbico trímetro y por la brusca terminación de una sola sílaba puede denominarse también como cataléctico. Con lo anterior se intenta evidenciar que, con la supresión, por lo menos desde la perspectiva del trabajo sobre el ritmo acentual, la estrofa sufre una pérdida de carácter rítmico.

Salvo el verso 27 de la misma estrofa, ningún otro muestra un trabajo a este nivel sobre la disposición rítmica acentual. El verso 27 es un verso compuesto, un alejandrino castellano y no un verso simple como es el caso del suprimido. El alejandrino es el siguiente: “con vehemencia de cifra, con ahínco de forma,”. La configuración rítmica acentual es la siguiente: las sílabas tónicas recaen en la tercera y sexta en el primer hemistiquio y lo mismo ocurre en el segundo. En ambo casos, al final también queda una sílaba débil suelta. El verso es anapéstico tetrámetro y también cataléctico. Es interesante que, a su vez, cada uno de los hemistiquios que conforman el alejandrino, contiene la misma estructura rítmico acentual, por lo que, desde la perspectiva castellana, se trata de un alejandrino clásico. Aunque un alejandrino clásico bien puede variar el registro de sus sílabas tónicas, en este caso en particular se mantienen totalmente simétricas. La estrofa no sólo pierde su último verso construido a partir de la utilización de los pies métricos y todo lo que ello implica. Al ser un cambio significativo se altera también la construcción del sentido. Desde la perspectiva morfológica, como ya se adelantaba, dos de las cuatro palabras

suprimidas son sustantivos. Si se atiende a la estrofa en su totalidad es evidente que hay gran proliferación de sustantivos, por lo que es posible señalar una sobreadjetivación. En total hay veintisiete sustantivos y diez adjetivos. De toda esa gran cantidad de sustantivos, veintidós son comunes concretos y cuatro son comunes abstractos. No es casual que dos de estos últimos se encuentren en el verso 34, el que Cardoza suprime. Los otros dos sustantivos abstractos se encuentran en el verso 27, “ahínco” y “vehemencia”, los cuales constituyen una figura de acumulación de sinónimos. En el caso de los del verso 34, se trata de la misma operación: “fantasma” y “sombras”. El segundo sustantivo, por contaminación, equivale en el verso a “espectro”, es decir, sinónimo de “fantasma”. Con este hecho también se evidencia la utilización de la figura retórica denominada *acumulación de sinónimos*, la cual tiene como finalidad insistir en un concepto. En el último verso hay una insistencia en la construcción de un sentido encaminado hacia la concreción, y se deshecha el contenido que contribuye a la construcción de una imagen abstracta. Por ello es significativo, en cuanto al sentido, la supresión del último verso que pesa definitivamente en cuanto a la totalidad de la estrofa, contribuyendo así a enfatizar el hecho de que se reduce todo al terreno de la fisiología del cuerpo vivo, y se hace a un lado cualquier tematización de índole metafísica.

La siguiente variante en el poema se detecta en la estrofa número 5, en el verso 34 se cambia el original “amplia” de 1939, 1941 y 1948, por “ávida” a partir de la edición de 1977.

Con terquedad hermosa y amplia (ávida),

he sentido en mi cuerpo golpear tu propio cuerpo

35

la antigua angustia material

de plomo hasta sonido, de carbón a lucero. (22)

Este cambio habría que tomarlo con cierto recelo, no deshechando la posibilidad de que se trate de una posible errata. Se presenta la sustitución de un adjetivo calificativo, por otro. Si se atiende a su configuración vocálica, ambos tienen la misma combinación de sílabas, las cuales están configuradas bajo el mismo orden de aparición: a-i-a. Con ello conserva, también, su misma naturaleza melódica. Desde la perspectiva métrica, el número de sílabas del verso no se altera, ya que, si bien “ávida” cuenta con una sílaba más que la palabra “amplia”, al ser ésta esdrújula, por la ley del acento final, se le resta una sílaba al conteo y en ambos casos queda como un verso eneasílabo. En donde sí se percibe un cambio significativo es en cuanto a la alteración del sentido al sustituir una palabra por otra. En el contexto del verso 34 “Con terquedad hermosa y amplia”, la preposición se sigue de un sustantivo común abstracto, posteriormente seguido de dos adjetivos calificativos y, entre ellos una conjunción. “Amplia” nos remite a la utilización de la palabra en su sentido figurado ya que originalmente la palabra refiere a algo “extenso, dilatado, espacioso”. El sustantivo “terquedad” adjetivado por “hermosa y amplia”, no tiene un sentido negativo, lo cual sí ocurre cuando Cardoza sustituye “amplia” por “ávida”. De este modo, “ávida” se entiende como “ansioso, codicioso”. Esa “terquedad”, si bien no tiene una connotación totalmente negativa, sí afecta, por contraste, la doble adjetivación.

En la estrofa número 6 se cambia el original “fecundo” del verso 45 —de 1939—, por “jocundo”, en las ediciones de 1977 y 1992. A continuación, se presenta la estrofa completa con los tres cambios que, en su totalidad, la afectan:

Lo que hay de divino en el trigo,

en el **fecundo** (jocundo) semen extasiado,

45

en la luz de los cielos,

en el sumiso estiércol,

**en las raíces taladrando rocas,**

en la flor que nunca alcanza su fruto,

en la veta dormida del zafiro,

50

en el austero tronco y en el barro.

Sí, lo que hay en ellos de divino,

**en sus estaciones torpes y crueles,**

en su desesperada vocación de llanto y de saliva

con ternura inaplazable de tacto,

55

con desvelo de labios imbesables y ausentes,

lo cantan las entrañas con sus voces sin rumbo

de sordomudos ángeles rebeldes,

la luz sepulta y la forma olvidada. (22)

Ambas palabras, la sustraída “fecundo” y la adicionada “jocundo” se tratan, como en el caso anterior, de adjetivos calificativos, determinan al sustantivo al cual acompañan, que en este caso es el vocablo “semen”, que está determinado también por el adjetivo calificativo “extasiado”, el cual permanece inamovible durante todas las ediciones de las que se está dando cuenta. De acuerdo a la Real Academia Española, la palabra “fecundo” significa “que se reproduce o procrea con facilidad o abundantemente”.

Lo anterior, de hecho, constituiría un epíteto, pues la adjetivación al sustantivo “semen” no cambia el sentido y la función está entonces encaminada sólo a dar realce al sustantivo, pues se entiende que el vocablo semen, ya de suyo es, efectivamente, fecundo. Por otra parte, es interesante resaltar el hecho de que la palabra elegida para sustituirse, sea una que no sólo es de la misma categoría gramatical, sino además tiene el mismo número de sílabas, ambas son graves, tienen la misma terminación tanto de vocales como de consonantes y mantienen, por lo tanto, el metro endecasílabo del verso. “Jocundo”, de acuerdo a la RAE significa “plácido, alegre, agradable”. En este sentido, la figura retórica cambiaría de ser un epíteto, por la figura de acumulación de sinónimos, pues sin duda “plácido, alegre, agradable” reafirma la determinación producida por la palabra “extasiada”. En este segundo caso se abandona la determinación sobre el sustantivo para reforzar el sentido del adjetivo, no se reafirma la cosa, sino una cualidad de la misma. Se reafirma la idea del placer que acompaña a la emisión seminal, en lugar de resaltar el hecho de la capacidad de fecundación de la misma.

En la misma estrofa 6 se sustrae el verso 48 de la edición de 1939 a partir de 1977. El verso es el siguiente: “en las raíces taladrando rocas”. Se trata de un verso cuya imagen evoca dinamismo, el imperceptible movimiento de las raíces que, con los años, taladran todo lo que está a su paso, incluso la dureza de la roca. La palabra “taladrando” es, en el contexto del verso, una aliteración, y ya que consigue imitar el sonido de “las raíces taladrando rocas” es también una onomatopeya. De hecho, es el único verso de la estrofa en donde Cardoza logra construir y presentar una onomatopeya. Sin embargo, decide suprimir el verso. Desde la perspectiva métrica se trata de un endecasílabo sáfico puro, por sus acentos en la cuarta, octava y décima sílabas.

En el contexto de la estrofa, el verso 48 es parte de una enumeración que comienza en el verso 44, en el cual se resalta el hecho de que lo divino puede ser susceptible de manifestarse en

diferentes planos, por ejemplo, en la naturaleza presentada en la estrofa como “trigo”, “cielos”, “raíces”, “rocas”, “flor”, “fruto”, “veta”, “zafiro”, “tronco” y “barro”. Por otra parte, se acentúa, a la par, la existencia de la divinidad en sustancias que son excretadas de los cuerpos, no sólo de los humanos. Estas sustancias son “semen” y “estiércol”, la primera tiene la capacidad de “fecundar” a la hembra. Por otra parte el estiércol tiene la capacidad de abonar la tierra, de alimentar la raíz que luego “taladrará la roca”, para luego dar lugar al nacimiento de la “flor”, posteriormente se dará lugar al “fruto” de donde saldrá la semilla que luego dará lugar al “austero tronco”.

No deja de ser curioso cómo Cardoza logra equiparar en cuanto a su valor semántico dentro del poema, dos vocablos que se mantienen lejanos en cuanto a su sentido denotativo, es el caso de los ya señalados “semen” y “estiércol”, lograr la cercanía semántica de hecho constituye un acierto en cuanto a la construcción de toda la estrofa de la cual forman parte. Es también evidente que el verso suprimido evoca una imagen fálica, la “raíz” que penetra la “roca”, otra marca textual que propicia la cercanía en cuanto al sentido del “semen” y el “estiércol”. Es quizá esta evocación fálica lo que el poema pierde al ser suprimido el verso en cuestión. No sólo lo fálico, sino también la evocación de la penetración y por lo tanto del acto sexual. A fin de cuentas, ambas imágenes evocan un mismo sentido, la fertilidad, la unión de elementos que, al juntarse, propician la aparición de un tercero, de otro modo de vida, ya del reino animal, como en el caso de la fecundación por medio del semen, o del reino vegetal, por medio del proceso que va de la flor al fruto o esa idea de que el reino vegetal, por medio de la “raíz”, logra fecundar un elemento de un reino distinto, el mineral, como es el caso de la roca. Son precisamente marcas como esta las que fueron los primeros indicios de que se estaba ante un poema alquímico, lo cual se desarrollará de manera particular más adelante en un capítulo subsecuente.



En el verso final de la estrofa se unen de nuevo ambos reinos por medio del “tronco” y del “barro”. No son el reino vegetal y el mineral los únicos presentes en la estrofa, también se refiere el animal, por medio del “semen” y del “estiércol”, si bien estas referencias son indirectas. Además del animal, se refiere, por supuesto, al reino de lo divino. La naturaleza es pues, en esta estrofa, una proyección, un vehículo de lo divino:

Lo que hay de divino en el trigo,

en el **fecundo** (jocundo) semen extasiado, 45

en la luz de los cielos,

en el sumiso estiércol,

**en las raíces taladrando rocas,**

en la flor que nunca alcanza su fruto,

en la veta dormida del zafiro, 50

en el austero tronco y en el barro. (22)

En la siguiente parte de esa misma estrofa, se sustrae otro verso más, el 53, también a partir de 1977 y subsecuentes ediciones. La línea es la siguiente: “en sus estaciones torpes y crueles”. El sentido de esta segunda parte de la estrofa es continuación de la primera. Se insiste en esta presencia de lo divino en diferentes circunstancias y objetos, aunque ahora ya no se insiste en el reino vegetal, ni mineral, sino que en la presencia de lo divino en lo humano. Esto es muy claro en prácticamente todos los versos de la estrofa, salvo en el que se suprime, que evoca algo distinto a lo humano y remite al reino de la naturaleza. Al suprimir Cardoza el verso en cuestión

focaliza el efecto de lo divino hacia lo humano, produciendo a su vez este mismo efecto en los diferentes reinos mencionados hacia la primera parte de la estrofa. Lo humano se materializa acá como “llanto”, “saliva”, “tacto”, “labios”, “entrañas”, “voces”, incluso refiere un reino metafísico por medio de la presencia de los “sordomudos ángeles rebeldes” y no deja de ser inquietante esa presencia divina que no puede oír ni hablar, es decir, que no puede comunicarse, enviar o dar mensajes, como en muchas ocasiones aparecen en la biblia.

El verso suprimido, en la segunda parte de la estrofa, es un endecasílabo imposible de clasificar entre los tipos de endecasílabos usuales. Sin embargo, por sus acentos en quinta sílaba, séptima sílaba y décima, su clasificación estaría entre el galaico antiguo y el italiano puro. Si bien, desde la perspectiva de la rima, la estrofa completa aspira a la rima libre, en la segunda parte de la estrofa hay presencia de asonancia expuesta al final del verso, lo que provoca la rima entre los vocablos “cruels” del verso 53, “ausentes” del verso 56 y, finalmente, “rebeldes” del verso 58. Al suprimir cardoza el verso 53, mitiga la presencia de la rima, si bien no la evita, ya que las que permanecen, después de la edición de 1977, están lo suficientemente cercanas como para no considerarla como rima asonante.

Sí, lo que hay en ellos de divino,

**en sus estaciones torpes y cruels,**

en su desesperada vocación de llanto y de saliva

con ternura inaplazable de tacto,

55

con desvelo de labios imbesables y ausentes,

lo cantan las entrañas con sus voces sin rumbo

de sordomudos ángeles rebeldes,

la luz sepulta y la forma olvidada. (22)

En la estrofa número 7, en el verso 60, se cambia el original “hiere” de 1939, por “hiriente” a partir de 1977.

Todo este afán y esta ternura que casi **hiere** (hiriente), 60

que llora de dulzura y sin embargo sangra;

que casi es una niña debajo de la nieve

soportando en la frente, herida y humillada,

el peso de la vida y la ingrátida muerte. (22)

De una función verbal, hay un cambio hacia una adjetival, si bien la modificación de palabra es por otra de la misma raíz, por lo que, en cuanto al sentido, no hay un cambio significativo. Sobre todo, porque el adverbio que precede a “hiere” mitiga el efecto de la acción de infringir una herida. La versión final del verso es la siguiente: “Todo este afán y esta ternura hiriente”. Por contraste, hay una construcción del sentido de la estrofa a partir de la presentación de opuestos “ternura hiriente”, “llora de dulzura y sin embargo sangra”, “el paso de la vida y la ingrátida muerte”. Como es evidente, la repetición del procedimiento produce cierto efecto también rítmico

En la estrofa 8, en el verso 71, se cambia el artículo contracto “del” por la preposición “de”:

Que hoy, más lejos todavía, todavía más lejos,

era sólo un pedazo de noche enfurecida,  
 calcárea o pedernal, con desmayado fuego 70  
 despierto sin presencia en el vuelo de pájaros **del** (de) gozo,  
 en su angustia de manos amputadas,  
 de lágrimas fatales no vertidas,  
 de gloria y de inmundicia, de aurora y rosa mustia. (23)

Si bien, a final de cuentas sólo se suprime la letra “l”, con ella se suprime la acción del artículo definido o determinado “el”, quedando solamente la preposición “de”. “Gozo” es un sustantivo común abstracto y esta característica abstracta es la que precisamente se enfatiza por medio de la supresión de la contracción presente entre la preposición y el artículo referido. Ya en el contexto del fragmento, esos “pájaros del gozo” “con desmayado fuego” evocan presencia de un ave sagrada, posiblemente, por sus constantes referencias a los símbolos judeocristianos, se trate del espíritu santo, aunque con unas características bastante degradadas si atendemos al resto de la estrofa.

En la estrofa 9 se sustituye, en el verso 78, el original de 1939 “matrices infecundas” por “desoladas matrices”, esto a partir de la edición de 1977 y en adelante. Además, se sustrae el segundo hemistiquio del alejandrino “del fuego, de las aguas,” que corresponde al verso 80, esto a partir de la edición de 1948 y también en las subsecuentes ediciones.

Noche de las entrañas, noche del borborismo,  
 noche de arteria honda y blancos huesos ciegos,

vísceras olvidadas en su misión de eternas Cenicientas.

**Matrices infecundas** (desoladas matrices) sin lucero,

materia no despierta al canto o al suspiro

del viento, de la muerte, **del fuego, de las aguas,**

80

yerta su pasión que germinó en el trigo,

que roja se hizo en la amapola

y sueño bajo la cal de la frente. (23)

En el caso del verso 78 hay un sentido figurado menos logrado en el original “matrices infecundas”, porque si bien no constituye un epíteto, la adjetivación es de orden literal, describiendo una cualidad propia de una matriz, si bien una cualidad negativa, la de la infertilidad. Lo anterior cambia con la sustitución “desoladas matrices”. El nuevo adjetivo calificativo no está dentro de la literalidad a la que nos puede llevar el sustantivo “matrices”, por lo que, en la nueva configuración se alcanza a lograr un sentido metafórico al juntar dos palabras que pertenecen a campos semánticos distintos. Lo que el poeta quiere decir en ambos casos es prácticamente lo mismo, pero el modo en el que lo logra cada vez, constituye la gran diferencia, ya que en la segunda versión se logra un efecto de mayor contundencia.

En el verso 80, se suprime la segunda parte. Se trata de un alejandrino castellano, los acentos de ambos hemistiquios caen en la segunda y sexta sílaba. La parte suprimida constituye el segundo hemistiquio, corresponde a una enumeración que comienza en el verso anterior. El sentido sin duda se afecta, dado que los dos sustantivos que ya no aparecen hacen referencia a elementos de la naturaleza, los cuales siguen la pausa del primer sustantivo del mismo verso;

“viento”. Con lo anterior el poeta logra enfatizar el efecto del vocablo “muerte”, otra vez remitiendo al sentido de lo fisiológico, al ciclo de la vida que lleva hacia la muerte.

El cambio más significativo, por sustracción de versos, se da en la estrofa número 10, en el verso 84 de la edición de 1939, lo anterior se cambia a partir de 1977. El cambio es el siguiente: se sustituye el original “jocunda” por “fecunda”. En la misma estrofa, a partir de la edición de 1948, se sustraen tres versos, el 87, 88 y 89 de la edición de 1939:

Llameante animalidad **jocunda** (fecunda)

de manos naufragadas, de rodillas vencidas 85

por el dulce vértice de las ingles,

**de ávidas entrañas de sollozos,**

**de audaces humedades de mucosas opacas,**

**liberadas en súbitos meteoros,**

adentro martillando la hermosura del cielo, 90

con feroz impaciencia temblorosa de aves en azoro,

de ángeles y estrellas que acaban de marcharse. (23)

El primer cambio en la estrofa es, curiosamente, inverso al suscitado en la estrofa 6. Se trata de una sustitución del sustantivo “jocundo” por “fecundo”. Si en la estrofa 6 se lograba acentuar cómo el acto sexual también conlleva placer, ahora se produce el efecto contrario, se mitiga esa

presencia del placer remitiendo el sentido del verso a la capacidad reproductora del acto animal. El acto sexual no como objeto del placer, sino como de reproducción.

En la estrofa diecinueve, en la segunda parte, hay una variante introducida al poema en 1941, se trata de la sustitución de un sustantivo común concreto que en ambos casos se presenta en plural y también se designa, coincidentemente en cada una de las versiones, una parte del cuerpo, se cambia “manos” por “brazos”:

En mis **manos** (brazos) os veo dividiros,  
 más allá de los dedos y su tacto, 100  
 de los dientes que sangran, de las uñas,  
 más allá de los ojos y miradas,  
 con luz de estrella muerta que no llegará nunca. (23)

Es llamativa esta variante e interesante, el único caso en su tipo dentro del contexto de los cambios que se fueron introduciendo en el poema a lo largo de los años, ya que, en la edición de 1948 del poema, se presenta de nuevo con el original “manos”. Es interesante que este cambio nos permite sugerir que se trata en realidad de la corrección de una errata de la edición de 1941, puesto que además será un cambio definitivo presente en todas las ediciones posteriores, por lo que el verso queda finalmente dispuesto del siguiente modo: “En mis brazos os veo dividiros,”. El cambio se justifica porque en la estrofa hay presentes dos referencias más al sustantivo “manos”, como son “dedos” y luego “uñas”, además de “tacto”, que, si bien éste puede darse en la totalidad de la piel, el sentido del poema remite en realidad al tacto que puede ser percibido por la mano. Por todo lo anterior se reafirma la idea de que la variante de 1941 constituye en

realidad una errata que se corrige, de manera definitiva, en 1948. Aunque sin las pruebas del editor, o sin el original, esto queda a nivel de conjetura.

Finalmente, en la estrofa 18, en el verso 179, se hace un cambio mínimo, el original “le besan, le recuerdan”, es cambiado por “lo besan, lo recuerdan”, esto a partir de la edición de 1977.

Veo mi forma muerta, mi retorno a la patria, 170

al ansia desbordada, sin cristal ni medida.

A la suave y nostálgica materia

herida en todas partes, como nube delgada.

Mis huesos ven el sol. ¡Lo ven por fin!,

las nubes y los pájaros, el árbol y el caballo, 175

la libertad total de su blancura.

La leche, las aguas animales,

las vísceras rotas y vencidas,

mojan el polvo, **le besan, le recuerdan**, (lo besan, lo recuerdan,)

aceleradas, sin embargo, hacia la rosa. (25)

En total son seis versos los que se sustraen de la edición más antigua del poema, además de un hemistiquio. Los cambios anteriormente enumerados son definitivos en todos los casos, pues se siguen reproduciendo, respectivamente, en las ediciones posteriores, salvo la penúltima



modificación que, como ya se mencionó, es un cambio que sólo se da entre una edición y otra, entre la de 1939 y 1941, puesto que en las ediciones posteriores regresa a la de 1939. Faltaría, en este sentido, comparar la edición del 39 con el original, ya que en todas las referencias a *Soledad de la fisiología* es 1936 el año señalado como el de la escritura del poema. Sin embargo, no ha sido posible hasta el momento encontrar ese original, si es que existe todavía.

De acuerdo con el anterior análisis del poema, surgen algunas tematizaciones que son evidentes, la primera de ellas tiene que ver con un registro científico, que determina una especie de programa creativo a partir de las numerosas referencias en torno a los diferentes sistemas del cuerpo y sus funciones, temas propios de la fisiología. Otra tematización constante es la de una referencia, menos evidente pero igual de incisiva hacia la alquimia. Determinar hasta qué punto es posible aplicar estos modelos para poder acceder a la comprensión de estos sentidos particulares del poema es menester del siguiente capítulo.



### CAPÍTULO III: LA SOLEDAD DE LA FISIOLOGÍA Y LA TRANSMUTACIÓN POÉTICA DE LA MATERIA<sup>33</sup>

El desarrollo del presente capítulo constituye la contribución más significativa para el estudio del poema “Soledad de la fisiología”. Todo el trabajo previo ha sido un preámbulo para una propuesta de lectura del texto que lo sitúe como uno de los momentos más altos de la poesía mexicana e hispanoamericana de la época. La base metodológica se fundamenta en el libro *Las figuraciones del sentido, ensayos de poética semiológica* de José Pascual Buxó quien propone una lectura semiológica de los textos poéticos. Aplicando este modelo fue posible determinar que “Soledad de la fisiología” combina dos semióticas: una semiótica denotativa compuesta por

---

<sup>33</sup> El término transmutación remite a la alquimia, que se desarrollará en el siguiente apartado. Sin embargo, cabe señalar desde ahora, que parte fundamental para poder tender el puente entre “Soledad de la fisiología” y una lectura alquímica del poema fue el texto *Psicología y Alquimia* de Carl Gustav Jung. No es, naturalmente la primera vez que se vincula al psicoanálisis con la poesía, quizá el mayor aporte en ese sentido lo ha hecho Gastón Bachelard en una serie de textos como *Psicoanálisis del fuego, El agua y los sueños, El aire y los tiempos y La tierra y la ensoñación de la voluntad*. Si Jung utiliza el modelo de la alquimia desde su vertiente esotérica como un modelo para poder explicar algunos cambios que se llevan a cabo en el inconsciente, Bachelard intenta encontrar en la poesía el equivalente al sueño de la persona, desde la perspectiva del inconsciente colectivo. Jung sin duda sienta las bases para poder acceder al texto poético como un símbolo de algo más, como algo que es posible develar si se lleva a cabo en las claves precisas. Tal es el trabajo que se emprenderá en el siguiente apartado, encontrar en las implicaciones alquímicas de “Soledad de la fisiología” el subsistema que permita hacer una lectura profunda del poema como una gran alegoría de la muerte como simple sucesión de formas, la muerte como la materia alquímica en su estado primitivo y que posibilita un cambio y un ascenso, de lo terreno a la elevación del vuelo o del meteoro, de lo oscuro que yace en el interior del cuerpo a la luz que es perceptible por el cuerpo todo, tal y como se explicará de manera minuciosa en el presente apartado, como preámbulo de un umbral en donde el cambio prevalece.

todos los elementos relacionados con la fisiología y otra semiótica connotativa, en la cual se incluyen los elementos de las referencias alquímicas, los cuales a su vez operan en un sentido exotérico que implica el funcionamiento alquímico de la materia y un sentido esotérico en el cual se plantea la simbología de la alquimia como fuente y modelo de conocimiento de lo humano. Son dos propuestas de lectura, ambas entrelazadas de tal manera que no puede concebirse la una sin la otra. No se pretende hacer un tratado sobre ninguna de estas dos disciplinas, tal objetivo escapa de los objetivos centrales del presente trabajo de investigación. La idea es proponer y presentar algunos de los rasgos significativos que vinculan al poema de Cardoza con ambas disciplinas.

Atendiendo a la metodología desde la cuál fue posible demostrar los dos sistemas presentes en el poema, se hace necesario presentar tal modelo metodológico. Dada la naturaleza del lenguaje poético y desde la perspectiva semiológica de Pascual Buxó es importante señalar que:

El símbolo (la palabra) no tiene una sola dimensión, no se limita a ser un conjunto de articulaciones vocales inmutables durante un tiempo más o menos largo; posee —además— un contenido semántico configurado de manera cambiante, no sólo en el tiempo, sino en la diversidad de usos que de ese signo se hacen en un mismo tiempo o en un mismo entorno social. Cuando se trata de llevar adelante una tarea de índole científica es necesario que esas mudables articulaciones del contenido de una palabra (en las que reside, como luego se verá, la inagotable capacidad transformadora del lenguaje) se sometan a un sentido común que las haga equivalentes y compatibles para todos los usuarios insertos en un señalado ámbito o propósito de comunicación. (12).

Esta naturaleza cambiante se da, sin lugar a dudas, de manera preeminente en los textos poéticos, tanto como propósito de comunicación como por la fijación de la necesidad expresiva del poeta que encarna, naturalmente, en el poema. Las “mudables articulaciones del contenido de una palabra” tienen una conformación particular, lo que al respecto propone Buxó es lo siguiente:

Con todo, una reflexión prevalentemente lingüística acerca de la poesía (o, por mejor decir, sobre la función poética o literaria de la lengua) habría de constreñir el planteamiento de los problemas relativos a la configuración semántica de amplísimas zonas de la realidad psíquica y social al ámbito de las invariantes semióticas de la lengua; es decir, a los modos de significar propios de las unidades léxicas o sintagmáticas que, en cierta medida, solapan la presencia de paradigmas translingüísticos (ideológicos) que intervienen de manera decisiva tanto en la constitución de los enunciados verbales como en la asignación de funciones discursivas (sociales) a los procesos de enunciación. (14)

Esta propuesta presenta como posible lectura del texto poético el develar las articulaciones semánticas, ya como configuración o como una manera de hacer referencia a la realidad social y psíquica de tal realidad. Debido a lo anterior, el modelo presentado constituye el entramado metodológico idóneo para el desarrollo del presente capítulo. La manera de aterrizar la propuesta anterior fue determinar que efectivamente el poema cuenta con dos subsistemas, los cuales se explican del siguiente modo desde la perspectiva semiológica ahora planteada:

Haciendo pie en la teoría glosemática de Louis Hjelmslev, formulé la hipótesis según la cual la generalidad de los procesos verbales se constituyen a partir de la acción alternativa o simultánea de dos subsistemas (asimétricos pero igualmente

productivos) a los que podemos llamar subsistema denotativo y subsistema connotativo y por medio de los cuales es posible dar cuenta de dos tendencias semióticas extremas: aquella por la cual se instaura la equivalencia entre un *signans* y un *signatum* y aquella otra en virtud de la cual se determina la oposición o falta de correspondencia entre los *signantia* y los *signata* (entre los signos y los “objetos” referidos) que el subsistema denotativo ha establecido convencionalmente como complementarios. (16)

El primer subsistema identificado en el poema es el denotativo, asociado a la fisiología. Para su identificación se eligió y utilizó el libro *Fisiología animal, mecanismos y adaptaciones*, de David Randall debido a que expone de manera didáctica y clara cada uno de los mecanismos y procesos fisiológicos que se llevan a cabo en los animales, lo cual es de suma utilidad para ilustrar de qué manera el poema de Cardoza va cumpliendo programáticamente con casi todos los procesos y mecanismos de manera sucesiva o bien de manera simultánea.

### 3.1 “SOLEDAD DE LA FISIOLÓGÍA”: LECTURA DESDE LOS SISTEMAS DEL CUERPO ANIMAL

En cuanto al segundo subsistema o nivel interpretativo, ya se ha planteado cómo “Soledad de la fisiología” tiene su génesis en un contexto en el cual se producen obras de factura similar, en cuanto a una honda preocupación espiritual por el origen de las cosas y la vida como *Muerte sin*

*fin* y *Canto a un dios mineral*; obras con las cuales el poema de Cardoza guarda más que meras relaciones formales, como se mostrará más adelante. Sin embargo, es pertinente subrayar cómo, pretendiéndolo o no, estos tres autores cubren tres diferentes modos de abordar una misma tematización: la muerte y su relación con la materia. Pero antes de abordar el poema desde este segundo nivel interpretativo, es pertinente leerlo desde el primer subsistema, que es el de la fisiología, lectura que se hace necesaria a partir del título mismo, ya que “Soledad de la fisiología” es un poema que se cierne, en cuanto a gran parte de la realidad que evoca en un primer plano, al mundo de la fisiología animal. No hay que olvidar que su autor, estudió durante dos años la carrera de medicina en la Universidad de París. Sin embargo, es necesario señalar que, en aquella época —hablamos de principios del siglo pasado—, según cuenta el propio Cardoza y Aragón en *El Río, novelas de caballería*, la medicina en realidad no era una actividad a la que dedicara todo su empeño: “nunca me interesó ser médico. Disequé cadáveres y gané el primer año de anatomía, sin estudiar” (199). Con ese talante asume su formación, adentrándose mientras tanto en el mundo de la cultura parisina. En el mismo libro, Cardoza refiere algo importante para el estudio del presente apartado, ya que cita una de sus fuentes en cuanto al campo de la medicina: “Los estudiantes de medicina se ocupaban muchas horas con la *Anatomía de Testut* y algún otro libro de las prácticas de disección de cadáveres” (200). De su breve paso por el estudio de la anatomía humana surge su conocimiento del cuerpo animal, además de la fisiología, dos áreas esenciales y básicas para la comprensión del funcionamiento del cuerpo. De esta época es de donde seguramente le surge a Cardoza la noción de considerar la fisiología como un segmento de su realidad: “¿Cómo decir mi nueva vida, mi sentimiento, mi fisiología, mi inteligencia?” afirma en una sección de su biografía.

Estudiar el cuerpo como un mecanismo complejo, otorga una nueva visión y lectura de la realidad para el que pasa, aun de manera somera, por estudios médicos. El cuerpo en sí mismo, su fisiología como una realidad total e independiente de la inteligencia y los sentimientos que lo habitan, el cuerpo considerado como el gran escenario del drama de la vida biológica, de la compleja estructura que posibilita el funcionamiento, la interconexión y la interdependencia de cada una de sus partes. La fisiología es pues, autónoma, primitiva si la confrontamos con el ejercicio y la facultad de la inteligencia, pero a sí misma se basta como un universo pleno, raíz de un misterio que Cardoza intentará desentrañar poéticamente en el texto que nos ocupa. Por todo lo anterior, en función de una comprensión profunda del mismo, se ha hecho necesario establecer una lectura desde la fisiología partiendo de su definición que, de acuerdo a Randall:

Estudia a los seres vivos, específicamente el funcionamiento de éstos. Se estudia la función de los tejidos, órganos y sistemas de órganos de los animales pluricelulares. Por encima de todo, la fisiología animal es una ciencia integradora. Los fisiólogos examinan e intentan comprender cómo los sistemas fisiológicos califican y diferencian, normalmente en el sistema nervioso central, las ingentes cantidades de información que constantemente recibe un animal, tanto desde el medio interno como del externo. (5)

Es notable cómo esta interdependencia también puede identificarse en la estructura de un poema y cómo, en el texto que nos ocupa tiene un doble valor por la tematización que desarrolla en este subsistema. Varias de las funciones y procesos no sólo tienen su razón de ser de acuerdo a características propias del cuerpo animal, sino que muchos de estos procesos están íntimamente relacionados con leyes que además atañen al reino animal, al vegetal y al mineral, como la Ley



de Ohm que sirve para poder explicar “la presión, el flujo sanguíneo; corrientes iónicas; capacitancia de la membrana” (Randall 5), así como las:

leyes de los gases perfectos y de Boyle: respiración. [...] Gravedad: flujo sanguíneo [...] Energía cinética y potencial: contracción muscular; movimientos torácicos durante la respiración Inercia, momento, velocidad y resistencia al avance: locomoción animal. (Randall 5)

Desde esta perspectiva llama la atención cómo ningún sistema animal funciona de manera aislada, sino que lo hacen de acuerdo a una naturaleza estructural, tal y como sucede en “Soledad de la fisiología”. Para ilustrar lo anterior y antes de ejemplificarlo en el poema, hay que regresar de nuevo a Randall:

Existen una serie de conceptos que se han de tener muy en cuenta en el momento de estudiar la fisiología animal. Un principio muy importante de esto es el hecho de que la función se basa en la estructura. Un ejemplo de esto lo encontramos en los diferentes tipos de musculatura, que pese a tener los mismos componentes, tienen diferente función, dependiendo de la estructura. Otro concepto muy importante es de adaptación. (5)

En el poema de Cardoza no se hace referencia aislada a un solo sistema de los que estructuran y posibilitan el funcionamiento del cuerpo, por el contrario, son evocados todos y cada uno de ellos, se evoca el funcionamiento fisiológico, tal como ocurre en el poema, de manera simultánea.

El primer subsistema en ser referido en el poema es el nervioso, que es el que está integrado por el cerebro, los ganglios, los nervios, así como por todos aquellos órganos

encargados de los sentidos y que se encargan de detectar y analizar la información recibida a manera de estímulos. En el poema que nos ocupa, desde el inicio se hace evidente la presencia de tales sentidos por medio de expresiones como: “Yo he visto, sí, yo he visto” (Cardoza 21). La vista es evocada desde el interior del cuerpo, desde la sangre que corre por las venas, desde la sangre hacia el interior de los huesos. No deja de ser curioso cómo desde allí Cardoza logra construir la presencia del sentido de la vista, desde la ausencia de la luz en un largo recorrido, hasta que por fin se llega al momento del hallazgo de una luz que no es la perceptible, sino que se trata de una clase distinta. Para que se lleve a cabo la vista es necesario pues que se lleven a cabo una serie de procesos consecutivos y simultáneos. En *Fisiología animal, mecanismos y adaptaciones* se describe la complejidad del sentido de la vista y también su evolución en el ser humano:

Los humanos no somos capaces de ver todas las longitudes de onda en las que se divide la luz. La longitud de onda visible va desde los 400 a los 700 nm. Por debajo de los 400 nm encontraremos radiaciones gamma y ultravioleta, mientras que en el otro extremo de la escala encontraremos la radiación infrarroja. La radiación infrarroja es muy poco energética, no se cree que haya moléculas fotosensibles a ella.

El primer paso en la evolución fue el simple hecho de poder discriminar si se estaba en un ambiente iluminado o no. El siguiente paso fue la capacidad de distinguir movimiento, para luego tratar de definir mejor las formas de los objetos, con las diferentes lentes que podemos encontrar en los diferentes grupos de metazoos. Encontramos que muchos organismos son bilaterales, por lo que será necesario que se combine la visión de ambos ojos para tener una mejor visión y

conseguir la tercera dimensión. El último paso en la evolución de la fotorrecepción fue la discriminación del color.

Se necesita una molécula que sea capaz de transformar la energía lumínica en energía química. La encargada de esto es el 11 cis retinal que por efecto de la luz pasa a 11 trans retinal. Existen una serie de células especializadas en la fotorrecepción, que pueden ser, expansiones a modo de pelos, células ciliadas o derivadas, o bien células con microvilli o derivadas. (30)

La luz, entonces, no sólo es posible percibirla por medio de los ojos, sino también desde el tacto, por medio de la piel, o de los elementos capilares que cubren varias de las partes de nuestro cuerpo. No bastan los ojos para mirar, es necesario el cuerpo entero funcionando de manera armoniosa. Resulta evidente que los sentidos se mezclan en el poema no por la imaginación o el capricho del poeta guatemalteco, sino como una condición de la propia naturaleza de ciertos miembros del reino animal. Este efecto sinestésico hace posible que no parezca descabellado pensar en una sangre que “mira” desde las profundas y minúsculas, casi microscópicas, cavidades del cuerpo, o que en el poema se puede mirar por medio de la piel, lo cual se ha ejemplificado suficientemente al inicio del presente apartado.

Posteriormente en el poema son evocados otros sentidos, aunque no de manera directa, esto se logra al hacer referencia a aquellos órganos que posibilitan la percepción de los estímulos:

con mis labios, mis sienes y mi lengua

la infinita tristeza de los humildes huesos

y carnes de mis pies,

de sus venillas rojas sobre mi piel callosa (21)

La referencia a los “labios” remite naturalmente al sentido del gusto aunque también al tacto, por su parte “las carnes de los pies”, es decir, las plantas de los pies junto con la “piel callosa” remiten, por su parte, a los músculos y posteriormente al tacto. Hay que señalar que en esta doble referencia el poema remite a la naturaleza interna del pie y su condición externa, las “carnes de los pies” son una referencia al cuerpo como algo inanimado, por el contrario “piel callosa” dota a la misma parte del cuerpo de una naturaleza completamente distinta, la planta del pie, esencialmente suave, al tener que soportar la totalidad del peso al caminar miles de pasos diariamente va modificándose con los evocados callos.

Cardoza no se refiere a una percepción puramente llevada a cabo por uno solo de los sentidos porque la percepción sensible es múltiple y en muchos casos simultánea. Así se hace evidente en los dos primeros versos, ya referidos: “He visto, sí, he visto/ con mis labios, / mis sienes y mi lengua” (21). El uso constante de la referencialidad hacia el uso de los sentidos provoca que una de las características de “Soledad de la fisiología” se incline hacia la descripción. Lo que describe es muy simple por evidente, describe procesos de índole orgánico, fisiológicos, para ser exactos, haciendo uso de figuras de pensamiento tales como la hipotiposis, largas enumeraciones y la perífrasis o circunlocución.

Por su parte, el sistema muscular es también otro de los primeros en ser involucrados en el poema al referir “los labios” (21) y “la lengua” (21) apenas en el segundo verso, posteriormente “las carnes de los pies” (21). Se sabe que los músculos:

Permiten el movimiento de los individuos y les da una estructura corporal.

Distinguimos 3 tipos de músculos: músculo liso, músculo estriado esquelético y músculo estriado cardíaco.

El músculo liso está situado en las vísceras. Es de contracción involuntaria.

Ambos tipos de músculo estriado poseen el mismo sistema de contracción, si bien sólo el esquelético es de contracción voluntaria. (Randall 30)

Habría que destacar entre todas las referencias al sistema muscular el papel de la “lengua” y “los labios”, los cuales posibilitan el habla, el lenguaje, la comunicación y la expresión humanas.

Además ambas referencias implican otro sistema presentado más adelante, que es el digestivo.

Es común hacer estas dobles o triples lecturas de varias de las referencias a partes específicas del cuerpo, lo cual dota de mayor riqueza connotativa al poema.

Más adelante está presente en el poema el aparato o sistema óseo, en el verso tres se encuentra el siguiente fragmento con la expresión “los humildes huesos” (21), posteriormente “Mis huesos ven el sol, ¡lo ven por fin! / las nubes y los pájaros, el árbol y el caballo/, la libertad total de su blancura” (25). En un nuevo efecto sinestésico, en el poema los huesos no forman parte de la estructura que posibilita al cuerpo mantenerse erguido, sino de la estructura que posibilita el sentido de la vista, los huesos adquieren en el poema la facultad de los ojos y son capaces de una percepción completamente ajena a la que estamos habituados. Se trata de una visión que en ocasiones no necesita de la luz para poder llevarse a cabo, sino del tacto, del pulso de la sangre, del latido. La visión equivale, como es evidente, a la percepción, a una percepción difícil de entender y de configurar, sino por la manera en que logra plantearse en el poema. Este recurso, como ya es explícito, se presentará en muchos otros momentos del texto poético, de

nueva cuenta, contribuyendo a generar la connotación en cuanto a las múltiples referencias fisiológicas.

Por su parte la presencia del aparato respiratorio no es tan evidente como los dos sistemas referidos antes, las referencias no remiten de manera directa a órganos, sino evocaciones a la respiración, como en la segunda estrofa “mi voz” (21), en tanto que la voz, para poder ser producida necesita de una emisión de aire, junto con las cuerdas vocales. En la misma estrofa es posible encontrar una nueva evocación del aparato respiratorio: “y todo gime o canta, mas con tristeza siempre” (21). De nueva cuenta, el acto de gemir y de cantar, implican de manera necesaria el proceso vital del aparato o sistema respiratorio, ya que constituyen la exhalación para poder ser producidas. Si nos remitimos a la evocación de la “lengua” dentro de las referencias del aparato muscular, resulta que hay una reafirmación de la importancia del habla como una condición necesaria, ya no para todo el reino animal, sino en cuanto a una condición predominantemente humana. “Voz”, “canto” y “gemir” no son equivalentes, sino evocaciones complementarias, inducen a la presencia de algo que el poema sólo sugiere, que es “la queja” del cuerpo por su condición de encierro.

De manera simultánea Cardoza introduce también la presencia del aparato o sistema digestivo, el cual va a ser una constante a lo largo de todo el poema, jugando un papel preponderante, por encima de todos los demás sistemas que conforman y permiten la vida orgánica. El sistema o aparato digestivo incluye a la boca, al hígado, al estómago, los intestinos, etcétera. La función de este sistema es transformar los alimentos a nutrientes, estos a su vez son convertidos en la energía que el cuerpo utiliza para su óptimo funcionamiento. El poema, al igual que en los anteriores casos, involucra al sistema digestivo desde prácticamente el inicio, lo hace

al referir partes de la boca como son “los labios” (21) y, de nueva cuenta, “la lengua” (21). Los nutrientes permiten toda la vida interior del cuerpo.

El sistema excretor, en cuanto a las funciones del organismo animal, constituye el último paso de un proceso complejo. Según Randall este proceso se integra de la siguiente manera: “captación del alimento, transporte y almacenamiento, digestión mecánica, química y/o enzimática, absorción de nutrientes y eliminación de residuos” (80). El sistema o aparato excretor lo conforman el aparato urinario, los pulmones y la piel, además del intestino grueso o colon. La función de este sistema o aparato consiste en eliminar todas aquellas sustancias que pueden resultar tóxicas para el cuerpo. El poema está lleno de referencias que involucran la función del aparato excretor prácticamente en todos sus modos, ya por las vías urinarias, ya por el colon o incluso por la piel, a través del sudor. Cuando, desde el sentido común, se piensa en el sistema excretor, la referencia es la proveniente del colon, sin embargo “del organismo se han de eliminar agua, iones, productos nitrogenados y restos de alimentos. Existen diferentes métodos para realizar la excreción” (Randall 91). Quizá es en la referencia a este sistema en donde más se hace patente la formación médica de Cardoza y su insistencia en la utilización del recurso que le permita, desde las cloacas del cuerpo, poetizar lo bastardo. Cardoza sabe que por medio de la piel en los animales “se puede producir eliminación de muchos sustratos a través de la superficie corporal” (91). También sabe que, en cuanto a los organismos vertebrados, que son a los que hace referencia Cardoza en el poema, existe un sistema especializado, de acuerdo a Randall se trata de:

En primer lugar, se dan una serie de mecanismos de convección, de la sangre y de los líquidos corporales, que serán filtrados. [...] Encontramos una cápsula, donde se va filtrando el líquido interno. En los vertebrados el órgano filtrador es el

glomérulo, mientras que en otros organismos podría ser la membrana pericárdica. La función básica de esto es la de detoxificar el medio. Además, las sustancias de bajo peso molecular se separan fácilmente. En muchos casos puede ser necesario que las sustancias sean absorbidas mediante transporte activa. Los riñones de secreción simple son más sencillos, por lo que las sustancias llegarán al tubo o por transporte activo o por difusión de manera que es menos costoso energéticamente.

(92)

Al inicio del poema de Cardoza se combinan, en ocasiones, estos dos sistemas excretores del cuerpo animal, como cuando escribe: “mi piel de estiércol” (21), evidentemente la finalidad es hablar de la piel no sólo como un órgano táctil, sino que refiere en realidad a la piel como un órgano que forma parte del sistema excretor del cuerpo. Posteriormente, en la tercera estrofa son involucrados los intestinos con la siguiente expresión: “intestinales lavas verdes”, si bien el verso hace referencia a los volcanes haciendo una alegoría con los poros de la piel de ciertos organismos animales. Por su parte, la referencia en el poema hacia el sistema digestivo se da como “vísceras olvidadas” (23) y luego sólo como “vísceras” (25). La función excretora vuelve a aparecer, ahora en todas sus formas y de una manera mucho más clara y evidente, así es evidente en el siguiente fragmento:

Todo lo que cae, lo que la tierra diariamente reclama:

nuestro sudor, la orina, el excremento,

ciegas, confusas materias oscuras,

cumpla vuestro pesado aceite amargo



su destino de llama” (22).

Este mismo fragmento parece ser evocado, de manera posterior como un: “Minucioso engranaje de lodo que medita/ y adora y se levanta hasta la estrella amarga” (23), naturalmente “el lodo” que medita, toma el lugar de lo excretado, ya como “sudor”, “llama” u “orina” y finalmente, esta misma “llama” se presenta como “estrella amarga”. Es curioso que el excremento se presente como lodo, porque desde la mitología cristiana, es precisamente de esta materia de donde Dios crea al primer hombre. Por ello tiene sentido que más adelante, en la misma sección aparezca “el sumiso estiércol” (25). Exactamente el mismo procedimiento constituye la segunda parte de la última estrofa del poema:

¡Todo lo que cae, lo que la noche  
ciegamente reclama,  
esa montaña fétida en donde el lirio alza  
su pura, blanca llama! (26).

Debido a la reiteración, es claro, que entre un fragmento y otro, media apenas una paráfrasis mecánica, la cual consiste en el cambio simple de expresiones por otras equivalentes o sinónimas con mínimos cambios sintácticos. Lo que por un lado es “tierra” (22), en el final es “noche” (23), lo que primero es “diariamente” (22), luego es presentado como “ciegamente” (23), lo que al inicio es “nuestro sudor, la orina el excremento” (22) al final es “montaña fétida” (23) y finalmente, lo que en primer lugar es “destino de llama”, en la estrofa con la que el poema concluye es “el lirio alza/ su pura, blanca llama”. Es evidente pues que la agrupación de todos estos fragmentos desde lo sintáctico y lo semántico guardan una relación significativa, que es la

insistencia en presentar al excremento, en cualquiera de las formas, como posibilidad de un paso cíclico que conecta al cuerpo con su exterior como finalidad, pues sólo en la relación de lo fisiológico con lo cosmológico podrá hallar lo luminoso, la transformación del excremento en la elevada forma de la luz, ya como “llama” (22) que se alimenta de un “aceite amargo” (22) en el primer fragmento, o como “estrella amarga” (23) en el segundo, o bien como “lirio que alza, su pura, blanca llama” (26).

Dada la naturaleza de los textos poéticos, sería difícil entender todas estas referencias al excremento y su relación con la luz como posibilidad, de manera literal: es posible entenderlas entonces como una alegoría. La propuesta del presente trabajo es que tal alegoría hace referencia al proceso de transformación propio de la materia, de cómo desde lo espurio es posible obtener el bien máspreciado, desde la perspectiva exotérica y de cómo desde la oscuridad, se puede acceder a la iluminación. La referencia es doble, pues no alude a la alquimia que busca la sola transformación del metal común en oro, sino que evoca una alquimia que considera que más que la transformación de los metales, lo que se busca es la elevación espiritual del adepto, que es como se llama al aprendiz de alquimista. De manera detallada lo anterior se presentará y desarrollará en el siguiente apartado. La materia bastarda es pues el puente entre una forma y otra, entre ser cuerpo a ser fertilizante, lo que camina sobre la tierra sobre la piel callosa de los pies, pasa a formar parte de ella. Así, al final, al momento de la muerte, el cuerpo es materia bastarda, en descomposición, que servirá de alimento para las plantas que luego crecerán y darán los frutos que alimentarán al cuerpo. El excremento deja de formar parte del cuerpo al salir de él o bien es una extensión del cuerpo. El excremento es pues materia prima para otros procesos ajenos al cuerpo, lo conforman bacterias y otros organismos, el excremento no es materia muerta, en él también hay vida, microscópica vida que es imposible de acceder por medio del

sentido de la vista. Por medio del excremento el cuerpo en donde anida la vida produce vida a su vez, que posteriormente dará vida al fertilizar la tierra.

Además de los procesos ya mencionados, Cardoza también alude al sistema circulatorio en diversas ocasiones, la finalidad de este sistema es llevar los nutrientes y el oxígeno a las células, a la vez que recoge los desechos del metabolismo que posteriormente se eliminarán por el aparato excretor: En este sentido, como se anticipaba, ningún proceso o procedimiento llevado a cabo de manera fisiológica en el cuerpo animal es un proceso aislado, sino estructurado a todos los demás procesos de los cuales depende para su subsistencia y funcionamiento. De este modo se debe asumir que:

Una de las características más importantes para regular la circulación es la presión sanguínea, junto con la presión de oxígeno, que depende del consumo por los tejidos. También se puede medir la presión de dióxido de carbono, que es un metabolito ácido que deberá ser eliminado rápidamente. Estas variables se controlan haciendo circular más o menos sangre, dentro de unos límites, ya que el volumen de líquido circulante también es un importante punto de regulación. Los iones en sangre también juegan un importante papel. El control de la circulación es un proceso muy complejo, ya que intervienen muchos factores. Intervienen corazón, riñón, vasos, pulmones... el sistema endocrino también puede actuar sobre la circulación. ( Randall 70)

La primera referencia al aparato circulatorio es al inicio del poema, en la primera estrofa, por medio de la expresión “de sus venillas rojas”<sup>34</sup> (21), dos versos más adelante, aparece: “cuya sangre, en su ciclo remoto/ ve sólo de vez en cuando el mundo por mis ojos” (21). Luego, en la tercera estrofa encontramos:

arcos de pechos descubiertos

mar adentro<sup>35</sup>, saliendo por la sangre

---

<sup>34</sup> Este pequeño fragmento permite conjeturar que efectivamente Cardoza escribe desde un conocimiento médico de cierta especialización, ya que al contrario de lo que se suele pensar desde el sentido común, las venillas no son de color azul, sino efectivamente rojas, tal y como Cardoza se refiere a ellas en su poema.

<sup>35</sup> Esta misma expresión se puede encontrar en el poema de Xavier Villaurrutia dedicado a Salvador Novo titulado “Nocturno mar”. Se reproduce el poema debido a las notables similitudes con el de Cardoza: “Ni tu silencio duro cristal de dura roca,/ ni el frío de la mano que me tiendes,/ ni tus palabras secas, sin tiempo ni color,/ ni mi nombre, ni siquiera mi nombre/ que dictas como cifra desnuda de sentido;// ni la herida profunda, ni la sangre/ que mana de sus labios, palpitante,/ ni la distancia cada vez más fría/ sábana nieve de hospital invierno/ tendida entre los dos como la duda;// nada, nada podrá ser más amargo/ que el mar que llevo dentro, solo y ciego,/ el mar antiguo edipo que me recorre a tientas/ desde todos los siglos,/ cuando mi sangre aún no era mi sangre,/ cuando mi piel crecía en la piel de otro cuerpo,/ cuando alguien respiraba por mí que aún no nacía.// El mar que sube mudo hasta mis labios,/ el mar que me satura/ con el mortal veneno que no mata/ pues prolonga la vida y duele más que el dolor./ El mar que hace un trabajo lento y lento/ forjando en la caverna de mi pecho/ el puño airado de mi corazón.// Mar sin viento ni cielo,/ sin olas, desolado,/ nocturno mar sin espuma en los labios,/ nocturno mar sin cólera, conforme/ con lamer las paredes que lo mantienen preso/ y esclavo que no rompe sus riberas/ y ciego que no busca la luz que le robaron / y amante que no quiere sino su desamor.// Mar que arrastra despojos silenciosos,/ olvidos olvidados y deseos,/ sílabas de recuerdos y rencores,/ ahogados sueños de recién nacidos,/ perfumes mutilados,/ fibras de luz y naufragos cabellos.// Nocturno mar amargo/ que circula en estrechos corredores/ de corales arterias y raíces y venas y medusas capilares.// Mar que teje en la sombra su tejido flotante,/ con azules agujas ensartadas/ con hilos nervios y

sobre tu piedra cierta de eternos sacrificios,

buscando nieves que besar,

cristales, ascuas o frías hojas de cuchillos. (21)

Aquí la referencia al sistema circulatorio va más allá del cuerpo, pues sitúa a la sangre en contextos que provocan que ésta salga de su ciclo óptimo, por medio de heridas provocadas por la “piedra cierta de eternos sacrificios” (21) o “nieves que besar, cristales, ascuas o frías hojas de cuchillos” (21). Todas estas referencias hacen que la sangre no sólo sea concebida en el poema como parte indispensable de la vida, sino que su fuga del cuerpo puede provocar la muerte.

Además esta imagen de la sangre como mar, el mundo interno como tema poético, la vastedad del mar en contraposición con la sangre circulando, los latidos equivalen entonces a las olas del mar. Esta analogía va incluso más allá, pues remite a la fuerza con la que la sangre va abriéndose

---

tenso cordones.// Nocturno mar amargo/ que humedece mi lengua con su lenta saliva,/ que hace crecer mis uñas con la fuerza/ de su marea oscura.// Mi oreja sigue su rumor secreto,/ oigo crecer sus rocas y sus plantas/ que alargan más y más sus labios dedos.// Lo llevo en mí como un remordimiento, / pecado ajeno y sueño misterioso,/ y lo arrullo y lo duermo/ y lo escondo y lo cuido y le guardo el secreto” (46-48). Erroneamente Carmen Villoro en “De mar a mar. Oleaje de Xavier Villaurrutia” afirma que, en parte a este poema que “en México, corresponde a la generación de Contemporáneos el hallazgo del mundo interno como tema poético. La emoción vigilada por la inteligencia da lugar a poemas de gran profundidad, como en el caso de Xavier Villaurrutia.”, naturalmente hace referencia a *Muerte sin fin*, aunque no lo aclara del todo. Sin embargo, como ya se mencionó con anterioridad, este poema no aparece ni en los *Nocturnos* de 1933, ni tampoco en *Nostalgia de la muerte* de 1938. Se incluye el poema hasta la primera edición de *Poesía y teatro completos*, publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1956. Por lo tanto, la introducción de este “hallazgo del mundo interno como tema poético, podría atribuirse con mayor justicia a Luis Cardoza y Aragón con el poema que es tema de la presente tesis.

paso, el hallazgo acá parece ser que esta sangre precisamente tiene la capacidad de salir del cuerpo, casi como sucede con el excremento en el aparato excretor. La diferencia es que la sangre necesita de la herida presentada en el poema no como algo indeseable, sino como lo contrario, algo deseable que permita al cuerpo salir de sí mismo, ir más allá de sí hacia la tierra, que parece ser el destino de toda vaciamiento del cuerpo animal, la tierra como destino, como punto intermedio entre el término de una forma y la adopción de una nueva. Dada la importancia de la cuestión sanguínea en el texto, se hace necesaria una explicación especializada en cuanto a la función del sistema circulatorio. Desde la perspectiva fisiológica la explicación en cuanto al sistema circulatorio es la siguiente:

Los mecanismos hemostáticos actúan cuando los líquidos extracelulares, como la sangre, podrían perderse, a causa de una rotura, hemorragia... Estos líquidos circulan a gran velocidad y elevada presión, por lo que una rotura provocaría una pérdida importante. Necesitaremos mecanismos para mantener las pérdidas que se podrían producir dentro de límites aceptables, ya que si no, podrían llegar a causar la muerte.

Algunos animales más simples han desarrollado un sencillo sistema para evitar las pérdidas, que consiste en la contracción muscular de la zona dañada, con lo que se taponará temporalmente el vaso. Para que este sistema sea posible el animal deberá tener el cuerpo blando, pero además, la presión sanguínea deberá ser poca, porque si no, no será suficiente este sistema. Un ejemplo de algunos animales que emplean este sistema son los gusanos.

Otro método desarrollado es la aparición de células cuya función fundamental es la de obturar las brechas que puedan producir estas roturas en el sistema circulatorio. Existen dos fases. En una primera fase se van acumulando células, pero éstas no pierden su identidad, sino que simplemente se acumulan. En una segunda fase, debido a alguna sustancia, las membranas se fusionarán, quedando un único acúmulo en la rotura. Es más efectivo que el caso anterior, pero en este caso las células sí perderán su identidad.

Una opción que se emplea en algunos casos es la de la aparición de coagulocitos. En algunos crustáceos e insectos existen las células de Hardy, que se sitúan sobre la rotura, uniéndose unas a otras, taponando efectivamente la brecha, formando un coágulo.

En los vertebrados encontramos la aparición en la sangre de unas sustancias fibrosas, que bajo determinadas circunstancias solidificarán y obturarán la rotura de una manera muy eficiente. (72)

Es importante hacer énfasis en cómo el propio sistema circulatorio logra crear mecanismos que impiden que toda la sangre se vacíe del cuerpo en caso de que se presente una herida. La sangre no sólo es líquida, sino que también puede ser sólida, como el coágulo que tapa, que cubre la herida. En el poema, más adelante, de nuevo es posible encontrar esta idea de la herida como el camino por donde la sangre puede encontrar un escape hacia el mundo exterior, más allá del cuerpo:

Todo este afán y esta ternura que casi hiere,  
  
que llora de dulzura y sin embargo sangra,

que casi es una niña debajo de la nieve  
 soportando en la frente, herida y humillada,  
 el peso de la vida y de la muerte. (22)

La reiteración es evidente: el acto de sangrar, el arma punzocortante, la presencia del hielo y, finalmente, el destino irreductible de la muerte ante el peso de la vida. Las constantes temáticas no terminan ahí, pues en el poema se vuelve a insistir del siguiente modo: “Noche de las entrañas, noche del borborigmo, / noche de arteria honda y blancos huesos ciegos/ vísceras olvidadas en su misión de eternas Cenicientas” (23). De igual manera se encuentra posteriormente en el texto:

Muda materia opaca [...] que adivináis el pétalo, la espiral y la cifra,  
 con memoria de muerte, de vida y de muerte nuevamente,  
 como la piedra frente a los ojos de la estatua,  
 como las venillas del mármol frente a la sangre del modelo,  
 ceniza, escarcha sois, llanto o sonrisa. (23)

De nueva cuenta aparecen las venillas, en este caso separadas de la sangre. Las venillas se encuentran en el mármol de la estatua, mientras que la sangre está en el modelo, lo que sugiere Cardoza es que ante estas dos formas similares, el modelo y la estatua, no se está ante dos formas, sino ante una misma. Una de ellas sería sólo la imagen, o bien, entre el modelo y la estatua, al unirlos, se está ante la presencia de un mismo cuerpo, modelo y estatua como una misma cosa, el mármol y la carne como cosas equivalente, a pesar de que pertenezcan a reinos



bien diferentes, solamente la unión de estos reinos hará posible la existencia de una vida verdadera, la materia aislada unificada en su forma, venillas de mármol por donde la sangre del hombre recorre extensas distancias hasta llegar al mundo exterior por medio de la herida que una y otra vez aparece en el texto.

El poema avanza y las referencias al sistema circulatorio continúan: “Coágulos como gotas de caos” (25) y más adelante: “en océanos de sangre” (25). La constancia en cuanto la reiteración de las temáticas señaladas ilustra sectores del poema en donde se lleva a cabo un énfasis del sentido, los temas vuelven una y otra vez, pero con ciertas variaciones, además de que desde la perspectiva formal existe también similitud en cuanto a la estructuración del pensamiento que configura el orden de algunos de los fragmentos ya mencionados. El énfasis del sentido señala una cosa, la muerte no como un hecho aislado, sino como parte de un proceso de la materia, la muerte como el destino esperado del organismo, como una oportunidad de escapar del cuerpo, así como la sangre en busca de otras formas, la muerte es entonces en el poema no el final, sino el tránsito hacia otras formas de vida.

Finalmente, el último sistema aludido en el poema de Cardoza es el hormonal o endócrino, al igual que los anteriores, es referido en diversas ocasiones en el texto. Ya que se está en el terreno de las hormonas que regulan el crecimiento, también implica al denominado metabolismo, que son los diversos cambios susceptibles en el cuerpo como parte de procesos complejos y simultáneos que involucran a todos los otros sistemas que conforman el cuerpo, tienen que ver con los procesos reproductores de las células. Desde el inicio se hacen presentes los cambios de los que es sujeto el cuerpo: “la acelerada muerte de mis labios” (21), lo cual hace referencia al proceso de envejecimiento. Más adelante un extenso párrafo presenta de manera simultánea diversos procesos:

Llameante animalidad jocunda  
  
 de manos naufragadas, de rodillas vencidas  
  
 por el dulce vértice de las ingles,  
  
 de ávidas entrañas de sollozos,  
  
 de audaces humedades de mucosas opacas  
  
 liberadas en súbitos meteoros,  
  
 adentro martillando la hermosura del cielo,  
  
 con fez impaciencia temblorosa de aves en azoro,  
  
 de ángeles y estrellas que acaban de marcharse. (23)

Este fragmento es significativo, por la contraposición que en él se da. Por una parte al inicio “las rodillas vencidas”, por la otra los “súbitos Meteoros”, “la hermosura del cuello”, las “aves en azoro” y los “ángeles y estrellas que acaban de marcharse”. Desde la perspectiva psicoanalítica, este ímpetu de cómo lo terreno (las rodillas vencidas) se vincula con lo aéreo, remite a una alegoría del tipo religioso; la vinculación de lo corporeo con lo etereo, lo corporal con lo espiritual, que encarna en un arquetipo de lo masculino. Más adelante, ya en una lectura desde el sistema de la alquimia, se abundará en torno a una lectura de este tipo. En otro momento del poema aparece una idea muy similar a la comentada:

Nada queda en los labios, sino violetas tristes,  
  
 nada sino epitafios de hielo ensangrentado,

nada sino unas huellas en el viento,  
 sino caídas guirnaldas marchitas,  
 sino ceniza fría, dolida y crepitante  
 y un eco de fuego crucificado” (24).

Aquí la materialización de los contrarios se da de una manera distinta. Aparece bien planteado el sistema endócrino como procesos que se producen no sólo en el cuerpo, sino que estos no son más que alegoría de la naturaleza y de cómo esta por diferentes procedimientos tiene la capacidad de transformar la materia, así aparece primero la muerte, cuando en lugar de labios aparecen violetas tristes, posteriormente, como consecuencia de la aparición de la muerte, entendida como principio de transformación aparecerán los “epitafios de hielo”, que luego se convertirán en “huellas en el viento” para ser “ceniza fría” y finalmente un “eco de fuego crucificado”, esto último como símbolo de transformación total. Como en otros fragmentos sería posible hacer una lectura de un proceso de transformación por medio de los diferentes registros de la temperatura. La evocación, además de la alquímica que se atenderá más adelante, remite al mito cristiano de la crucifixión, el hijo, y el espíritu representado por el fuego, unidos en la muerte, la necesaria muerte que antecederá la vida. Finalmente, en la penúltima estrofa del poema encontramos:

Veo mi forma muerte, mi retorno a la patria,  
 el ansia desbordada, sin cristal ni medida,  
 a la suave nostálgica materia,  
 herida en todas partes como nube delgada.

Mis huesos ven el sol ¡lo ven por fin!

las nubes y los pájaros, el árbol y el caballo,

la libertad total de su blancura. (25)

Como marca, momento final de todo proceso fisiológico animal está la muerte, la muerte física, el abandono de la forma y la aspiración y posibilidad de enrolarse en otra forma, más elevada, según las múltiples referencias que de ello se hacen en el texto de Cardoza.

De este modo son referidos todos los procesos que propician cambios en el cuerpo, el poema insiste sobre todo en el proceso del envejecimiento, el cual involucra la reproducción de moléculas, así como el crecimiento corporal, así como su capacidad reproductiva. Es decir, todos los procesos presentados (nervioso, muscular, óseo, respiratorio, digestivo, excretor, circulatorio y hormonal o endócrino) a lo largo del poema implican lo que significa estar vivo para un organismo animal. No se trata sólo del cuerpo como unidad, sino que esa unidad es del tipo estructurada, el funcionamiento eficiente de todos los procesos mencionados tiene como finalidad la vida y esta a su vez, la muerte, la que se presenta, como ya se mencionó, como un paso hacia otro tipo de vida o de existencia. Es decir, el poema, en diferentes niveles demuestra cómo se relacionan los procesos fisiológicos. Como elementos plásticos requieren de un dinamismo y de un depósito en el que llevarse a cabo, que es el cuerpo, pero ese cuerpo, al no tener la sustancia característica de lo humano, refiere todo el tiempo a un efecto de soledad que no se mitiga. La muerte de este modo puede ser percibida no como el final fatal, sino como la única vía que permite la huida de la prisión en la que parece consistir. A la muerte sólo es posible llegar, de acuerdo al poema, por medio de la herida, por allí escapa la sangre, junto con todas las partes del cuerpo que también encuentran su escapatoria por medio del proceso excretor, así el

sudor, la orina, incluso el “semen extasiado” de sí mismo que no busca la reproducción sino el escape, no a través de la herida, sino a través del placer que produce el contacto con un cuerpo otro, el cuerpo del deseo es estar fuera del cuerpo. El cuerpo es el gran laboratorio de la vida, el gran escenario de todo tipo de transformaciones, el gran laboratorio de la alquimia, clave desde la que el poema también puede leerse con la finalidad de decodificar un segundo nivel de sentido, más profundo sí, pero también más hermético.

### 3.2 LA ALQUIMIA COMO HORIZONTE SIMBÓLICO-ESPIRITUAL EN “SOLEDAD DE LA FISIOLOGÍA”

*Serán nuestras analogías minerales las que nos llaman a las rocas, o aquellos vegetales los que nos proyectan hacia los árboles, lo líquido que nos hace ríos o lo finalmente espiritual que nos proyecta hacia el cielo. Algo es sin duda alguna, y muy fuerte y no se crea que la contemplación es unilateral.*

**Ernest Hemingway**

La presencia de la alquimia en el poema de Cardoza como segundo subsistema, le da al texto un notable nivel de complejidad. La lectura base para llevar a cabo esta análisis es, como se mencionó al inicio del presente capítulo *Psicología y alquimia* de Carl Gustav Jung, si bien se utilizan otros muchos textos que se han consultado de manera minuciosa. El libro de Jung plantea la posibilidad de utilizar la alquimia como un modelo explicativo de procesos complejos y oscuros, él se refiere a procesos inconscientes.

Como el lector ya habrá visto por el título de este libro<sup>36</sup>, me ocupo en él del significado psicológico de la alquimia, es decir, de un problema que, salvo

---

<sup>36</sup> Se refiere a *Psicología y Alquimia*.

poquísimas excepciones, se ha sustraído hasta ahora a la investigación científica. Sólo desde hace muy poco, la ciencia se ha ocupado del aspecto químicohistórico de la alquimia, y sólo en muy escasa medida, de su aspecto filosófico e histórico-religioso. Todos conocemos la importancia de la alquimia en el desarrollo histórico de la química. Pero el sentido histórico cultural de la alquimia es aún cosa tan desconocida que parece casi imposible indicar con pocas palabras en qué consiste. (34-35)

Por medio de esta segunda concepción de la alquimia, aplicándola como un modelo al texto poético, el símbolo se muestra y al hacerlo opera un cambio, muchas veces irreversible. En el poema de Cardoza, al mostrarse la alquimia como segundo subsistema el sentido se hace pleno, igual de complejo, pero algo en el poema se solidifica para siempre. Ya no se trata de las obvias referencias fisiológicas comentadas apenas una línea atrás, sino de un entramado que oculta algo. ¿Qué es eso que se oculta en el poema de Cardoza? ¿Por qué se oculta de esa manera? ¿Tendrá que ver con el hecho de que el poema haya pasado desapercibido a la crítica hasta ahora? Si para Jung es lo mismo pasar por el proceso del psicoanálisis que por el laboratorio del alquimista con la finalidad de acceder a la piedra filosofal, puede afirmarse que la lectura que se propone del poema de Cardoza es equivalente a estos dos anteriores acontecimientos. De algún modo, la intención del presente trabajo se asemeja un poco a esa gran empresa que emprendió Gastón Bachelard con la poesía toda. Aquí no se pretende tal magnitud de aportación, es mucho más modesta la finalidad del presente apartado, apenas asomar, diferenciar, hacer una taxonomía de algunas de las implicaciones alquímicas detectadas hasta el momento en “Soledad de la fisiología”, sentar las bases para futuros estudios.

Lo que sí es punto de partida en cuanto a las implicaciones del poema, y más tarde se abundará en ello es, como ya se adelantaba, descartar la vinculación alquímica con su vertiente exotérica o prequímica<sup>37</sup> y vincular al poema, eso sí, con la alquimia de naturaleza esotérica. En el poema Cardoza muestra, como se ha dicho en otro momento, el recorrido de la materia desde lo oscuro de su vida interior en un cuerpo humano, hacia la experiencia exterior al cuerpo por medio de los sentidos, de la interacción funcional y simultánea de todos los sentidos; del vaciamiento total de ese “vaso”, para decirlo en términos de Gorostiza, es decir, de esa forma. Este vaciamiento no conoce retorno, el poema se bifurca entonces, es cuerpo y es no-cuerpo, puesto que su forma futura es indefinida y todavía impensable, no hay forma futura, apenas un ímpetu hacia ella.

Además está la idea de elevación presente a lo largo de todo el texto, lo que da una posible lectura espiritual a las interpretaciones de las implicaciones alquímicas, sólo de ese modo se explica que muchos elementos contrarios entre sí interaccionen en todo momento. El hecho de que muchos de los textos antiguos de alquimia estén repletos de imágenes, algunos de ellos son sólo dibujos, condicionó seguramente al poema del guatemalteco a la incesante construcción de imágenes visuales y dinámicas que ascienden y descienden incesantemente, que se desocultan y luego se ocultan, que viven y mueren, que mueren y viven sin cesar, cíclicamente en condiciones de llana oscuridad. El poema es pues de naturaleza espiritual, es la materia que inconsciente se vacía de sí, la forma que se abandona a sí misma con la finalidad de ir hacia la tierra (arquetipo femenino) para unirse con el dios espiritual (arquetipo masculino), con la finalidad de

---

<sup>37</sup> Curiosamente, en este caso, esta vertiente de la alquimia como prequímica, estaría relacionada con el anterior subsistema, con el de la fisiología. Ambas disciplinas pertenecen al campo científico.



transcendencia. Sólo el descenso hacia el lodo primigenio parece ser el campo propicio para la elevación y la transmutación plena.

La actitud científica del poema de Cardoza no es casual ni tampoco aislada. Carlos Montemayor, señala que, haciendo referencia a *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta, se debe “atribuir a esta mención de la ciencia un significado cabalístico y alquímico”. La actitud científica que se observa en cuanto a las múltiples referencias a la fisiología logran interponer la idea de que el poema en realidad hace referencia a algo más, a una aspiración de la materia muda hacia la trascendencia, a toda costa, sin importar la inmolación que sea necesaria para lograrlo.

### 3.2.1 ¿Qué se debe entender por alquimia?

Antes de interpretar el poema desde la alquimia es necesario esclarecer exactamente a qué se refiere esta antigua disciplina. Se trata de un vocablo que, de acuerdo a Antonio las Heras (2006), tiene un origen que resulta incierto:

proviene de la expresión árabe *al kimiya* o *al khimiya*, que está formada por el artículo *al* y por la palabra griega *khumeia* y significa “echar juntos” o “verter juntos” lo que también se puede traducir como “alejar” de donde deriva el concepto de “aleatorio” (de *khumatos*, “lo que se vierte”, “lingote”). (7)

En cuanto a sus orígenes, según Juan Carlos Cirlot la alquimia inicia en occidente en los siglos tercero y cuarto, ya en nuestra era: “Sustancialmente era un proceso simbólico, en el que se

buscaba la producción del oro, como símbolo de la iluminación y la salvación” (78). Otros autores, como Priesner, sitúan los inicios de la alquimia en el siglo I d. C. en Egipto. De acuerdo a este autor:

Todo indica que los centros de alquimia antigua fueron Alejandría y otras ciudades del bajo Egipto. Es probable que la alquimia se practicase al principio en los talleres de los templos egipcios pues sólo entre el clero de cultura helenística se daban los requisitos para el surgimiento de la alquimia (44)

Por su parte en el *Diccionario de símbolos*, de Jean Chevalier, la alquimia se define como:

El arte de la transmutación de los metales en vista de la obtención del oro. Pero producir oro metálico para gozarlo, incluso, como en China, oro potable, para consumirlo en vistas de alcanzar la longevidad corporal, no es ciertamente la meta verdadera de la alquimia. No es en efecto, en grado alguno, una prequímica, sino una operación simbólica. (84)

La alquimia ha vivido, de este modo, diferentes etapas ya muy definidas por los estudios especializados en el contexto de occidente. Así encontramos la Alquimia antigua, que va del siglo I d.C. al VII d.C., la Alquimia árabe/medieval que tiene su auge en el siglo VIII de nuestra era y la Alquimia cortesana que se da en el contexto europeo de:

Los soberanos territoriales (que) fueron adquiriendo poder y autonomía a la par que iba disminuyendo la autoridad del emperador. Las cortes principescas paulatinamente se convirtieron en centros gubernamentales, administrativos y

culturales. Los soberanos tomaban bajo su protección a artistas y artesanos, entre ellos los alquimistas<sup>38</sup>. (Priesner 48)

Finalmente, para Priesner la Alquimia moderna se da en el Renacimiento, junto al auge y resurgimiento de la tradición clásica. Es precisamente esto último, lo que se ha recuperado de la alquimia en estudios que, más allá de destacar la aportación de tal actividad al desarrollo de la medicina o de la química<sup>39</sup>, sugieren ese otro alcance, el que se relaciona con la mística, con la alegoría, con el símbolo que involucra la presencia del perfeccionamiento humano: “La alquimia simboliza la evolución misma del hombre desde un estado donde predomina la materia a un estado espiritual: transformar en oro los metales equivale a transformar al hombre en puro espíritu” (Chevalier 85)<sup>40</sup>. En particular, el origen de este tipo de alquimia que trasciende el trabajo de la transmutación de los metales, Mircea Eliade lo sitúa en la India:

La existencia de la alquimia como técnica espiritual está atestiguada igualmente en la India. [...] Tenemos en primer lugar la tradición popular, registrada igualmente por viajeros árabes y europeos, relativa a los yoguis-alquimistas, que llegarían, mediante la ritmación de la respiración y la utilización de remedios vegetales y minerales, a prolongar indefinidamente su juventud y a transmutar los metales ordinarios en oro. (58)

---

<sup>38</sup> No deja de ser curioso cómo poetas y alquimistas compartieron estos beneficios.

<sup>39</sup> La misma postura de Jung con respecto a la alquimia.

<sup>40</sup> Si bien esta perspectiva de la alquimia es la que interesa al presente trabajo como finalidad interpretativa, sólo es posible llegar a ese nivel a través de las referencias en el texto de Cardoza a la alquimia como una prequímica, es decir, la alquimia que se llevaba a cabo en los laboratorios, los procesos físicos registrados de acuerdo a los cambios que se iban dando en la materia en camino hacia la consecución de la transmutación.

Otro centro alquímico importante, además de los ya referidos, es el que se llevó a cabo en la región China:

el taoísmo se remonta a cofradías de herreros depositarias de la más prestigiosa de las artes mágicas y del secreto de las primeras potencias. Y es precisamente en los medios taoístas y neotaoístas donde se propagan las técnicas alquímicas. Como es sabido, lo que hemos venido llamando Taoísmo acogió y revalorizó un gran número de tradiciones espirituales de edad inmemorial. (Eliade 51)

Para el momento del desarrollo de la alquimia moderna durante el Renacimiento, muchas de sus alegorías estaban ya determinadas por símbolos y misterios propios del cristianismo. Es muy interesante el hecho de que en este periodo se dieran incluso algunas reinterpretaciones de los mitos antiguos a partir de claves alquímicas. El máximo representante de esta tendencia fue Michael Maier. Fue este tipo de relecturas lo que permitió la creación de algunas leyendas que tenían como trasfondo el trabajo del alquimista y el proceso alquímico, en este contexto es posible encontrar, por ejemplo, la *Leyenda del vellocino de oro*. Este recurso de la alquimia como tematización de un texto literario es un hecho fundamental para el análisis y la interpretación de “Soledad de la fisiología”, vinculando el poema con la existencia y escritura de obras de este tipo y que sólo se alcanzan a comprender cabalmente cuando se interpreta simbólicamente. El recurso de la tematización de la alquimia va más allá pues, tal y como sucede con el texto alquímico, se toman de éste algunas características como es el uso del lenguaje cifrado, sin el cual es imposible acceder al verdadero significado de este tipo de obras.

De este modo, puede entenderse cómo la alquimia se ha revalorizado en su vinculación con algunas obras literarias abordadas desde la perspectiva de los elementos y procesos que

tienen que ver con el desarrollo de esa disciplina centenaria. Así se ha interpretado parte de la obra de William Wordsworth (Heninger 1960), Ezra Pound (Materer 1984), John Donne (Keller 1992) Jorge Cuesta (Mata 1998) o Sor Juana Inés de la Cruz (Mescall 2015), además de haber ejercido una fuerte influencia en románticos como “Blake (y) Novalis, en el idealismo alemán (Hegel, Schelling) y en la literatura moderna (Yeats, Joyce, Rimbaud, Brecht, Breton, Artaud)” (Roob 11), sólo por citar algunos ejemplos.

Lo que se pretende realizar en torno a “Soledad de la fisiología” es un trabajo encaminado precisamente en este sentido, leerlo desde las claves propias de la alquimia, las cuales se irán mostrando en el análisis que hará posible la interpretación del texto. La alquimia se constituye como un horizonte de análisis e interpretación de la obra literaria, entendida ésta como el producto de un proceso simbólico.

### 3.2.2 El lenguaje de la alquimia

Cuando se emprendió el presente trabajo de investigación en torno a “Soledad de la fisiología”, no fueron pocas las ocasiones en las que, a pesar de numerosas lecturas del texto poético, poco se comprendía y entre más se leía el poema, menos claro era su contenido. Una de las primeras conjeturas era que el texto había envejecido, es decir, que los recursos formales utilizados para su escritura fueran ya obsoletos y que ello dificultara entrar en contacto con el contenido propio del poema. También se conjeturó en el sentido de que para poder acceder a la comprensión de

este texto poético en particular hacía falta un sólido bagaje de biología y medicina. Sin embargo, una vez subsanada esta segunda conjetura, muchos fragmentos del poema parecían producir un sentido que resultaba inaccesible. Fue en este proceso de lectura que comenzaron a hacerse palpables varias evidencias que hacían sospechar que existía un lenguaje intencionalmente hermético más allá de una lectura desde la fisiología. Entonces se volvió claro que la razón de la inaccesibilidad a una comprensión más completa del poema se debía a la falta de un código que le diera sentido. Sin duda, tal código resultó ser la vinculación del poema con la alquimia y, por ende, la utilización de un tipo de lenguaje que es propio de tal actividad, un lenguaje cifrado por medio del cual se ocultaba una verdad. El hermetismo en el lenguaje alquímico obedece a una tradición, que es la siguiente: en general, la naturaleza hermética de los textos alquímicos obedecía a la necesidad de mantener en secreto la labor de muchos años de trabajo, además obligaba en ocasiones a los alquimistas a vivir separados de los conglomerados urbanos, con la finalidad de proteger sus hallazgos, la decantación de sus procesos de trabajo por medio del estudio y de la práctica alquímica. Por lo tanto, en cuanto a la lectura de un texto con implicaciones alquímicas, como es el caso de “Soledad de la fisiología”, si no se tienen las claves adecuadas y precisas, se puede llegar a un estado confuso de la comprensión del contenido, ya que muchas de las referencias pueden tener varias lecturas, ya que con la finalidad de lograr el mayor hermetismo, el autor oculta de manera intencional elementos y palabras clave, lo anterior se debe a que:

Quien, sin tener en cuenta esta advertencia, penetra en este campo lingüístico, se encuentra bruscamente en un caótico sistema de referencias, en una red de pseudónimos cambiantes y símbolos de sustancias arcanas que pueden en

principio significar algo muy distinto y que no pueden desentrañar ni siquiera los léxicos especializados ni los modernos diccionarios de sinónimos. (Roob 11)

De acuerdo con Priesner, en realidad son cinco los registros lingüísticos que pueden encontrarse en el lenguaje alquímico, todos ellos mezclados y que, al final, solamente se pueden identificar si se lleva a cabo un análisis. En el primero de los registros “se habla de aparatos químicos, substancias y reacciones. Pero no hay que olvidar que esta descripción parte de una perspectiva diferente a la actual” (Priesner 294). En un segundo nivel:

Aparecen indicaciones químico-alquímicas aunque expresadas en lenguaje cifrado [...] el objeto era transmitir y al mismo tiempo custodiar los secretos de la actividad [...] En este registro se incluye también el lenguaje alquímico cifrado que se diferencia del químico por las múltiples acepciones que tienen las cifras. Un determinado signo puede representar varias substancias y al revés, una substancia determinada puede ser descrita recurriendo a varios signos. (295)

De hecho, fue la existencia de este segundo nivel, lo que generó la inquietud de que era posible que “Soledad de la fisiología” se tratara de un texto alquímico. El tercer registro se da en la separación de las “metáforas y alegorías, de un contexto cultural a otro” (295). Por otra parte, en cuanto al siguiente registro; “lo incomprendido se puede convertir en un cuarto nivel lingüístico y adquirir un carácter místico” (295). Finalmente, como un quinto registro se encuentran:

Los fenómenos alquímicos y su expresión verbal (que) pueden tener un significado simbólico que los trasciende [...] De ahí que el lector de un texto alquímico a menudo no sepa de qué se trata en realidad, pero al mismo tiempo puede pensar que se halla ante una verdad profunda y manifiesta que todavía le

está vedada [...] Este vínculo entre buscar y estar a punto de encontrar probablemente tenga que ver con la extraordinaria perdurabilidad de la alquimia.  
(295-296)

Algo que no señala Priesner y que es pertinente, quizá como un sexto registro del lenguaje en cuestión, es cómo los términos y conceptos utilizados por la alquimia tienen un origen en creencias o conocimientos que en realidad son propios de otro tipo de actividades y que pueden conducir a falsas interpretaciones. Es el caso de aquellos términos que tienen su origen en la filosofía, como es el caso de la materia. Es evidente que la alquimia tiene una relación con la filosofía antigua en cuanto al desarrollo de varios de sus fundamentos y la decantación de su método, aunque al final dota a sus conceptos de una significación que es propia de un proceso muy particular y que muchas veces es determinado por la práctica experimental, abandonando la significación original que vinculaba al concepto con la filosofía. De este modo se pasa del caos como origen de la materia en Hesíodo, a la concepción del agua como materia primordial en Tales de Mileto, pasando por el aire como origen de todo tipo de existencia y que Heráclito de Éfeso encontraba en el fuego. Fue Empédocles de Ácragas a partir de quien se instaura:

una doctrina sobre la composición de la materia a partir de los cuatro elementos fuego, agua, aire y tierra, teoría que prevaleció hasta el siglo XVIII. Cada materia con sus cualidades específicas se formaba a partir de una determinada mezcla de elementos. Estos componentes básicos se hallaban en constante intercambio, lo cual explicaba la capacidad de transformación de la materia. Esta idea de mezcla y separación de los elementos estuvo en la base de todo intento alquimista de separar la materia en sus componentes básicos para después volver a formarla.  
(Priesner 316)



La filosofía natural de Grecia parece determinar gran parte de los fines de la labor alquímica, hasta que, en algún punto, la alquimia, por las prácticas que le son propias y por el uso particular del lenguaje, además del significado que adquieren sus procesos por el hecho de la utilización del lenguaje alegórico y hermético, logra apropiarse de los conceptos que usa como punto de partida y darles un significado de acuerdo a su propio interés. La Materia alquímica sería entonces una parte del proceso de laboratorio, considerado como el segundo paso hacia la transmutación de la Materia, el cual consiste en la descomposición del mineral, que se presenta primero en estado sólido y luego debe estar en estado líquido para poder acceder a lo que en alquimia se denomina *nigredo*. Desde esta perspectiva también es evidente cómo los vocablos utilizados en el lenguaje hermético de la alquimia son cambiantes y remiten a dos posibilidades en el contexto de aquella práctica milenaria:

La alquimia material y la alquimia espiritual suponen un conocimiento de los principios de orden tradicional y se fundan mucho más en una teoría de las proporciones y de las relaciones que en un análisis verdaderamente fisicoquímico, biológico o filosófico de los elementos puestos en relación. El lenguaje y la lógica son para ella de naturaleza simbólica (Chevalier 85).

En “Soledad de la fisiología”, la presencia de los símbolos alquímicos, así como la de sus elementos y demás componentes que conforman el proceso del trabajo sobre la Materia, es lo que hace evidente la fuerte relación entre las implicaciones alquímicas del poema. Cabe hacer mención que, además, muchas veces los alquimistas utilizaban también un lenguaje gráfico por medio del cual trataban de ocultar fórmulas o la utilización de ciertos elementos. Sin embargo esta característica no pertenece a la naturaleza del poema que ahora se estudia.

### 3.2.3 La alquimia en “Soledad de la fisiología”

En la presente sección se identificarán palabras y conceptos presentes en el poema que puedan identificarse de algún modo con la disciplina alquímica, además de determinar de qué modo su presencia en el texto modifica la comprensión del mismo. Los textos que se utilizarán para este fin, incluyendo el ya mencionado de Jung, han sido seleccionados de acuerdo a diferentes criterios, como revisar la formación académica de los autores y que hayan publicado textos relevantes y significativos en la materia, que pertenezcan a editoriales serias y de prestigio académico y finalmente que sean estudios pertinentes para interpretar los elementos que contiene el poema que nos ocupa. Lo anterior es particularmente necesario porque pululan en el mundo editorial innumerables textos relacionados con la alquimia de dudosa procedencia, además de que han sido escritos sin fundamentos de ningún tipo, desde una lectura superficial en torno a esta disciplina milenaria. Así mismo, la selección de autores ha sido elegida de acuerdo a un perfil profesional que esté de acuerdo a los fines del presente trabajo. Al final de la lectura será posible afirmar si es un hecho que se está ante un texto que se apoya en la alegoría de la alquimia para revelar algo, además de que podrá desentrañarse cuál es el sentido que aporta, ya una vez develado el velo con el que el texto se cubre.

El poema apunta hacia una alegoría compleja y hermética, en relación con la alquimia, a través del viaje de la materia hacia la transmutación. Mircea Eliade en *Herreros y alquimistas* afirma que la alquimia “es la concepción de la vida compleja y dramática de la Materia lo que constituye la originalidad de la alquimia” (67). De esta manera, parafraseándolo, es precisamente

la experiencia de la vida compleja y dramática de la Materia, lo que hace de “Soledad de la fisiología” un poema significativo en la tradición latinoamericana y lo que además lo dota de singularidad. “Soledad de la fisiología” es un poema cuya tematización es, en resumen, y tomando las palabras de Mircea Eliade: “el argumento dramático de los sufrimientos, la muerte y la resurrección de la Materia alquímica” (67), lograda a través de un lenguaje alegórico que logra vincular los diferentes niveles de significación: el lenguaje de la ciencia fisiológica en un primer término y el lenguaje alquímico, el cual en sí mismo tiene diferentes implicaciones.

La comprensión del poema, como proceso alquímico, tiene a su vez otro nivel subyacente, que es el propio de la alquimia, el de vincular los procesos de laboratorio o prácticos, por decirlo de algún modo, con el lenguaje simbólico y hermético por medio del cual se fijan tales procedimientos. De este modo, los metales, por ejemplo, se vinculan con los astros y estos, a su vez, con los mitos; así es como la plata se vincula con la luna por medio de ciertos atributos que les son comunes (en este caso particularmente el color), el oro con el sol o el mercurio usado en el laboratorio, el cual se vincula a su vez con el planeta del mismo nombre, sin olvidar que el mercurio representa también el agua alquímica que es el punto de partida de todo proceso, la descomposición de la materia a su estado originario, el momento en el cual el alquimista logra hacer morir a la Materia “en su forma gastada por el tiempo” (Eliade 67), para hacerla renacer en unas nuevas formas que se irán sucediendo hasta alcanzar el punto de la *opus magna*. Tal como el poético, el lenguaje alquímico tiene la facultad de ser polisémico. Las diversas referencias a la muerte en “Soledad de la fisiología” tienen pues un triple valor, desde el plano fisiológico, desde el plano de la operación alquímica sobre los metales en busca de su transmutación y, finalmente, desde la perspectiva del *adepto*, el cual parece tomar conciencia de que forma parte de un viaje hacia la transmutación de sí mismo, que propicia que tal viaje pueda

llevarse a cabo. La reducción de la Materia a un estado originario implica la Muerte de la forma con la cual se le conoce previamente en su estado metálico, por tanto:

La muerte corresponde generalmente –en el nivel operatorio– al color negro que tomaban los ingredientes a la nigredo. Es la reducción de las sustancias a la materia prima, la materia confusa, la masa fluida, informe, que corresponde –en el nivel cosmológico– a la situación primordial, al caos. La muerte representa la regresión a la amorfo, la reintegración del Caos. (Eliade 69)

El cambio de forma no implica la muerte de la Materia. El tema de la muerte, que es también el tema central en la alquimia, es referido explícitamente en el poema en diversas ocasiones. A veces la muerte se presenta como un terreno inminente, así es posible encontrarla en el siguiente fragmento: “la acelerada muerte de mis labios” (21). En este caso la referencia es totalmente fisiológica, habla sobre el proceso del envejecimiento, la degradación del cuerpo por el paso del tiempo. Hay otro modo en el que la muerte es presentada en el texto, como algo incluso deseable o como el destino del cual es imposible escapar, así se encuentra en el siguiente caso:

arcos de pechos descubiertos  
 mar adentro, saliendo por la sangre  
 sobre tu piedra cierta de eternos sacrificios,  
 buscando nieves que besar, cristales,  
 ascuas o frías hojas de cuchillos. (21)

En esta ocasión se trata de una muerte que nace desde dentro, desde la sangre, una muerte que es propia del cuerpo como organismo, la muerte entendida como parte de la naturaleza de la vida y

que, de manera alegórica, parece buscar también su propia consumación en el entorno, por medio de un sacrificio ritual, por la búsqueda de lo inerte. Lo frío que se asocia con el cambio de la temperatura corporal al suceder un fallecimiento, incluso se busca la consumación de una herida por medio de la cual la sangre se escape del cuerpo, que se vacíen esos “mares ocultos” y con ellos se vaya también la vida, para que la Materia pierda su forma y pueda así renacer de nueva cuenta, en ese ciclo interminable. La actitud del alquimista hacia este trabajo es, sin duda, fundamental:

Desde este punto de vista, el alquimista no hacía ninguna innovación: al buscar la materia prima procuraba la reducción de las sustancias al estado precosmológico. Sabía que no podía obtener la transmutación partiendo de formas ya gastadas por el tiempo, había pues que disolver estas formas. (Eliade 70)

En cuanto a la tematización de la muerte, hay también otro fragmento interesante en donde es referida explícitamente del siguiente modo —en donde la muerte se contrapone a la vida y a la vez se complementa con ella—:

Todo este afán y esta ternura que casi hiera,  
 que llora de dulzura y sin embargo sangra,  
 que casi es una niña debajo de la nieve  
 soportando en la frente, herida y humillada,  
 el peso de la vida y la ingrátida muerte.  
 Minucioso engranaje de lodo que medita

y adora y se levanta hasta la estrella amarga,  
sin olvidar que ayer rastreaba en el gusano,  
que hoy, más lejos todavía, todavía más lejos,  
era sólo un pedazo de noche enfurecida,  
calcárea o pedernal, con desmayado fuego,  
despierto sin presencia en el vuelo de pájaros del gozo,  
en su angustia de manos amputadas,  
de lágrimas fatales no vertidas,  
de gloria y de inmundicia, de aurora y rosa mustia. (22-23)

Un detalle que llama de inmediato la atención es cómo el tratamiento de la muerte, que ya hemos dicho que funciona también como símbolo, parece aludir no a una muerte natural, sino a una ritualística. De nueva cuenta, tal como en uno de los anteriores fragmentos comentados en el cual hacía referencia a la presencia de “cuchillos” o de “piedras ciertas de eternos sacrificios”, encontramos en el presente fragmento el uso de la palabra “pedernal”, que puede ser asociada con una situación ritualística, aunque en este caso se hace también referencia a un ritual prehispánico. En este mismo tenor, también se puede identificar la presencia del fuego. Se trata pues de un fragmento en donde los estados en que son presentados los diferentes elementos orgánicos y minerales son siempre cambiantes, así como los estados de la Materia que son referidos. La “sangre” (22) es equiparada, en cuanto a sentido, al “minucioso engranaje de lodo

que medita” (23)<sup>41</sup>. Cardoza equipara el cambio de la Materia, al funcionamiento del cuerpo animal, en este caso el humano, por medio de la “meditación”. Lo importante aquí es cómo el trabajo y el cambio de la Materia van siempre de la mano de ese lodo que de algún modo es también la sangre.

No es posible hacer a un lado la referencia bíblica en cuanto al génesis de la vida, pues la Biblia ha tenido ya, desde hace siglos, interpretaciones alquímicas, por lo cual no resulta extraña en el poema la asociación que hace Cardoza. La muerte en el fragmento es presentada como algo dinámico, como parte de un proceso, va desde “la niña debajo de la nieve” (22) (véase cómo aquí rompe el lugar común que es “debajo de la tierra” y sustituye el último sustantivo por otro, que es el de la nieve, la nieve que es agua, y ya se sabe que el agua en la alquimia en realidad hace referencia, entre otras cosas, al mercurio, como punto de partida, como la materia prima desde donde se comienza todo proceso que lleve a la transmutación). Lo mismo sucede con el fragmento “que ayer (se) rastreaba en el gusano, / que hoy, más lejos todavía, todavía más lejos, / era sólo un pedazo de noche enfurecida” (23). En esta ocasión el autor toma el elemento “noche” como equivalente de muerte, lo cual inmediatamente remite, por el color, a la presencia del *nigredo* alquímico, la materia prima, de allí comienza el camino hacia la transmutación, todo comienza por la aparición de ese *nigredo* que se da siempre, al principio, en estado líquido y que posteriormente cambia hacia la dureza del mineral “calcárea o pedernal”, a través del trabajo del “desmayado fuego”, que es, como se desarrollará más adelante, el elemento a través del cual se dan prácticamente todas las operaciones alquímicas. En muchos momentos las referencias a la

---

<sup>41</sup> Sin olvidar que esta imagen hace también referencia al mito cristiano de la creación del primer hombre, que fue hecho de barro por Dios. “El minucioso engranaje de lodo que medita” no es otra cosa que el hombre presentado desde la perspectiva fisiológica, el hombre como mecanismo.

alquimia relacionadas con el uso de tematizaciones asociadas a la muerte como un regreso a la materia prima, al caos. De esta manera:

La disolución y la reintegración del caos es una operación, que sea cual fuere su contexto, presenta por lo menos dos significaciones solidarias: cosmológica y de iniciación. Toda Muerte es al propio tiempo una reintegración de la Noche cósmica, del Caos precosmológico; en múltiples niveles, las tinieblas expresan la disolución de las Formas, el retorno al estado seminal de la existencia. Toda Creación, toda aparición de las Formas o, en otro contexto, todo acceso a un nivel trascendente se expresa con un símbolo cosmológico. [...] Un nacimiento, una construcción, una creación de orden espiritual, tienen siempre el mismo modelo ejemplar; la cosmología. (Eliade 70)

Por ello es importante la utilización del elemento “noche” en el texto, no sólo como referencia al nigredo, sino desde la perspectiva simbólica, tal y como la presente en este caso Mircea Eliade. En este mismo tenor, existe otro fragmento en donde es posible analizar el tratamiento de la muerte que hace Cardoza en “Soledad de la fisiología”, en un inicio se puede pensar que es un tratamiento muy similar a los comentados en el párrafo anterior, pero se trata ahora de un fragmento mucho más denso, rico y que, además, nos permite ya ratificar, de manera plena, al poema con claras implicaciones alquímicas. La evocación es la siguiente:

Todo lo que cae, lo que la tierra

diariamente reclama:

nuestro sudor, la orina, el excremento,



ciegas, confusas materias oscuras,  
 cumpla vuestro pesado aceite amargo  
 su destino de llama” (22).

En esta sección del poema, el enfoque que se da a la muerte no es como el final de algo, sino, por el contrario, un paso intermedio hacia algo más. La muerte es presentada como destino, sí, pero un destino de llama alimentado a la usanza de los antiguos quinqués por el “pesado aceite amargo” de la vida. En este fragmento es notorio que la visión del poema en torno a la muerte es de índole alquímica, porque precisamente en la alquimia es necesaria la muerte para poder acceder a la Materia prima que luego será transmutada: “esta reducción alquímica a la materia prima es susceptible de innumerables interpretaciones y homologaciones; particularmente puede ser considerada como una regresión al estado prenatal, *un regresum ad uterum*” (Eliade 69). Este regreso al útero no es posible entenderlo de manera literal, pero sí de forma simbólica. No es casual que el citado fragmento del poema del guatemalteco tenga relevancia desde los diferentes niveles de comprensión del poema, desde la perspectiva genética se detectó que de hecho constituye, de manera casi literal, la repetición de un fragmento anterior en el mismo texto, desde la perspectiva fisiológica se aludió también a la identificación en él de varios procesos naturales. Ahora desde la perspectiva alquímica el poema resulta también significativo porque en él encarnan las dos vertientes de la disciplina, la de la trasmutación de los metales y la simbólica, aludiendo a la posibilidad de la transformación del espíritu del cual participaban todos los adeptos.

Lo importante aquí es identificar esa repetición como un signo de que ésta se trata de una parte neural del poema, y cómo no, si es aquí en donde se desatan una serie de señales que hacen

evidente que la naturaleza del poema en realidad es de índole alquímica y no reflexiva o filosófica, como se pensaba al inicio de la realización del presente trabajo de investigación. En el mismo fragmento del poema es posible encontrar al inicio otro fragmento que es muy importante para la comprensión del texto. El fragmento es el siguiente: “Todo lo que la tierra diariamente reclama” (22). La tierra puede ser considerada como el gran útero, la que contiene a todos los seres vivos. En el caso de los seres animales, todos, al morir regresan a la tierra de donde partieron, la alimentan abonándola a través de los procesos propios de la descomposición. Desde la perspectiva simbólica y psicoanalítica:

es evidente que la Madre simboliza en estos diferentes contextos a la Naturaleza en su estado primitivo, la prima materia de los alquimistas, y que el retorno a la Madre traduce una experiencia espiritual homologable a cualquier otra Proyección fuera del Tiempo; en otros términos, a la reintegración en una situación originaria. (Eliade 69-70)

Así, identificamos la tierra con la Naturaleza y esta, a su vez, con la tierra la cual ya antes se equiparó con la nieve, es decir, con el agua, que en la alquimia es el mercurio. Todas estas referencias se identifican con el símbolo de la Madre<sup>42</sup> que aparece también en el texto, como “matrices infecundas sin lucero/ materia no despierta al canto [...]” (23), este fragmento es

---

<sup>42</sup> No hay que olvidar que “la alquimia forma, por decirlo así, una corriente inferior, cuya superficie está dominada por el cristianismo. La relación en que se encuentra con respecto a éste es la de un sueño con la conciencia, y así como el sueño compensa los conflictos de la conciencia, la alquimia procura llenar las lagunas de la tensión de los opuestos que el cristianismo dejó abiertas” (Jung 35). De este modo la referencia a la tierra es siempre una referencia al arquetipo femenino, que a su vez podemos relacionar con innumerables referencias cristianas. Si bien tal interpretación no forma parte del presente modelo, sí es necesario hacer hincapié en cuanto a su valor.

importantísimo, porque en clave alquímica, “las matrices infecundas sin lucero”, hacen referencia al horno o *huevo*, indispensables en el trabajo alquímico, pues es en ellos donde se llevaba a cabo la tan ansiada transmutación de la materia, pero también refiere a otra figura central en la alquimia, que es el huevo filosófico considerado como la:

Imagen simbólica del mundo y semilla de la piedra filosofal. En la cosmología órfica [...] la cáscara superior se convierte en el cielo y la inferior en la tierra.

Según la interpretación de la alquimia en clave psicológica de Carl Gustav Jung este símbolo representa el caos o la materia prima. (Priesner 263)

En el poema, tal como sucede con la fisiología, cada uno de los elementos que lo integran no pueden ser considerados aisladamente, sino por el contrario, cada elemento se relaciona con todos los otros desde una perspectiva estructural. Los diferentes niveles, el de la fisiología, así como el de la alquimia y todos los subniveles de comprensión que son susceptibles de identificar, colaboran en la creación de una estructura que es rica y es vasta de sentido. Tal estructura no puede ser considerada, de este modo, como algo estático, sino por el contrario, como una sucesión dinámica de formas, de fases, de símbolos, de recursos estilísticos y retóricos y todo lo que de ello se deriva.

### 3.2.4 La presencia de los procesos alquímicos en “Soledad de la fisiología”

En “Soledad de la fisiología”, los pasos que son referidos por Jung en *Psicología y alquimia*, como los característicos del proceso alquímico, se hacen presentes innumerables veces y de diversos modos. Estos procesos se materializan en primer término por medio de la presencia de ciertos colores que corresponden a fases específicas del proceso alquímico. De acuerdo a Priesner “en la alquimia los colores ocupan un lugar preeminente tanto por su asociación con las diferentes fases del *opus magnum* o con los planetas y metales “ (156). También Carl Gustav Jung da un papel fundamental a los colores en el contexto alquímico:

Aunque acerca del curso preciso del proceso y de la sucesión de sus fases apenas hay dos autores que sostengan la misma opinión, la mayor parte de ellos está, empero, de acuerdo respecto de los puntos capitales, y esto desde las épocas más antiguas, es decir, desde el comienzo de la era cristiana: se distinguen cuatro fases, ya mencionadas por Heráclito<sup>43</sup> y que se caracterizan por los colores originarios, esto es la melanosis (ennegrecimiento), la leucosis (emblanquecimiento), la xantosis (amarillamiento) y la iosis (enrojecimiento).  
(269)

El primero de los colores, que pertenece a la denominada alquimia esotérica, es el negro, que corresponde a la *melanosis* (ennegrecimiento), también referido como “el *nigredo*, de los autores medievales, (que) simboliza la muerte” (Eliade 67). La *melanosis* es un estado:

---

<sup>43</sup> Es importante cómo Jung establece, al mencionar a Heráclito, la filosofía como uno de los basamentos más antiguos de la alquimia.

equiparado al estado primordial de la materia, a la materia prima [...] La particular importancia de los colores en el proceso alquímico queda patente en las coloridas imágenes simbólicas de los diferentes estadios del *opus*. (Priesner 358)

La materia prima hace referencia a la materia que adolece de forma en acto, poseyéndola sólo como potencia, refiriéndose a la teoría dualista de Aristóteles. En el poema esta ausencia de forma se presenta como “Esas masas opacas [...] con vehemencia de cifra, con ahínco de forma” (21-22). Esta misma idea es posible identificarla posteriormente como “materia no despierta” (23) o como:

Muda materia opaca, sin forma ni sollozo,  
 sin novedad y atónita, postrera, estupefacta,  
 que adivináis el pétalo, la espiral y la cifra,  
 con memoria de muerte, de vida y muerte nuevamente  
 como la piedra ante los ojos de la estatua,  
 como las venillas del mármol ante la sangre del modelo,  
 ceniza, escarcha sois, llanto o sonrisa. (23)

Estos fragmentos desarrollan como tematización una larga referencia no sólo a la materia amorfa, sino a la materia en potencia en donde se adivina al pétalo, la espiral o la cifra, la piedra que es en potencia una estatua, o bien el llanto que en sí ya contiene a la sonrisa. Este mismo procedimiento aparece también como “la mano que no puede asir sino formas/ asir lo que no es, la pura ausencia,/ tierra firme de nunca y de tal vez” (24) o como “forma muerta” (25), entendida

como materia primordial, la muerte de una forma en cuya naturaleza, nuevamente, yace la potencia de nuevas formas posibles. Finalmente, en la última estrofa del poema encontramos la “soledad de materia” (26), es decir, la materia sin la forma que la haga ser perceptible (desde la perspectiva sensible) en ese interminable ciclo: Materia-Forma Materia-Materia. En Cardoza esta *forma* durante algún momento adopta la forma del cuerpo humano, a diferencia de *Muerte sin fin* de José Gorostiza, en donde es el vaso el que adopta esa función.

Como se muestra, la *melanosis* se hace presente desde el principio del poema, no es casual el hecho de presentar al *nigredo* en primer término, ya que es la primera fase del proceso alquímico. Hasta aquí los procesos se han presentado en el poema en el mismo orden que como se van desarrollando en la alquimia. Esta fase, además que está fuertemente vinculada con el color ya referido, está inmersa en una variedad nominal, se evoca por medio de diferentes nombres o conceptos, tales como: “el microcosmos, que aparte de todos los elementos, abarca el nacimiento y la muerte hasta el caos [...] y Venus, (a causa de la fertilidad de la Naturaleza” (Priesner 319). La referencia al microcosmos en el poema, está también presente en el texto como “peces rojos y granitos” (21), que están dentro del “hervor de fango” (21), que a su vez está dentro de “las intestinales lavas verdes” (21). Haciendo a un lado la bivalencia de estos fragmentos por la presencia de otros colores, atenderemos sólo a la condición de la idea de lo microcósmico, a lo pequeño dentro de lo pequeño que a su vez contiene lo minúsculo, representado acá como “peces rojos y granitos” (21). Más adelante, de nueva cuenta es posible identificar lo microcósmico, pero ahora como un “Minucioso engranaje de lodo que medita” (23). Es significativo atender la doble referencia presente en el fragmento de la página 21, pues los peces rojos remiten a la idea de los glóbulos rojos, que está vinculada al sistema sanguíneo abordado en la sección anterior. La segunda parte del fragmento hace referencia a los glóbulos

blancos en un primer plano, pero también al granito, que se produce por medio de la combinación de lava volcánica más presión.

En lo correspondiente a esta primera fase alquímica dentro del poema, es posible identificar otra manera de evocar la presencia del *nigredo* a través de la referencia a ciertos metales que son vinculados con tal fase y que constituían el punto de partida del proceso alquímico hacia la transmutación, tal es el caso del plomo, evocado en el texto del siguiente modo: “Con terquedad hermosa y amplia, / he sentido [...] la angustia material/ de plomo hasta sonido, de carbón a lucero” (22). Sólo desde una lectura alquímica es posible concebir ese viaje que va desde el plomo hasta el sonido en una impensable transformación que sólo puede ser posible por medio del fuego para poder ir de un estado sólido hacia un estado gaseoso, idea además reforzada en el segundo dístico del mismo verso a través de la referencia al carbón, leído aquí a partir de su atributo que es el color que ahora mismo nos ocupa, el negro. Además de que por medio del carbón se puede generar el fuego necesario para hacer que lo sólido se convierta en gaseoso.

Si bien existían diferentes y variados nombres<sup>44</sup> para referirse a la materia prima, no ocurría lo mismo con la cualidad con la cual se podía identificar el estado primordial de la materia, que es el color negro ya que en este caso sí existe un consenso que permite asegurar, con plena seguridad, que es este color y no otro el que se asocia con la *melanosis*. El color negro, además de la referencia ya presentada anteriormente, también “indicaba al adepto que había transferido sus materias de partida a una materia primordial común que posteriormente podía ser provista de nuevas cualidades” (Priesner 319).

---

<sup>44</sup> Según Priesner más de cincuenta.

A veces la referencia al color negro no es explícita. Por ejemplo, es posible encontrarlo durante prácticamente toda la primera estrofa, el procedimiento por medio del cual es incluido refiere a un sentido de la vista sinestésico, ya que alude a ver, no con los ojos, sino con “labios” (21), “sienes” (21), “lengua” (21), es decir, si no es por los ojos que se lleva a cabo este sentido de la vista, se entiende que los ojos están incapacitados de percibir luz y, sin la luz, por lo tanto, no es posible percibir color alguno, refiriendo naturalmente a la ausencia de color, tal y como se define al negro desde la teoría de los colores. De hecho, al final de la primera estrofa, se pone como finalidad, como “ciclo remoto” (21), “ver sólo de vez en cuando el mundo por mis ojos” (21). Es decir, el sentido regresa a la “normalidad”, en cuanto a su funcionamiento se refiere. Los ojos, como hecho epifánico, finalmente logran percibir lo que les es propio. En este sentido el color puede ser considerado como:

substancia universal, de la materia prima, de la indiferenciación primordial, del caos original, de las aguas inferiores, del norte, de la muerte; así ocurre desde la nigredo de la hermética, a los símbolos hindúes, chinos, japoneses. [...] El negro es también tierra fértil, receptáculo de la semilla que no muere. (Chevalier 749)

Modo en el que de nueva cuenta, más adelante en el poema, se presenta el ennegrecimiento en forma de “nocturnos lodos hondos” (21), como “carbón” (22), como “confusa materia oscura” (22), como “pedazo de noche oscurecida” (23), como “noche de entrañas” (23), “noche del borborismo” (23), “noche de arteria honda” (23), “muda materia opaca” (23), “noche maciza de los muertos” (24), “dura noche sin límites de párpados” (24), y al final, lo ennegrecido aparece como “¡Todo lo que cae, lo que la noche/ ciegamente reclama” (26). Es evidente la referencia al negro por medio de la constante referencia a la noche. Siguiendo este registro, desde la perspectiva del símbolo, Juan Eduardo Cirlot evoca lo siguiente:



Hesíodo le dio el nombre de madre de los dioses por ser opinión de los griegos que la noche y las tinieblas han precedido la formación de todas las cosas. Por ello, como las aguas, tiene un significado de fertilidad, virtualidad, simiente. Como estado previo, no es aún el día, pero lo promete y prepara. Tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte en la doctrina tradicional. (332)

Por su parte Jean Chevalier, en torno a este mismo elemento, afirma que: “la noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de vida” (754). Con lo anterior, queda claro cómo se refuerza el sentido al que refiere la primera fase del proceso alquímico, ya como materia prima, por medio de la evocación al color negro, por medio de la presencia de metales como es el caso del plomo y también por medio de la constante evocación de lo nocturno.

Pero las referencias a colores relacionados con procesos alquímicos no terminan con la presencia del negro, tal y como se ha ilustrado a detalle, sino que otros colores también pueden identificarse hacia el interior del texto poético, tal es el caso del color blanco, asociado a la *leucosis* (emblanquecimiento), que es el segundo paso en:

la recomposición de la materia prima en una proporción de elementos adecuada al lapis, este paso lleva, bien directamente o a través de un sinnúmero de colores brillantes llamado cola de pavo real (*cauda pavonis*), al color blanco (albedo) que contiene todos los colores. (Chevalier 157)

El blanco (albedo), a diferencia del negro, es considerado desde la teoría del color como aquél que contiene todos los colores<sup>45</sup>. Aparece en diversas ocasiones en “Soledad de la fisiología”, como: “granitos” (21), “nieves que besar” (21), “lucero” (22), “llama” (22), “semen” (22), “luz” (22), “nieve” (22), “calcárea” (23), “cal” (23), “mármol” (23), “ceniza” (23), “dientes” (23), “luz” (23), “huesos” (24), “glaciares” (25), “nubecillas” (25), “nubes” (25), “la leche” (25), “lirio” (26) y finalmente “blanca llama” (26). Sólo se hace referencia explícita al color hasta el final y agrupando todas estas referencias al color vemos que en cinco ocasiones se relaciona con diferentes grados de temperatura, a su vez a diferentes grados de la materia (aunque de esto último se hablará más adelante), del glaciar hasta la llama. También aparece la nieve, la cual “es una especie de tierra transfigurada” (Cirlot 110). En cuatro casos se refiere a un metal. En otros cuatro elementos el poema hace referencia al cuerpo animal, ya como característica interna como son los huesos, o a productos que salen del cuerpo, tales como la leche o el semen. La leche como alimento y el semen como representación de la fertilidad. Así, “el blanco, color iniciador, se convierte, en su acepción diurna, en el color de la revelación, de la gracia, de la transfiguración que deslumbra” (Chevalier 192). Todos los fragmentos asociados al color blanco están vinculados no sólo a la *leucosis*, sino además a otros tantos procedimientos, como puede ser el papel relevante de la regulación de la temperatura, tan importante y necesario para el desarrollo en la alquimia como prequímica.

Hasta el momento en que se logra la *leucosis* se considera que se ha llegado a la primera etapa de la transmutación y en donde es posible acceder tanto a la plata como al oro natural, no

---

<sup>45</sup> No hay que olvidar que una contribución esencial al desarrollo de la teoría del color, fue Johann Wolfgang von Goethe, quien atendió de manera significativa el tema de la alquimia. Es interesante la idea de hasta qué punto el desarrollo de la teoría del color no está también determinado por elementos y procesos de índole alquímica.

así al *lapis*. Esta fase del proceso es la que de hecho da lugar a la posibilidad de continuar con el proceso alquímico, ya que “el alquimista tiene en su poder una piedra de una calidad inferior que tiene la facultad de transmutar metales comunes en plata” (Priesner 157), el proceso de este modo, sigue presentando la posibilidad de seguir avanzando.

Posteriormente es posible identificar en el poema a la *xantosis* (amarillamiento), que es la tercera fase del proceso, al igual que en los dos casos anteriores, es posible encontrarla en diversos fragmentos que evocan y hacen presencia en esta parte del proceso alquímico. Encontramos el color amarillo representado por medio de “pústulas” (21), “ascuas” (21), “orina” (22), “trigo” (22), “soles” (25) y nuevamente el “sol” (25). A diferencia de las referencias en el poema a las dos fases del proceso alquímico que preceden a la *xantosis*, nunca se refiere de manera explícita el nombre del color. Sin embargo, de entre los fragmentos que sí están presentes en el texto, destaca en primer término la presencia de la orina ya que:

sobre todo la del caballo y en muchos casos la humana, se utilizaba en la alquimia directa o indirectamente con diferentes fines. En ocasiones se utilizaba orina fresca como disolvente o corrosivo suave en la digestión con metales, cales, minerales u otras sustancias. (Priesner 360-361)

Es evidente que la otra marca recurrente es la del sol, el cual es, como se sabe, un término cargado de innumerables referencias simbólicas. Dado que el poema, como se mencionó al principio del presente apartado constituye “el argumento dramático de los sufrimientos, la muerte y la resurrección de la Materia alquímica” (Eliade 67).

Es menester determinar qué función desempeñaría la presencia del sol como un símbolo que funcionara para reforzar la idea principal del poema. Comúnmente el sol “aparece como

símbolo de resurrección y de inmortalidad” (Chevalier 950). Hay que mencionar que el sol aparece también en innumerables ideogramas alquímicos, como es el caso del famoso *Splendor Solis*, en donde se “simbolizan las transformaciones de materia que se produce durante la preparación de la medicina alquímica para personas y metales” (Priesner 448). En este sentido, el sol muchas veces representa la gran obra alquímica (*opus magna*), por lo tanto, la presencia solar no sólo refuerza la presencia del color amarillo evocando sólo a la *xantosis*, sino que encarna la posibilidad de poder alcanzar la gran obra. En algún momento, el sol pasa de ser un símbolo de fecundidad, para convertirse a ser el símbolo de la iluminación. Lo cual es totalmente pertinente considerando el final del poema.

Finalmente encontramos la *iosis* (enrojecimiento), que es una de las partes del proceso alquímico con mayor presencia en el poema. Así se encuentra desde el inicio la referencia al color rojo por medio de “venillas rojas” (21), “la sangre” (21), “peces rojos” (21), “mar adentro” (22) que hace referencia al torrente sanguíneo, “sangre” (23), “roja” (23), “amapola” (23), “rubí” (25), “sangre” (25), “coágulos” (25) y “océanos de sangre” (25). La sangre, tiene un doble valor de significado en el poema, ya por su referencia a su función desde la perspectiva fisiológica, como por la referencia al proceso de la *iosis*. Apenas iniciado el poema, la sangre siente, permite por medio de su circulación en el cuerpo la activación de los sentidos, sirve para entablar un contacto de los órganos internos con la piel, sirve al cuerpo de vínculo, junto con los ojos, con el mundo exterior cuando se derrama por medio de la herida. Como proceso alquímico es la fase en donde se logra la aparición de la piedra filosofal. En este sentido, no sólo los elementos funcionan como símbolos, sino también los atributos de éstos, por ejemplo, los colores. Particularmente el rojo:

Es el color del fuego central del hombre y de la tierra, y el del atesoramiento de los alquimistas, donde se opera la digestión, la maduración y la regeneración del ser o de la obra. Está subyacente en el verdor de la tierra y en la negrura de la vasija. Es secreto, es el misterio vital escondido en el fondo de las tinieblas y de los océanos primordiales. Es el color del alma, de la libido y del corazón. (Chevalier 888)

Es posible trazar un paralelo entre todo lo que ocurre en la sangre y lo alquímico como posibilidad de transformación de la materia hacia la iluminación, la sangre como elemento de transformación en el cuerpo que va de lo minúsculo y lo interno, hacia lo inconmensurable y externo. La fuerza catalizadora es el torrente sanguíneo, la piedra de sacrificio o piedra filosofal es el corazón, el final de todo ciclo se da en dos momentos, el ya mencionado de la rosa, por un lado, representando al oro como producto final, y por otro lado el lirio, como la plata. Existe pues una fuerte relación entre la sangre y la rosa roja:

La sangre, por su relación con la sangre derramada, parece a menudo ser el símbolo de un renacimiento místico. (...) Es preciso, afirma Mircea Eliade, que la vida humana se consuma completamente para agotar todas las posibilidades de creación o de manifestación; si se interrumpe bruscamente, por una muerte violenta, intenta prolongarse por otra forma: planta, flor, fruto. (Chevalier 892)

De acuerdo a Priesner, era necesario destruir la antigua forma de cualquier cuerpo para posteriormente poder regresar a la materia prima y de allí poder otorgar las facultades deseadas. Tal como en el poema en donde la forma del cuerpo es desintegrada, literalmente, por la muerte o bien el cuerpo es la forma de la que se huye, desde el que la materia huye por medio de todos los fluidos que son susceptibles de ser expulsados por medio de alguno de los procesos

mencionados en la parte anterior y que, al lograrlo, tal como el excremento, se vuelven fermento de otro tipo de vida, de otras formas más elevadas.

### 3.2.5 Presencia de los elementos alquímicos en “Soledad de la fisiología”

Cabe resaltar que, además de los mencionados procesos relacionados con los colores<sup>46</sup> indicados en cada caso, también desde la alquimia son referidos, con suma importancia, los cuatro elementos (tierra, aire, agua y fuego), además de cuatro cualidades (caliente, frío, húmedo y seco). Todas ellas son propias del trabajo alquímico.

La preponderancia de estos elementos estaba determinada por el “aunar (de) la teoría aristotélica de los elementos fuego, aire, agua y tierra con la doctrina de los principios opuestos azufre y mercurio, cuya unión llevaba a la materia perfecta de la piedra filosofal” (Priesner 8), sin embargo, tal intención nunca se pudo llevar a buen término desde una perspectiva experimental por parte del trabajo en los laboratorios de los alquimistas. Esta búsqueda infructuosa fue la que, de hecho, constituye los orígenes de una disciplina como la química. Pero, con este fracaso de la alquimia y el nacimiento de la química, se enfatiza el hecho de que la

---

<sup>46</sup> Un trabajo en donde es posible atestiguar una lectura de *Canto a un dios mineral* a partir de los colores que es posible identificar en el poema es “Canto a un dios mineral. Jorge Cuesta y los secretos del agua” de Verónica Volkow. Allí se muestra cómo en sí mismos los colores conforman rasgos de sentido que determinan los diferentes sistemas que conforman el poema de Cuesta, tal y como se muestra en el poema de Cardoza que ahora nos ocupa.

alquimia “no giraba exclusivamente alrededor del trabajo práctico del laboratorio; también suponía una imagen del mundo en el que el Hombre y la Naturaleza, el espíritu y la materia estaban íntimamente ligados” (9). Por lo tanto, la alquimia se asume como “una posibilidad de vivencia espiritual personal y de la Creación, (que) perdura incluso después de haberse constituido la química científica” (9). En este sentido, muchos de los documentos antiguos que todavía se conservan de la actividad alquímica no constituyen, de hecho, textos, sino más bien imágenes, muchas de las cuales dan cuenta sobre la perspectiva desde la cual queremos abordar “Soledad de la fisiología”. La alquimia como algo más que la búsqueda de la piedra filosofal y la panacea universal.

Los elementos de tierra que se encuentran en el poema son “las rocas” (21), “lavas” (21), “piedra” (21), “cristales” (21), “lodos hondos” (21), “plomo” (22), “carbón” (22), “trigo” (22), “estiércol” (22), “raíces” (22), “rocas” (22), “flor” (22), “fruto” (22), “veta” (22), “zafiro” (22), “tronco” (22), “barro” (22), “lodo” (23), “gusano” (23), “calcárea o pedernal” (23), “trigo” (23), “piedra” (23), “mármol” (23), “musgo” (24), “polvo” (24), “piedra” (24), “ciprés” (24), “hiedras” (24), “violetas” (24), “magnolias” (24), “hierba” (25), “liquen” (25), “ígneos minerales” (25), “viva arenilla” (25), “hormiga” (25), “rubí” (25), “azucena” (25), “árboles” (25), “arena” (25), “el árbol y el caballo” (25), “polvo” (25), “rosa” (25) y “poma” (26). La rosa, por ejemplo, de acuerdo a Cirlot (1997) es:

Símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Por esto puede tener todas las identificaciones, que coinciden con dicho significado, como centro místico, corazón, jardín de Eros, paraíso de Dante, mujer amada y emblema de Venus, etc. Simbolismos más precisos de su color y del número de sus hojas. La

rosa blanca y la rosa roja están en la relación que la alquimia determina entre ambos colores. (392)

El segundo elemento es el aire, aunque no tan referido como el anterior, sí aparece de manera significativa. En el poema es posible encontrar las referencias a este elemento en las siguientes secciones: “todo gime o canta” (21) en forma de aliento, “cantan” (22), “voces” (22), “llora” (22), “vuelo de pájaros” (23), “aves en azoro” (23), “ángeles” (23), “el ruiseñor” (24), “huellas en el viento” (25), “turbias nubecillas” (25), “flotantes panoramas” (25), “cielos ya gastados” (25), “nube delgada” (25) y “Todo lo que cae” (26).

El siguiente elemento es “el agua (que) simboliza al mercurio” (Las Heras 42), metal que a su vez representa al planeta Mercurio y que es, de acuerdo a Teresa de la Selva, uno de los “Espíritus” que volatizan enteramente en el fuego, junto al alcanfor, el azufre, los sulfuros de arsénico, y la sal amoniaco. De acuerdo a Carl Gustav Jung, “el agua tiene millares de nombres; es la materia de que se origina la piedra. Sin embargo, se asegura, por otra parte, que el agua sale de la piedra, esto es, de la prima materia, como alma que le da vida” (275-276). El agua en el poema se encuentra en innumerables presentaciones, como: “sangre” (21), “intestinales lavas verdes” (21), “Fango” (21), “mar adentro, saliendo por la sangre” (21), “nocturnos lodos hondos” (21), “perpetuo ritmo del mar” (21), “nuestro sudor, la orina” (22), “pesado aceite amargo” (22), “fecundo semen extasiado” (22), “vocación de llanto y de saliva” (22), “las aguas” (23), “naufragadas” (23), “humedades de mucosas opacas” (23), “sangre del modelo” (23), “dientes que sangran” (23), “saliva” (24), “isla” (24) que aparece dos veces en una misma estrofa y que es un elemento que, si bien es terráqueo, su naturaleza es estar en medio de las aguas. Las referencias continúan: “sangre” (24), “llanto” (24), “gotas de caos” (25), “océanos de sangre”



(25), “ciénegas” (25), “la leche, las aguas animales” (25), y “las vísceras rotas y vencidas/ mojan el polvo” (26).

El último de los cuatro elementos aludidos en el poema y con una carga interpretativa que se relaciona íntimamente con la alquimia es el fuego. Este elemento, además jugaba un papel muy importante en cuanto al desarrollo de los procedimientos del trabajo del alquimista, ya que es gracias a éste que puede llevarse a cabo el proceso de *calcinatio* (calcinación). También se usaba para otra parte del proceso alquímico denominado *destillatio* (destilación), así como en la digestión y la putrefacción, o la deflagración, también llamada detonación. El fuego es pues un elemento que se integra al proceso alquímico afectando casi todas las etapas del proceso. El manejo del fuego era muy importante en el trabajo del laboratorio del alquimista, sin él ninguna operación podía llevarse a cabo. De acuerdo a Priesner:

El alquimista disponía de varias fuentes de calor que proporcionaban diferentes grados de calor. El calentamiento suave y de larga duración se realizaba en el baño de excrementos (verter equinus): los procesos de vaca o caballo tienen unos procesos de desintegración que producen un calor parejo y ligero. (334)

Este afán por conservar el poema dentro de la tradición del lenguaje hermético propio de la alquimia, parece encontrar en el elemento del fuego su punto más álgido, puesto que, si bien en algunas ocasiones las referencias son explícitas, en otras, las referencias aparecen encriptadas. Por ejemplo, el uso y la presencia del fuego a través del excremento que, al tener una temperatura especial, se usaba en determinados procesos alquímicos. Así, en la tercera estrofa del poema se encuentra: “Intestinales lavas verdes, / aciago y turbulento hervor de fango” (21). Vemos también cómo la lava, que de acuerdo a la RAE es “materia derretida o en fusión que sale

de un volcán al tiempo de la erupción, formando arroyos encendidos”, es un sustantivo que implica la existencia de calor. En el poema, la lava en realidad está utilizada como una alegoría del sistema excretor. El segundo verso referido implica un pleonasma del primero, el sustantivo es de nueva cuenta el que evoca el calor al referir a la temperatura en la que alcanzan su punto de ebullición, en este caso el fango, que este caso representa la sustancia excretora en su tránsito por el aparato excretor. Además, la expresión “hervor de fango”, inmediatamente remite a la expresión utilizada en la medicina “hervor de sangre”, que refiere a cierto tipo de erupciones cutáneas pasajeras y benignas. Más adelante hay otra referencia a esta relación entre el excremento como fuente de calor:

Todo lo que cae, lo que la tierra  
 diariamente reclama: nuestro sudor, la orina, el excremento,  
 ciegas, confusas materias oscuras,  
 cumpla vuestro pesado aceite amargo  
 su destino de llama” (22).

Aquí el excremento se vincula a la llama, ya como destino fisiológico o simbólico. De nueva cuenta, en la última estrofa del poema, de un modo muy similar, aparece asociado el excremento al calor: “Todo lo que cae, lo que la noche/ ciegamente reclama, esa montaña fétida en donde el lirio alza/ su pura, blanca llama” (26). La referencia en este caso aparece como “montaña fétida”, en tanto que el calor lo hace como “pura, blanca llama”. De nueva cuenta la capacidad del excremento de ser fuente de calor es presentada en una doble perspectiva, como descripción de un procedimiento físico y como uno alegórico. En otro momento del trabajo ya se han presentado

las similitudes y diferencias entre estos dos fragmentos del poema. Baste por ahora presentarlos como marca textual de la relación en el poema entre la tematización del excremento y la del fuego como fuente de calor.

Jean Chevalier, en su *Diccionario de símbolos* habla sobre la función del “fuego” en los ritos iniciáticos de muerte y renacimiento, la cual “se asocia a su principio antagonista, el agua [...] consumando una nueva diferenciación de los principios antagonistas, fuego y agua, que han presidido su muerte y su renacimiento” (513). También para los aztecas, por medio de la interpretación que se hace de la representación de Huehuetéotl:

el fuego terrestre, ctónico, representa para los aztecas la fuerza profunda que permite la unión de los contrarios y la ascensión —la sublimación— del agua en las nubes, es decir, la transformación del agua terrenal, agua impura, en agua celestial, agua pura, divina (Chevalier 513).

Por su parte, Juan Eduardo Cirlot, afirma que “En relación con el sentido solar de la llama, aparece el fuego, en los jeroglíficos egipcios, como asociado a la idea de vida y salud (calor en el cuerpo). También, y esto ya indica una transposición del símbolo a una energética espiritual” (215). El mismo autor afirma que “los alquimistas conservan en especial el sentido dado por Heráclito al fuego, como agente de transformación, pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven” (1997: 215). La presencia del fuego en “Soledad de la fisiología” es también una constante a lo largo de todo el poema y no sólo en los fragmentos ya aludidos. Aparece como: “lavas” (21), “aciago y turbulento hervor de fango” (21), “ascuas” (21), “se queman en los ojos” (22), la referencia a las masas opacas, “destino de llama” (22), “fuego” (22), “llameante animalidad” (23), “estrellas que acaban de marcharse” (23), “el fuego y su locura” (24), “el

fuego y el estiércol” (25), “el sol” (25) y “[...] el lirio alza/ su pura, blanca llama!” (26). En cuanto al último fragmento, es necesario hacer énfasis en el hecho de que el blanco “tiene una función derivada de la solar, de la iluminación mística, de Oriente, como amarillo purificado, es el color de la intuición y del más allá, en su aspecto afirmativo y espiritual” (Cirlot 144). Desde esta lectura, identificamos un epíteto cuya función es destacar el carácter místico al final del poema, refiriendo más a la característica esotérica de la alquimia que a la exotérica, y más a la transformación del adepto, que a la transmutación de los metales. No hay que olvidar que, de hecho, al alquimista se le consideraba, desde tiempos arcaicos, precisamente como el Señor del fuego:

El alquimista, como el herrero, y antes que ellos el alfarero, es un «señor del fuego», pues mediante el fuego es como se opera el paso de una sustancia a otra. El primer alfarero que consiguió gracias a las brasas endurecer considerablemente las «formas» que había dado a la arcilla debió sentir la embriaguez del demiurgo: acababa de descubrir un agente de transmutación. Lo que el calor «natural» —el del sol o el vientre de la Tierra— hacia madurar lentamente, lo hacía el fuego en un tiempo insospechado. El entusiasmo demiúrgico surgía del oscuro presentimiento de que el gran secreto consistía en aprender a hacer las cosas «más aprisa» que la Naturaleza; es decir —pues siempre debemos traducir a los términos de la experiencia espiritual del hombre arcaico—, a intervenir sin riesgo en el proceso de la vida cósmica del ambiente. El fuego se declaraba como un medio de hacer las cosas «más pronto», pero también servía para hacer algo distinto de lo que existía en la Naturaleza, y era, por consiguiente, la

manifestación de una fuerza mágico-religiosa que podía modificar el mundo y, por tanto, no pertenecía a éste. (145)

No sólo el fuego era capaz de acelerar estos cambios. En un sentido inverso, el frío podía lograr resultados similares en cuando la acelerada manera en que lograba cambios en la materia. Si el fuego aceleraba los cambios, el frío los retardaba. Hay un fragmento en el poema en donde son referidos todos los elementos hasta ahora mencionados:

Matrices infecundas sin lucero,  
 materia no despierta al canto o al suspiro  
 del viento, de la muerte, del fuego, de las aguas,  
 yerta su pasión que germinó en el trigo,  
 que roja se hizo en la amapola  
 y sueño bajo la cal de la frente (23).

Es clara la presencia de la idea de transmutación, que en lenguaje alquímico significa el cambio de aspecto y de identidad de los elementos, al contrario de la simple mezcla, que es cambio de aspecto, pero no de identidad. “Soledad de la fisiología” es un poema que, por medio de la sangre, ya como parte de la fisiología del cuerpo animal, como elemento alquímico que encarna al mercurio, o como símbolo *iosis*, parte del proceso alquímico, o como fuerza vital, constituye en el poema la fuerza que permite el constante fluir entre los diferentes elementos simbólicos que inundan el poema.

La sangre transforma al cuerpo y lo lleva de ser una simple forma a la encarnación de vida que va hacia otros modos de vida, ya vegetal, animal, mineral o incluso hacia cuerpos del espacio estelar, todo ello por medio de la referencia a la transmutación alquímica. Así, conforme van apareciendo varios elementos en el poema, tales como cifra, lirio, rosa, montaña, etc., se vuelve necesario asomarse a ellos desde una perspectiva simbólica, propia de la alquimia, tales vocablos, por lo tanto, no pueden ser leídos ya desde la denotación, sino a partir de la connotación, como símbolos que hay que desatar de acuerdo a su connotación alquímica.

### 3.2.6 Presencia de la materia alquímica en “Soledad de la fisiología”

Ya se ha mostrado cómo el poema refiere todos los colores que representan cada una de las partes del proceso alquímico. Además, varios de los fragmentos tienen dobles, triples o cuádruples significados concatenados, que van, la mayoría de las veces, de la fisiología a la alquimia y son interdependientes, no es posible entender uno sin el otro, lo anterior debido a la polisemia que actúa dentro del poema. Además de los fragmentos que refieren los aspectos de la alquimia mostrados hasta ahora, existen también otros que tienen una presencia significativa en “Soledad de la fisiología”. Por ejemplo, como otro ingrediente del proceso alquímico y parte de los ácidos, aparece de nueva cuenta la “orina”, además la “arena” y el “azufre” y el “carbón”, en cuanto a los metales aparecen “el mercurio”, “el oro”, “la plata”, en cuanto a las sales aparecen las “llamas” y también “chispas”. Muchos de estos elementos o partes del proceso alquímico cobran sentido de acuerdo al contexto específico en el cual se encuentran hacia el interior del

texto, su valor depende en parte a las relaciones fonéticas y rítmicas con la estructura general del poema. Conforme el poema avanza parece más claro que el contenido del texto alude a muchos otros elementos que hacen pensar que la clave está, precisamente, en que estos elementos son cambiantes, en el dinamismo de la materia, desde la perspectiva de la alquimia exotérica tanto como esotérica. El dinamismo es sin fin, incluso al final del poema en donde se sugiere que el ciclo inicia de nuevo. Un ejemplo de ello es el camino de la sangre que nunca se detiene, su camino que es arteria o herida (la herida, ruta de escape del cuerpo hacia el mundo exterior), que es intestino o abono para la tierra, que es el pulso que posibilita la vista y los movimientos de los músculos, es la sangre que avanza desde las lavas intestinales, desde masas opacas hasta besos o palabras, desde el plomo o el sonido, hasta el carbón o el lucero, desde las materias oscuras, hasta el destino de llama, desde las pequeñísimas arterias, hasta la rosa o el lirio, hasta la blanca y fría llama.

Todo el recorrido culmina con la presencia, precisamente, de la rosa y el lirio. Cuando el poema hace referencia a la rosa, no es a la rosa física, sino a “la flor simbólica más empleada en occidente” (Cirlot 392). Lo anterior es debido a que todo en el poema, como ya se anticipaba, se da en términos herméticos. No hay que olvidar que las flores eran referidas constantemente en la alquimia:

se utilizaba para designar la particular fragilidad y finura de las sustancias;  
también se refiere a la concepción que se tenía del parentesco inherente a los tres reinos naturales: la parte más sutil y frágil de las plantas se relaciona con un estado determinado y similar de las sustancias minerales. (Priesner 219)

El lirio del final del poema está encima de una montaña fétida, contrapone la presencia del reino vegetal, por un lado, con toda la connotación en cuanto la sutilidad y la fragilidad que señala Priesner, con el reino mineral representado en ese fragmento por la montaña. En cuanto a ésta última, también es posible identificar implicaciones simbólicas, sobre todo de acuerdo a sus propias características, tales como la altura, la verticalidad, la masa y la forma. De acuerdo con Cirlot:

De la altura derivan interpretaciones como la de Teilhard, que asimila montaña a elevación interna, o transposición espiritual de la idea de ascender. En la alquimia, de otro lado, se refieren casi siempre a la montaña hueca, cuya caverna es el horno de los filósofos. La verticalidad del eje principal de la montaña, de la cima a la base y, en lo anatómico, con la columna vertebral. (315)

La montaña está presente en el poema en más de un momento, como montaña hueca de la cual emanan lavas verdes y, al final, como la montaña fétida que sirve de base al lirio y a la blanca llama que de él emana. Una constante en el texto es la contraposición del cielo y de la tierra, de lo microscópico a lo estelar. La montaña opera también en función de esta intención programática de Cardoza, ya que:

la montaña corresponde por su forma, que, vista desde arriba se ensancha progresivamente, al árbol invertido cuyas raíces están en el cielo, y cuya copa, en la parte inferior, expresa la multiplicidad, la expansión del universo, la involución y materialización. (Cirlot 316)

La búsqueda de la transformación por el hallazgo de la vida más allá de la muerte se concreta siempre como cambio, como transformación que es siempre temporal y que engendra, a su vez,



un nuevo cambio y así sucesivamente. La forma se presenta como inaprensible, su esencia es el cambio. El poema es a final de cuentas una indagación sobre el milagro de la vida, una búsqueda sobre ese algo inmutable que sostiene todas las formas en las que la vida encarna, “esa pura, blanca llama” que emana del lirio, el lirio cuyos pétalos son la materialización de la pureza. El lirio, llamado también azucena y que “es sinónimo de blancura y, en consecuencia, de pureza, inocencia y virginidad” (Chevalier 651). Esa flor blanca, que materializa el simbólico lis, “la piedra al blanco, fin de la gran obra” (Chevalier 813).

En la soledad del cuerpo y de su particular fisiología, al final de cada ciclo, la sangre asume su propia soledad, su ir siempre de una forma a otra, su ser palpito en las arterias o abono en la tierra que pigmenta los pétalos de la rosa. La fisiología está en toda forma, pero en ninguna de manera definitiva, la fisiología emparentada desde sus inicios, antes de nuestra era, a la alquimia. No reposa, es movimiento hacia las aguas oscuras, hacia la pura llama del lirio. Más allá de ese falso límite que es la muerte, de ese límite tangible que es el cuerpo, la sangre derramada sobre la sedienta tierra, posibilita la vida, la transformación, el cambio sin fin o, para decirlo de otro modo, la muerte sin fin. Es evidente que en el poema todo el tiempo se refiere la decadencia, el cansancio, remite siempre a algo desgastado, como proceso hacia lo vital, una dialéctica del símbolo es el sustento de “Soledad de la fisiología”. Es una búsqueda de la esencia de la vida como cambio, un viaje de la sangre que toma conciencia de su finalidad de ser ciclo hacia otras formas.

El proceso alquímico, ya como búsqueda exotérica o como camino esotérico implica la idea de la muerte y la resurrección, dialéctica de la vida que lleva implícita a la muerte y viceversa. El poema es por tanto un texto en el que encarna la búsqueda por medio del lenguaje hermético, la búsqueda de la transmutación de los elementos ordinarios hacia la piedra filosofal,

la del hombre renacido, el hombre nuevo, la muerte del individuo y su resurrección como un ser más perfecto.

De este modo, la tematización de la muerte en el poema no alude a una idea de proceso finito, sino sólo a un momento de cambio, sobre todo de forma, la esencia que es la vida, perdura, emigra desde el cuerpo hasta los minerales, luego a las flores o a los árboles, a los astros del espacio estelar. Lo anterior, aparece en el poema como símbolo de la transformación humana. Según Mircea Eliade:

La muerte iniciática significa el fin del hombre natural y acultural, y el paso a una nueva forma de existencia, la de un ser nacido al espíritu, es decir, alguien que no vive exclusivamente en una realidad inmediata. Así pues, la muerte y la resurrección iniciática representan un proceso religioso a través del cual la persona iniciada se convierte en otro. (156)

Así como en ciertas sociedades herméticas la iniciación está cargada de símbolos de transformación, la práctica de la alquimia por parte del adepto equivaldría también al proceso iniciático, un proceso que comprometía toda una vida y cuyo premio era quizá, al final de esa vida, la conciencia de que la muerte tal y como se le puede entender, como el *final*, no es tal, sino sólo un paso intermedio hacia un conocimiento mucho más profundo y completo de la realidad, la conciencia de que la muerte no debe producir temor sino, de algún modo, una especie de veneración. De allí la importancia del adepto, tema que será desarrollado en el siguiente apartado.

### 3.2.7. La figura del adepto en “Soledad de la fisiología”

Además de la presencia de la muerte, otro elemento singular y característico de “Soledad de la fisiología” es la presencia de la figura del adepto, la cual puede rastrearse desde épocas muy remotas. El adepto es quien gobierna los procesos que llevan a la posible transmutación. En el poema de Cardoza, Materia y Adepto son equivalentes, pues la Materia es el propio cuerpo. Sin embargo no son iguales. La Materia, la del cuerpo, la de la fisiología, es gobernada por la fuerza de la naturaleza, por todas las leyes que gobiernan los procedimientos propios de la fisiología, tal y como se ilustró al final del pasado capítulo. Ya desde la alquimia, el adepto trabaja con dos tipos de Materia, la primera son los metales, y la segunda es él mismo. En este sentido, como analogía, podríamos entender la figura del adepto como la del poeta. Debido a lo anterior es importante determinar el papel que el adepto tiene en el poema de Cardoza.

Hay vestigios muy antiguos de actividades relacionadas con la alquimia en las tradiciones egipcias, chinas e hindúes. La búsqueda de la alquimia no sólo atañe a la transformación de los metales al oro, este tipo de búsqueda cayó en desuso durante el siglo XV, la que se denomina alquimia exotérica. La presencia del adepto es fundamental, ya que implica la periódica y progresiva transformación del alquimista, a lo cual se denomina alquimia esotérica y que es la que prevalece desde finales del siglo XV como una búsqueda simbólica, incluso vigente hasta nuestros días en algunas asociaciones de índole iniciática, secreta y simbólica, como la llamada francmasonería. De hecho:

El alquimista perseguía tres metas fundamentales. La primera era la búsqueda de la Piedra filosofal, en presencia de la cual todos los metales podían ser transmutados en oro. En segundo lugar, el descubrimiento de la Panacea universal o Elixir de la larga vida que permitiría curar todas las enfermedades prolongando la vida indefinidamente al evitar la corrupción de la materia. Por último, la concreción de la Gran Obra cuyo objetivo era provocar en el alquimista un estado superior de existencia poniéndolo en una situación privilegiada frente al Universo. (Las Heras 8)

Para poder llegar a la obtención del *lapis philosophorum* había que cumplir con varias etapas o grados. De este modo “los procesos prácticos estaban destinados a la transmutación en oro de materias no nobles por medio de la piedra roja. Existía un proceso más sencillo, la obra menor, de la que resultaba el elixir blanco, una transmutación en plata” (Priesner 358). Desde la perspectiva alquímica, más allá del proceso de transmutación de la Materia y del lenguaje por medio del cual es fijado, se encuentra otro nivel más, la implicación mística del adepto, cuyo papel, según Priesner, era considerado el de más alto rango, que es como se llama a quien domina los procesos propios de la alquimia y que es capaz de encontrar la *lapis philosophorum*. En este sentido, el oro, que es vinculado al sol, a su vez representa a la sabiduría del adepto, por medio de la figura de la llama sagrada. “Sin la menor duda, los alquimistas alejandrinos tenían conciencia desde el principio de que al procurar la perfección de los metales procuraban su propia perfección” (Eliade 71). Así como la materia tiene que morir para poder renacer, el aprendiz de alquimista también debe recorrer el proceso que le lleve a la muerte, una muerte simbólica en este caso y poder acompañar así, punto por punto, el rumbo hacia el cual induce a la Materia con la cual trabaja. Así lo consigna Gichtel, a través de Eliade:

No sólo recibimos un Alma nueva con esta regeneración, sino también un Cuerpo nuevo. Este cuerpo es extraído del Verbo Divino o de la Sophia celeste. Es espiritual, más sutil que el Aire, semejante a rayos del Sol, que penetran en todos los cuerpos, y tan diferente del cuerpo viejo como el Sol resplandeciente lo es de la oscura Tierra, y aun cuando esté en el cuerpo viejo, éste no puede concebirle, aun cuando a veces llegue a sentirle. (71)

Este cuerpo, como cuerpo nuevo y simbólico, constituye otro de los temas centrales en el poema por su fuerte lazo con la fisiología, pero al contener el texto también una implicación alquímica, hace de ese cuerpo de sangre y de huesos, un cuerpo en el que encarna todo el trabajo al que aspira el alquimista. El alquimista en la figura del *adepto*, es también un tipo de materia, y en este sentido es que puede ser susceptible de un proceso de transmutación, una del tipo espiritual, naturalmente.

El adepto conocía así mismo otros *arcana maiora* (secretos mayores) de la alquimia. Siguiendo la tradición alquimista los adeptos vivían apartados en lugares recónditos pues temían que se les arrancasen sus conocimientos secretos – mantenidos como tal, entre otras cosas, por cuestiones de ética– por medio de arresto y tortura. (Priesner 26)

El método de trabajo, desde una perspectiva exotérica, remite en la alquimia a la labor cotidiana llevada a cabo en el laboratorio. De acuerdo con Priesner se trata de “uno de los aspectos menos estudiados desde una perspectiva histórica aun cuando en los últimos años se constata un creciente interés” (327). En realidad, sería difícil, si no imposible, hablar de un sólo método de trabajo, puesto que en realidad hay tantos como alquimistas han existido a lo largo de la historia

o por lo menos, debido a las características ya expuestas sobre las operaciones alquímicas y la manera críptica o hermética por medio de las cuales eran referidas las operaciones, resulta muy difícil el estudio de este aspecto en particular. Además, muchas partes del trabajo de laboratorio alquímico eran referidas por medio de sobrenombres, puesto que diversas operaciones podían ser obtenidas de diferentes modos, dependiendo del alquimista que lo intentase. Debido a lo anterior:

Los manuales de alquimia y química del siglo XVII trataban de unificar el vocabulario de los experimentos y en ellos algunos procedimientos se describen con bastante detalle [...] Estas obras sin embargo no son representativas de todo el espectro de acepciones con las que estaba familiarizado el adepto. (Priesner 327)

El adepto, por medio de la práctica y debido a la naturaleza hermética del lenguaje alquímico, era el gran portador de un conocimiento secreto.

### 3.2.8 El calor y las fases del proceso alquímico

Como se apuntó en otro momento de la presente investigación, muchas de las partes del proceso de trabajo alquímico sólo se podían dar gracias a la aplicación de diferentes grados de calor sobre las diferentes sustancias. De este modo, se enumerarán a continuación las partes del trabajo alquímico y los fragmentos en el poema en donde tales secciones pueden identificarse, así como el efecto producido en el poema a partir de la determinación del sentido alquímico en el mismo. En primer lugar, se encuentra la calcinación (*calcinatio*), la cual es posible entenderla como:

Una pulverización en sentido amplio. Se calcinaba el material en una bandeja lo que por lo general resultaba un óxido. También se podía llevar a cabo mediante sustancias corrosivas, como sales o ácidos minerales o simplemente moliendo. (Priesner 327)

En “Soledad de la fisiología”, es posible encontrar fragmentos que pueden ser identificados con la *calcinatio*, por ejemplo, en el verso: “en las raíces taladrando rocas” (22). Si bien efectivamente una raíz puede con el tiempo ir penetrando en las rocas por muy duras que éstas sean. La imagen del poema en realidad refiere a una acción rápida, por el hecho de que la raíz taladra, es decir, penetra artificialmente sobre el mineral, los taladros llevan brocas hechas de aleaciones de metales para no sucumbir ante el trabajo de penetración. En este caso el taladro es identificado como el árbol y la broca es identificada como la raíz, es decir, el reino vegetal penetrando, taladrando al reino mineral. Sólo por medio de una acción alquímica que altere la dureza propia de las rocas se puede llevar a cabo el reblandecimiento de la misma y así, sólo así, una raíz puede funcionar como el taladro que la perfora. La acción alquímica que en el contexto del poema permite el reblandecimiento de la roca es la naturaleza. Por otra parte, el adjetivo taladrando funciona también como una interjección que evoca el particular sonido del taladro trabajando sobre la piedra. Aunque se taladre en frío (es decir, sin la acción del fuego que ya se ha dicho era el elemento presente prácticamente en todo tipo de trabajo alquímico en el proceso del laboratorio), hay que tener presente que el hecho de taladrar también produce calor. Por medio de “las raíces taladrando rocas” (22) podemos acceder a esta idea de moler, referida en la descripción de Priesner, acción por medio de la cual se da la *calcinatio*. Otro momento en donde es posible encontrar la *calcitatio*, la acción de pulverizar, es en el siguiente fragmento:

Astros y musgo exangüe, eternidad y polvo,

el ruiseñor y el sapo, el amor y el olvido,  
 su pasión sin medida, el sueño y su locura,  
 final como la noche maciza de los muertos,  
 dura noche sin límites de párpados,  
 han germinado en mí su soledad de piedra,  
 me han cubierto de ciprés enlutado [...]. (24)

El procedimiento presente en esta sección del poema es la comparación de los contrarios, uno de estos elementos que se comparan es el polvo equiparado en el contexto de la estrofa al “musgo exangüe”, al “sapo”, al “olvido” y finalmente al “sueño y su locura”. Si se sigue la acción de la estrofa se descubre que la referencia al polvo y a la piedra resulta ser una evocación muy similar al caso anterior presentado. De nueva cuenta es el cuerpo entrando en la tierra, ya no como vida consciente, sino como materia muerta, materia alquímica, lista para el arduo trabajo del laboratorio de la naturaleza, para emprender el lento camino hacia la transmutación.

La siguiente parte del procedimiento alquímico es la sublimación (*sublimatio*), en ella:

...se evapora total o parcialmente un cuerpo sólido y después se condensa el vapor en vasos refrigerados evitando que se produzca una fase líquida, es decir, la substancia no se funde antes de evaporarse. Este era el procedimiento para purificar el azufre, el cinabrio o la sal de amoníaco (cloruro amónico, sal de amoníaco). A los sublimados se les llama también flores por su forma frágil y a menudo cristalina. [...] la calcinación y la sublimación están, como mínimo, emparentadas y pueden ser convertidas una en otra. (Priesner 328-329)



En el caso de la sublimación, el poema ofrece variados fragmentos por medio de los cuales es posible identificar a la parte del procedimiento alquímico a la que se está haciendo referencia. El primer fragmento tiene que ver con las temperaturas a las cuales se puede dar la vaporización y posteriormente la condensación en vasos refrigerados. No hay que olvidar que la materia a la que hace referencia Cardoza es la materia orgánica animal, como una alegoría de la materia alquímica que suele asociarse más con el reino mineral, lo cual constituye un aporte de Cardoza. El fragmento más explícito en este sentido es la tercera estrofa del poema:

Intestinales lavas verdes,  
aciago y turbulento hervor de fango,  
lleno de peces rojos y granitos,  
arcos de pechos descubiertos  
mar adentro, saliendo por la sangre  
sobre tu piedra cierta de eternos sacrificios,  
buscando nieves que besar, cristales,  
ascuas o frías hojas de cuchillos. (22)

De este modo es evidente cómo existe la presencia de los grados de temperatura necesaria para la evaporación de la materia, para posteriormente pasar a la condensación, evitando el paso por el estado líquido. La temperatura es referida no de manera explícita, pero sí es evocada con la suficiente insistencia para dejar en claro que su presencia no es accidental. La lava tiene una temperatura que oscila entre 700 °C y 1.200 °C y que por obra de las presiones atmosféricas

suele perder los gases que tenía a lo largo del ascenso. La temperatura de la lava es tal que es capaz de derretir la piedra.

Posteriormente el siguiente fragmento de la estrofa relacionado con la temperatura y por tanto con la sublimación es la siguiente: “hervor de fango” (22). Si hablamos del hervor estamos en una temperatura que apenas rebasa los 100° C. Es decir, la materia ha perdido entre 600° C a 1100° C si pensamos que el fragmento anterior refería la temperatura necesaria para que la lava pudiese ser producida. Del calor, la temperatura en el poema va hacia su otro extremo, sin dejar que la Materia pase por la temperatura ambiente, de este modo, posteriormente aparece la “nieve” (22), la cual está constituida por cristales de hielo que se producen a menos de 0° C y que se precipitan hacia la superficie de la tierra, la misma desde la cual al principio de la estrofa es expulsada la lava. La nieve es en realidad la misma materia en un ciclo propio de la naturaleza y su transformación que va de rocas o minerales derretidos por 1200° C, regresa en forma de agua cristalizada, en forma de nieve a los 0° C o menos, pasando por la fase intermedia del hervor de líquidos que oscila sobre los 100° C.

Resulta curioso cómo la definición de Priesner también refiere a la sublimación por medio de la evocación de las flores, por su condición de cristalina fragilidad. El final del texto está determinado precisamente por la presencia de un lirio del cual se alza una “pura, blanca llama”, es decir, parece hacer referencia a una llama de hielo, un estado imposible de la materia, ser fuego y ser hielo de manera simultánea, lo que sólo se pueda dar por medio de una evocación metafórica en torno al desarrollo de una condición alquímica de la materia, ser fría y ser caliente al mismo tiempo. Tal fusión de elementos naturalmente nos remite al trabajo de Gastón Bachelard, quien, a lo largo de diversas obras, aborda la constitución psicoanalítica de ciertos elementos de la naturaleza con la finalidad de proponer al poema como el inconsciente colectivo

desde el cual se emiten mensajes cifrados en forma de símbolos. Quizá el punto de encuentro entre el hielo y el fuego es que ambos pueden producir quemaduras.

La siguiente fase del proceso de trabajo alquímico es la destilación (*destilatio*), el cual incluye: “casi todos los procesos en los que una substancia es llevada de un lugar a otro (casi siempre en dirección vertical) y que se relacionan con la modificación pasajera a veces también larga del estado de agregación (Priesner 330). En esta fase, hay que señalar que la destilación como procedimiento implica también varias etapas internas, que Priesner señala de manera pertinente:

Por destilación se entienden también los procesos de *decantación*, el calentamiento en el reflujo (*circulatio*) la *filtración*, la *licuación* (la licuación mediante el calentamiento, el deliquescer de sales extrayendo agua del aire) y finalmente la sublimación. Geber distingue tres modos de destilación: El “ascendente” (según nuestro actual concepto de destilación), el “descendiente” (la purificación de un cuerpo sólido fusible mediante cuidadosa fusión y derivación de la colada a un crisol colocado debajo; quedan atrás componentes difícilmente fusibles) y el “filtrante” (*destillatio per filtrum*). (330)

El primer fragmento del poema que podemos identificar como parte del proceso de la destilación, se da por medio de las constantes referencias a la circulación de la sangre a través del cuerpo, y también la de todos los otros elementos que se vinculan con el sistema circulatorio, que refieren también a esta idea de la *destilatio*. Una referencia contundente, en este sentido, es que la circulación de la sangre es enfatizada en cuanto al ascenso vertical que lleva a cabo. Así encontramos el siguiente fragmento:

Yo he visto, sí, yo he visto,  
 con mis labios, mis sienes y mi lengua,  
 la infinita tristeza de los humildes huesos  
 y carnes de mis pies,  
 de sus venillas rojas sobre mi piel callosa  
 vencidas por mi peso,  
 cuya sangre, en su ciclo remoto,  
 ve sólo de vez en cuando el mundo por mis ojos. (22)

Aquí aparece la sangre ascendiendo desde los pies, a través de un “ciclo remoto” ascendiendo por “las venillas rojas de mi piel callosa” hasta la cabeza, que es la parte más alta del cuerpo con la finalidad de ver “el mundo por mis ojos”. Se entiende que toda esta circulación del líquido vital a través de todo el cuerpo orgánico es un proceso purificadorio que permite al final la generación o activación del sentido de la vista. De acuerdo a la primera definición de Priesner en la presente sección, haría falta la presencia del calor que permita la condensación. Esta idea de circulación y calor se encuentra también en la constante referencia a lo largo del poema a otros procesos fisiológicos, como es el caso de la presencia del aparato excretor del cuerpo orgánico, presentándose de manera simultánea la ascensión vertical del líquido en cuestión. Esta idea de ascensión a veces aparece desvinculada de la acción fisiológica hacia el interior del organismo animal, pues también es evocada por medio de la confrontación de contrarios, este es el caso en el siguiente fragmento: “Mi piel de estiércol y luceros” (22). En otras ocasiones la idea de la ascensión vertical sí aparece vinculada al funcionamiento fisiológico del organismo:

Intestinales lavas verdes,  
  
 aciago y turbulento hervor de fango,  
  
 lleno de peces rojos y granitos,  
  
 arcos de pechos descubiertos  
  
 mar adentro saliendo por la sangre  
  
 sobre tu piedra cierta de eternos sacrificios [...]. (22)

Como ya se señaló, la idea de ascensión se cumple en este fragmento por medio de la acción del calor, aunque este a veces no aparezca de manera explícita. En el primer verso de esta estrofa encontramos la presencia del volcán, el cual, como sabemos, refiere a la presencia de un fuego de origen natural, la fuerza de esta acción volcánica es identificada por medio de las “intestinales lavas verdes”, y la idea de ascensión y de purificación la encontramos al final, en la última estrofa presentada de este fragmento: “sobre tu piedra de eternos sacrificios”.

La siguiente fase del trabajo alquímico es la disolución (*solutio*). Por este término “se entendía no sólo la solución de un elemento sólido en un líquido sino en general cualquier licuación, colada incluida” (Priesner 330). Tal parte del proceso alquímico puede ser identificada también en el poema, de hecho, en la misma estrofa que con anterioridad se ha citado, allí es posible identificar cómo ya en las “lavas verdes” (21) es posible encontrar “granito”, o cómo la “sangre” que sale del cuerpo, de inmediato llega a la “piedra de eternos sacrificios” (21). Dentro de este mismo proceso hay unos pasos que también son posibles de ser identificados en el poema. Se trata de la digestión que:

...era el nombre dado a una lenta disolución a bajo fuego. [...] La digestión y la putrefacción son procesos similares. Ambos requerían de un calentamiento (moderado) de una substancia o mezcla durante un largo período y en un recipiente cerrado. En la digestión se esperaba una reacción (química o física) lenta que no estaba especificada en detalle. En la putrefacción, como su nombre lo indica, se trataba, según la mayoría de teorías alquímicas, de una separación de las substancias que conformaban la materia de partida en sus partes constituyentes. (Priesner 332)

Todas las fases del proceso alquímico constituyen una alegoría de la muerte como transformación, como presencia dinámica en el ciclo de la vida. No existe en el poema, salvo al final, referencias que identifiquen todos estos procesos con categorías que aludan a lo eterno e inmutable ni a idílicas creencias que presupongan más allá de la muerte otros tipos de existencia elevada. Después de la muerte, seguirá la muerte y después seguirá lo mismo, como un ciclo que al final rompe esa llama que es lirio blanco y puro, lirio de luz. Más allá del espacio que es la fisiología con todos sus órganos, fluidos y funciones, el cuerpo late en sí mismo encerrado en cada una de las formas a la que lo lleva su constante transmutación. De este modo, cada acción aislada, de las venas, de la “piel callosa” de la propia “sangre, en su ciclo remoto” tendrá, como único objetivo, morir allí; incluso donde el mundo crea otros espacios más allá del cuerpo, será posible hallar la morada que tanto se anhela, la de la muerte que permitirá, por fin, la liberación de la materia de toda forma, la materia en estado puro es ese instante que va de una forma a otra. Ese instante de vacío entre una forma y otra es el momento de la verdadera liberación. Cardoza sugiere que este cambio, esta transmutación, convierte al cuerpo en Materia alquímica, en posibilidad de cambio, de transmutación y elevación.

### 3.2.9 Entre *Muerte sin fin* y *Canto a un dios mineral*, la soledad de la fisiología

El espacio en el poema se da en parte hacia el interior del cuerpo animal, con todos sus órganos, fluidos y funciones, el cuerpo vivo, latiendo, un sí mismo también encerrado en una forma pasajera. Cada acción aislada de las venas, de la “piel callosa” (22) de la propia “sangre en su ciclo remoto” (22) tendrá, como único objetivo, atestiguar el mundo por medio del sentido de la vista bajo el efecto sinestésico, y allá donde el mundo crea otros espacios más allá del cuerpo, será posible hallar la morada que tanto se anhela, la de la muerte que por fin permitirá la liberación de la materia de su forma animal. Cardoza sugiere que este cambio puede ser incluso hacia el reino mineral. Las formas sucesivas en las que la materia puede encarnar son muchas. Pero no se refiere como un proceso sin fin, lo cual sirve para establecer correspondencias con otras obras escritas bajo el mismo signo que las de Cardoza, en particular los poemas que ya se han mencionado a lo largo del presente trabajo: *Canto a un dios mineral* y *Muerte sin fin*.

En relación con estos textos, “Soledad de la fisiología” tiene diversas similitudes<sup>47</sup>. Por ejemplo, con respecto al poema de Cuesta, ambos remiten al mundo de la ciencia, uno al de la biología y el otro al de la química. El de Cuesta es posible leerlo desde las diversas referencias al

---

<sup>47</sup> No ha sido propósito fundamental de esta tesis un análisis comparativo entre estos tres poemas dado que en el caso del texto de Cardoza se imponía un trabajo previo de crítica textual, análisis e interpretación. Sin embargo, se esboza una idea comparativa inicial que permite, en primer lugar, mostrar la estrecha relación entre los tres poemas a partir de la expresión de una inquietud existencial común, la muerte. En segundo lugar, el uso de cierta simbología y alegoría relacionada con la alquimia como base estética para involucrar al lector en un proceso de revelación. Queda para otro momento realizar un profundo trabajo comparativo.

mundo de la química y de esa prequímica de la que se ha estado hablando en el presente capítulo, la alquimia. Ambos están escritos en una métrica regular, prácticamente con las mismas combinaciones métricas, endecasílabos y heptasílabos. Desde el plano temático, el poema del cordobés presenta la tematización del cambio como una constante en las diferentes formas, nada permanece inalterado. Todo cambia gobernado por una fuerza indescifrable, surge entonces “una extrañeza ante la unión con la materia”, además de “una ascensión y pérdida de lo corporal”. La *Materia en Canto a un dios mineral* es el lenguaje, la palabra, por lo que es muy fácil identificar al poeta con aquel que aspira a poder transmutar aquello que nombra, que *nombrar y cambio* correspondan a un solo acto, Rodolfo Mata, en ese sentido afirma lo siguiente: “reconciliación a través del lenguaje, conciencia de un mundo de lenguaje”.

En este mismo talante, Luis Roberto Vera señala que:

*Canto a un dios mineral* comparte ciertas preocupaciones intelectuales con otros poemas centrales de los Contemporáneos. La característica recurrente de todos estos poemas es su atención estricta a la forma. Y al decir forma decimos continuo sonoro marcado por una imagen y conducido por una idea. O, de otra manera lo mismo, al decir forma indicamos el proceso de transformación de la materia verbal de un artefacto literario en donde se aúnan el concepto y el ritmo por medio de una imagen totalizadora. (151)

Por otro lado, “Soledad de la fisiología” no es explícito en relación a cómo por medio del lenguaje se puede acceder al poder de la transmutación en la Materia, cómo por medio de la voluntad sea posible guiar los cambios de la realidad verbal hacia un rumbo preciso. Cardoza parece asumir la infabilidad del cambio gobernado por una inteligencia suprema, la de la



naturaleza y pone como una analogía la parte alquímica en el poema, más como un deseo que como un acto accesible a quien observa. En Cardoza, materia y forma son una misma cosa a lo largo de todo el poema, salvo cuando por medio de la muerte la materia adolesce de forma alguna, una materia en tránsito entre una forma y otra se muestra, como se ha mencionado, como un ejercicio de la libertad. Lo que sí logra el poema del guatemalteco es introducir la imagen del adepto, como la figura de quien aprende por medio de la observación de la naturaleza con la finalidad de dominarla en un futuro. Ya se ha mencionado cómo el adepto representa en realidad la figura del poeta, el aprendiz. En ambos poemas, en el de Cuesta y en el de Cardoza el tema de la vista ocupa también un papel fundamental, además de que ambos son también intencionalmente visuales. El hilo narrativo se fundamenta en la construcción y presentación de imágenes, en percepciones del entorno, en un ser testigo de cómo el mundo cambia ante la mirada que aprende y luego imita, la imagen como una encarnación de la idea, tal y como lo señala Vera en torno al poema de Cuesta.

Un aporte significativo en cuanto a la concepción de *Canto a un dios mineral* como un texto de índole alquímica es posible encontrarlo en “Jorge Cuesta” de Carlos Montemayor. En ese texto se presenta al poema y la actitud de su propio autor hacia el poema impregnado por una ciencia luciferina, tal y como denomina Montemayor a la Alquimia. Esa ciencia luciferina en el poema de Cuesta provoca que el texto navegue sobre dos aguas de manera simultánea, una que hace referencia a los estímulos identificables que responden a referencias hacia la química, por otra parte hay otra referencia, más oscura y velada en el texto que es la asimilación de ciertos símbolos que plantean el poema de Cuesta como uno de índole mística, esotérica, demoníaco, finalmente alquímico, tal y como se ilustra en el siguiente fragmento:

En el *Canto a un dios mineral* vemos el proceso de su lucha, de su abismo, de su terror, de su silencio, vemos la lenta, efervescencia de su encuentro, de su purificación, en que el metal transmutado es el poema, en que el lenguaje y la roca de la escritura es una misma catarata celeste, es un todo, una pared donde se transmina la savia buscada. Vemos que el poema en su totalidad es también un proceso en sí mismo, una búsqueda que, se abre a nuestra lectura y en ella lucha con y contra la misma lucha del poema. Las estrofas centrales del poema, las interiores, son el espacio ingrávigo, oscuro; expresan y son la roca oculta, vedada. Las estrofas de los extremos, las externas, son el abismo donde los ojos intentan rescatar sus despojos. El comienzo es la penetración en la roca, en el interior del poema; el final es la transmutación. Dentro del poema está su dios mineral; alrededor, su canto. El poema completo se encierra en un orbe preciso de su ciencia: es la ciencia, él es su encuentro, él es su búsqueda; y en sí mismo se justifica y para sí mismo; él es su universo, su unidad, y su universalidad nos abarca, nos hace crecer. Es un espacio donde sólo la poesía observa su espacio, y este espacio es, también, y por, fin, nosotros mismos. (24)

La poesía de este modo es el largo viaje hacia el abismo que anida dentro de cada uno de nosotros, un viaje que comienza y termina en el mismo punto geométrico, la poesía busca y muestra lo vedado, lo sin horizonte, materializa los pequeños gestos de transmutación del espacio, también del tiempo.

Por su parte, Arturo Cantú, presenta el argumento de *Muerte sin fin*, otro de los poemas con los que “Soledad de la fisiología” guarda evidente empatía. La estructura del poema de Gorostiza se da del siguiente modo:

- 1) La forma
- 2) La poesía
- 3) El lenguaje
- 4) Los animales
- 5) Los vegetales
- 6) Los minerales
- 7) Final (98)

Gorostiza comparte con los poemas de Cuesta y Cardoza, casi la totalidad del programa por medio del cual se estructura *Muerte sin fin*. Además también su naturaleza formal, pues está escrito con una métrica regular, salvo que en el poema del tabasqueño el poema es de mayor extensión en cuanto a número de versos. Utiliza una mayor cantidad de versos de arte menor, como es el caso de pentasílabos. Un dato importante en este sentido, es que el poema se presenta dividido en estancias. En cuanto al contenido, hay conciencia de forma y de plenitud de ser. Se trata también de una alegoría en torno a la materia. Los versos:

se refieren a la condición del hombre, materia indeterminada semejante al agua en su condición natural, al agua libre, inmarchitable porque aún no tiene forma, y que cae o flota sin una configuración precisa como en las nubes y en las olas. Si bien en realidad el agua siempre tiene una forma, en el poema el agua libre, fluyente, representa todavía la materia todavía informe, así como el vaso representa la forma. (Cantú 77)

En el poema de Cardoza, la materia encarna en los flujos del cuerpo, los pulsos que suben y bajan hacia el interior de la piel, es evidente que en su caso el cuerpo y no el vaso constituye la

forma, la forma primera, puesto que la finalidad es el cambio, es decir, el mundo, no una abstracción, el mundo dinámico de las cosas que cambian constantemente de forma, en un tránsito biológico y místico. En Gorostiza prevalece la inteligencia, en Cardoza, por el contrario, el lugar de preminencia lo constituye la naturaleza que es, a final de cuentas, quien gobierna lo minúsculo que constituye el torrente sanguíneo hasta que el cuerpo se vacía, tal y como el vaso de Gorostiza, se vacía más allá de la forma que lo contiene. La mecánica de “Soledad de la fisiología” es el vaciamiento por medio del sudor, de la sangre que escapa por la herida, la orina, el excremento, el semen. La forma de ese modo transmuta, ahora es la tierra que luego alimentará un lirio sobre una fétida montaña, un lirio blanco, una llama, la del lenguaje, la de la poesía.

Resulta evidente cómo estos tres poemas forman parte integral de un programa, propio de su época y del grupo al cual los tres tenían cercanía, Gorostiza y Cuesta como integrantes del grupo de *Contemporáneos* y Cardoza como simpatizante, como maestro y seguidor de ese grupo que constituye en sí mismo, una época dorada para la poesía mexicana.

## CONCLUSIÓN

“Soledad de la fisiología” es un poema complejo y, hasta ahora, no atendido por la crítica de una manera profunda. Se identificaron y estudiaron en el presente trabajo de investigación dos sistemas que integran el texto, el primero de ellos es una implicación fisiológica (evidente desde el título) que constituye el plano denotativo. La fisiología otorga al poema un programa, un hilo narrativo que se cumple a través de la referencia a diversos procesos propios desde esta disciplina biológica. A su vez, fue posible identificar en el poema cada uno de los sistemas que integran y permiten el funcionamiento estructural del cuerpo animal. Para la identificación y documentación de los sistemas fisiológicos se eligió el libro de *Fisiología animal, mecanismos y adaptaciones*, de David Randall debido a que expone de manera didáctica y clara cada uno de los mecanismos y procesos fisiológicos que se llevan a cabo en los animales. Los sistemas presentes en el poema son los siguientes: el sistema nervioso, el muscular, el respiratorio, el digestivo, el excretor, el circulatorio, el óseo y el hormonal o endócrino. De entre ellos, tiene una función preponderante el sistema excretor, como una manera del cuerpo de volcarse hacia el mundo más allá de él mismo y no sólo interactuar con el exterior por medio de los sentidos.

La actitud científica del poema de Cardoza no es casual. Carlos Montemayor señala que, haciendo a referencia a *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta, se debe atribuir esa actitud como un significado alquímico y cabalístico. Este autor en realidad sigue la idea del propio Jorge Cuesta esbozada en “El diablo y la poesía”. Dado que la obra más importante de este último autor, que es *Canto a un dios mineral*, guarda con “Soledad de la fisiología” diversas similitudes, fue fácil intuir que las implicaciones de la actitud científica del poema de Cardoza

también implicaban un significado alquímico y cabalístico. Para demostrarlo fue necesario leer “Soledad de la fisiología” desde la fisiología y la alquimia con la intención de determinar si el poema de Cardoza también cumplía efectivamente con esa doble intención. Tal interpretación arrojó resultados inquietantes, puesto que fue posible situar al poema de Cardoza en el contexto de una tradición, la mexicana, en uno de sus momentos cúspides del siglo pasado, junto a varias de las obras de *Contemporáneos*, particularmente las influenciadas por la idea de la poesía pura.

El lenguaje alquímico es por naturaleza y tradición, hermético, lo cual obedecía originalmente a la necesidad de mantener en secreto la labor de muchos años por parte de los alquimistas, la decantación de sus procesos de trabajo por medio del estudio y la práctica. Lo anterior obligaba a muchos de ellos a vivir separados de los conglomerados urbanos, sólo aparecían socialmente cuando iban a hacer alguna demostración pública. “Soledad de la fisiología”, al tener implicaciones alquímicas, es un poema también de naturaleza hermética, debido a las implicaciones alquímicas presentes a lo largo de todo el texto.

Para leer y comprender el poema fue necesario identificar palabras y conceptos clave, varias de estas claves hacen referencia a diversos elementos y procesos de la alquimia. De acuerdo con Priesner, son cinco los registros lingüísticos que es posible encontrar en el lenguaje alquímico, todos ellos entremezclados. En el primero “se habla de aparatos químicos, sustancias y reacciones”. (Priesner 294). En un segundo nivel: “Aparecen indicaciones químico-alquímicas aunque expresadas en lenguaje cifrado [...] Un determinado signo puede representar varias sustancias y al revés, una sustancia determinada puede ser descrita recurriendo a varios signos. (295). El tercer registro se da en la separación de las “metáforas y alegorías, de un contexto cultural a otro” (295). En el cuarto nivel “lo incomprendido se puede convertir en un cuarto nivel lingüístico y adquirir un carácter místico” (295). Finalmente, como

un quinto registro se encuentran “Los fenómenos alquímicos y su expresión verbal (que) pueden tener un significado simbólico que los trasciende” (295-296). De este modo fue posible identificar en el poema todos estos registros lingüísticos a lo largo del poema: aparatos, sustancias y fracciones, indicaciones en lenguaje cifrado, metáforas, alegorías y un carácter místico de ciertos fragmentos.

Por sus fuertes implicaciones con la alquimia “Soledad de la fisiología” se puede entender como “la concepción de la vida compleja y dramática de la Materia” (Eliade 67). Cardoza recurre a toda esta tradición a través de la poetización de: “el argumento dramático de los sufrimientos, la muerte y la resurrección de la Materia alquímica” (67), y logra escribir un poema fundamental en la tradición latinoamericana como lo son *Muerte sin fin* y *Canto a un dios mineral*.

En la búsqueda de las claves o códigos que permitieran acceder a la comprensión del poema por medio del lenguaje propio de la alquimia, se utilizó como modelo metodológico: *Psicoanálisis y alquimia* de Carl Gustav Jung. En esta obra él utiliza la alquimia como un modelo explicativo para reconocer ciertos procesos que ocurren en el inconsciente a través de la identificación de determinados símbolos obtenidos por medio del psicoanálisis. En el poema, el plano denotativo equivale al consciente y el connotativo al inconsciente. La intención era determinar los procesos oscuros del poema, aquel contenido profundo que correspondía al desarrollo de una concepción sobre la muerte, no como el final de la existencia, sino como el cambio de una forma a otra por medio de la transformación de la materia. Aunado a ello hay también un contenido místico, que es la idea de cómo el hombre puede acceder a una condición trascendente en todo este proceso y que se explica a partir de la figura del adepto, concepto clave que se abordará más adelante.

Lo primero que se realizó en la fase de la interpretación fue identificar la presencia de ciertos colores, que son característicos de los procesos alquímicos. Mientras la materia avanza en su camino hacia la transmutación, cada uno de los colores presentes señala al alquimista el estado de ese proceso. El color más importante, puesto que constituye el punto de inicio, como materia prima, es el negro, identificado con la *melanosis* o ennegrecimiento, también llamado nigredo, el cual representa la oscuridad y la muerte. Para nacer, primero hay que morir. Para renacer primero hay que morir.

La presencia de la anterior referencia no se da siempre de manera explícita, sino implícita, por lo que la identificación de las claves o códigos se logró a través de su asociación con otros elementos que la contienen, tales como el plomo, la oscuridad, la noche o el carbón. El plomo no sólo se vincula al color y al proceso de la *melanosis*, sino que, como metal, también ilustra un momento puntual en la transmutación de la Materia.

El siguiente color, que representa la segunda parte del proceso alquímico, es el blanco, asociado a la *leucosis* o emblanquecimiento, que se constituye como la recomposición de la materia. En este caso fue posible identificar el color con los huesos, la luna, así como en el semen y ciertos minerales. Particularmente el color blanco, asociado a procesos relacionados con la mística hace un par de apariciones muy importantes en el poema, destacando la estrofa final en donde aparece un lirio de luz blanca sobre una montaña fétida de excremento, una imagen típica con implicaciones alquímicas. El tercer color con una fuerte presencia en “Soledad de la fisiología” fue el amarillo, que representa la *xantosis*, el color que encarna la transmutación del metal vulgar en oro, pero que también es el color de la orina.



Finalmente, se identificó la presencia del rojo, asociado a la *iosis* o enrojecimiento, presente en forma de la sangre, la cual es fundamental a lo largo de prácticamente todo el poema de Luis Cardoza y Aragón. La sangre, en el poema, recorre desde las venillas de los pies hasta las carnes, los músculos, los huesos que en su interior contienen pequeños vasos capilares. La sangre además, a través de la herida (casi siempre ritual en el poema), logra salir hacia el exterior del cuerpo animal, al igual que la orina y el excremento, como productos finales del sistema excretor, o bien como el semen al salir expulsado con fuerza del cuerpo al momento del climax como parte final del sistema reproductor masculino o, en su caso, como el sudor, por medio del cual se liberan ciertas sustancias.

El cuerpo representa el arquetipo masculino, cuando éste sale de sí por medio de todos estos procesos llega a la tierra, que representa el arquetipo femenino. Cuando el cuerpo muere y emigra hacia otra forma, con la materia descomponiéndose, se logra esta misma asociación simbólica. En todos estos procesos de separación o fusión fue posible identificar la presencia de todos los colores mencionados. Se sabe que éstos al mezclarse crean nuevos colores, que corresponden a nuevos estados de la materia. Goethe fue el responsable de iniciar una interpretación de los colores que llevó a la lectura que de estos se hace en la actualidad. Su visión ya implicaba una actitud que tendía al misticismo, al considerar su pertenencia y práctica de la masonería, una asociación iniciática de carácter mundial que tiene entre sus fines una formación moral, por medio de una metodología del símbolo.

En el poema, también fue posible identificar los cuatro elementos necesarios para el desarrollo del trabajo alquímico, relacionado, como es evidente, con la teoría aristotélica de los elementos, éstos son: la tierra, como símbolo de finalidad o logro absoluto; el aire, asociado a la idea de elevación espiritual (mismo sentido del color blanco); el agua, relacionada al mercurio y

que constituye, de acuerdo a Jung, el alma de las cosas; finalmente el fuego (asociado en el poema a la presencia de los astros y de ciertos metales como el oro, además de que también es el color de la orina), gracias al cual es posible llevar a cabo procedimientos fundamentales para la alquimia y que se vincula a nivel simbólico con la sabiduría, el sol, la luz y que refuerza nuevamente el sentido del color blanco. Es interesante cómo la alquimia, en sus orígenes, fue determinada por la filosofía naturalista de los primeros filósofos que propiciaron un cambio de rumbo en cuanto a la concepción de la realidad, de una realidad cosmológica, a una de carácter racional y metódica.

Todas las partes del proceso alquímico sólo eran posibles gracias a la aplicación de diversos grados de calor sobre las diferentes sustancias, tales cambios en los grados de calor fueron posibles de identificar puntualmente en diversos momentos del poema en el cuerpo de la investigación. Las partes del trabajo alquímico son: (*calcinatio*), también denominada pulverización; (*sublimatio*) o sublimación, que se lleva a cabo cuando se evapora de manera parcial o total un cuerpo sólido y posteriormente se condensa el vapor producido en vasos refrigerados impidiendo que el proceso pase por su fase líquida; (*destilatio*) o destilación; (*solutio*) que es “cualquier licuación, colada incluida” (Priesner 330). En conjunto las fases del proceso alquímico constituyen una alegoría de la muerte. En “Soledad de la fisiología” se enfatiza que el cambio, a partir de la implicación de la alquimia en todo el poema, es referido como la transmutación, en cómo se convierte al cuerpo en materia alquímica, en posibilidad de elevación. El poema sugiere que es efectivamente este momento entre una forma y otra, la que se muestra como un punto deseable en el quehacer de la perfección humana.

Finalmente, fue posible identificar en el poema la figura del adepto o aprendiz de alquimista, la cual pudiera leerse como una alegoría del poeta, que implica también el trabajo

con la materia prima del lenguaje. El adepto es aquel que ejerce su gobierno sobre los procesos propios de la alquimia con la finalidad de acceder a la transmutación de la materia en un primer término y además a la transmutación de sí mismo, desde una perspectiva esotérica. En el poema parecen ser equivalentes materia y adepto, teniendo éste último una posible doble lectura, tal y como se ha señalado con anterioridad.

La materia, que constituye al cuerpo, es gobernada por la naturaleza a través de la fisiología. El adepto trabaja pues en primera instancia con los metales y en segundo término con él mismo a través de la continua y periódica transformación de la materia que conforma su cuerpo. Originalmente el adepto buscaba la piedra filosofal, la panacea universal o también llamada “el elixir de la eterna juventud” que es “la concreción de la Gran Obra cuyo objetivo era provocar en el alquimista un estado superior de existencia poniéndolo en una situación privilegiada frente al Universo” (Las Heras 8). Se trataba de procesos extremadamente largos, a veces para un aprendiz implicaban toda una vida. Si la materia tiene que morir para poder renacer, el adepto también debe recorrer el proceso que le lleve a la muerte, aunque en este caso se trate, no de una muerte biológica, sino una de carácter simbólico y de cierto modo iniciática. De algún modo este carácter iniciático se puede entender como todo aquel proceso de aprendizaje, de prueba y error que tuvo que haber pasado el aprendiz. La finalidad sería poder acompañar, punto por punto, el rumbo hacia el cual se induce a la materia con la que se trabaja. Este cuerpo moribundo, como alegoría y símbolo, constituye otro de los temas centrales en “Soledad de la fisiología”, por su fuerte lazo con la actitud científica, tal como señala Carlos Montemayor.

Al inicio del trabajo analítico de las diferentes ediciones disponibles de “Soledad de la fisiología” se determinó que entre éstas existían diversas y evidentes diferencias, por lo que era

menester determinar si éstas eran tan significativas como para poder afirmar que se trataba o no de poemas diferentes. La primera intención fue, como se señaló, hacer un trabajo de archivo en torno a los originales del poema, particularmente desde una perspectiva textual genética.

Desgraciadamente no pudieron localizarse los originales. La mayor parte del archivo del autor, resguardado por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, está conformado por material cuyo origen data de la década de los 80 del siglo pasado en adelante y con un fuerte enfoque hacia su trabajo en relación con la pintura, ya como crítico, como gestor, como coleccionista o bien como curador en diferentes museos del mundo.

Las dos primeras publicaciones, la ya mencionada de 1939 y la de 1941, presentan el texto como poema autónomo. A partir de 1948 éste aparece circunscrito al conjunto denominado *Soledad*, publicado de manera posterior y no de manera autónoma, sino circunscrito a antologías. Existen en total tres versiones distintas del poema que nos ocupa. La primera tiene diecinueve estrofas y ciento ochenta y siete versos. El poema se reproduce sin cambios en 1941, pero en 1948 hay modificaciones que son significativas pues aumenta el número de estrofas a veintidós, con un total de ciento ochenta y cuatro versos. En la edición de 1977 el poema ya cuenta con veintinueve estrofas y un total de ciento ochenta y un versos. Para atender la anterior problemática se utilizaron, de nueva cuenta, herramientas de la crítica textual, las cuales permitieron determinar y valorar la importancia de las modificaciones introducidas por Luis Cardoza y Aragón. A través de este enfoque fue posible acceder a parte del proceso de escritura del poeta guatemalteco, como un afán de perfección, según se pudo documentar en una entrevista publicada en la revista *Nexos*, el mismo año de su muerte. Las modificaciones que se detectaron en el texto se dieron por medio de los siguientes procedimientos: de adición, de sustracción, de

sustitución y de eliminación. El procedimiento predilecto de Cardoza fue el de sustitución, ya de palabras o de versos completos por otros equivalentes.

Lo anterior ha permitido demostrar la idea de que nos encontramos ante un poema de trascendencia expresiva e intelectual, tal y como los de José Gorostiza y Jorge Cuesta, pues la sustitución, como se muestra, apunta a una perfección semántica del poema respecto a la lectura alegórica desde la fisiología y la alquimia. El tema en todos estos textos es el mismo, el de la forma, pero en uno aparece desde su dimensión científica (el de Cuesta), en el otro desde su dimensión filosófica (el de Gorostiza) y en el último (el de Cardoza y Aragón) desde su naturaleza alquímica. A final de cuentas se pudo determinar en la investigación que no se encontraba frente poemas distintos entre sí, sino frente a un sólo poema con algunas modificaciones que no eran sustanciales por naturaleza, sino que permitían seguir hablando de un sólo texto, y no de muchos.

En cuanto al proceso de la configuración estrófica, resulta evidente que el número inicial de estrofas se multiplicó con el tiempo. Por el contrario el número de versos disminuyó. En cuanto a la naturaleza de éstos ya desde *Quinta estación*, publicado hasta 1972, pero escrito entre 1927 y 1930. En ese transcurso ya existe este traslado de los recursos propios de la vanguardia (característicos de sus primeras obras) hacia el uso de otros de índole clásica, como el metro regular, combinando el uso de endecasílabos con los heptasílabos. Lo mismo ocurre con *Cuatro recuerdos de la infancia* escritos en 1931 y *Entonces, sólo entonces*, que data de 1933. En el caso de estos dos últimos poemarios, también fueron publicados hasta la década de los 40. “Soledad de la fisiología” aparece hasta 1948 circunscrito a *Soledad*, serie compuesta de cinco partes. El poema que nos ocupa es la última de ellas. Aparece aquí el mismo tema visual y una construcción de imágenes imposibles y móviles, tema que aparece de manera clara en los dos

pimeros poemarios. Cardoza abandona el riesgo formal al que lo inducían las vanguardias para resguardarse en el camino seguro de los recursos clásicos, propio de los *Contemporáneos*. La principal característica métrica es que hace uso de la silva, tal y como lo hacen José Gorostiza y Jorge Cuesta en los poemas antes señalados, y muchos otros poetas asociados a textos de índole reflexiva o filosófica.

Luis Cardoza y Aragón viajó, para vivir, a Francia, a París para estudiar medicina. Su llegada es significativa debido a que en aquella ciudad entabló un contacto fundamental con el ambiente cultural y literario, el cual lo absorbió por completo al punto de abandonar sus estudios *formales*. Allá entabló amistad, entre otros con: Alfonso Reyes, Tristan Tzara, André Bretón, Paul Eluard, Robert Desnos, Antonin Artaud, Pablo Picasso y es ahí donde conoce a Vicente Huidobro, César Vallejo, Enrique Gómez Carrillo, Alejo Carpentier y Ramón Gómez de la Serna; a Jorge Cuesta, Samuel Ramos, Agustín Lazo, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo y José Gorostiza. Debido a estos contactos, cuando el poeta visita de paso por primera vez nuestro país, el grupo de los *Contemporáneos* ofrecieron en su honor una comida, en la cual se encontraba la plana mayor del grupo y varios de sus denominados simpatizantes, allí aparecen: Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, José Gorostiza, Eduardo Luquín, Agustín Lazo, Enrique González Rojo, Ricardo de Alcázar, Samuel Ramos, Julio Castellanos, Roberto Montenegro, Carlos Pellicer, Manuel Rodríguez Lozano y el pintor Carlos Mérida. El motivo de la rápida aceptación por parte de los integrantes del “grupo sin grupo” lo atribuye José Emilio Pacheco al contacto que habían hecho por medio de la revista que ellos hacían, la cual se utilizaba más para exportarla y darse a conocer en otras regiones del mundo, que como producto interno o nacional. En aquella primera estancia, Luis Cardoza y Aragón conoce a Frida Kahlo, Rufino Tamayo y Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y a José

Clemente Orozco. Dos años más tarde, el poeta guatemalteco regresa ya para quedarse de manera definitiva en nuestro país. Los *Contemporáneos*, para ese entonces, han publicado sus primeras obras y Cardoza comparte con ellos la época en la que la mayoría de ellos publica sus libros más significativos, entre los que destacan: “*Nuevo amor* (1933) de Salvador Novo, *Estudio en cristal* (1936) de Enrique González Rojo, *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza, *Muerte de cielo azul* (1937) de Bernardo Ortiz de Montellano, *Hora de junio* (1937) de Carlos Pellicer, *Cripta* (1937) de Jaime Torres Bodet, *Canto a un dios mineral* (1938-1942) de Jorge Cuesta, *Nostalgia de la muerte* (1938) de Xavier Villaurrutia, y *Perseo Vencido* (1948) de Gilberto Owen” (Ruiz 21-22).

Tanto Octavio Paz como José Emilio Pacheco coinciden en señalar que la figura del poeta guatemalteco se debe considerar como el puente entre las vanguardias francesas y la vida literaria mexicana de la época. Por su parte Julio Ortega lo destaca como uno de los mayores poetas vanguardistas de Hispanoamérica. Si se concede a Cardoza ser este puente vivo entre las vanguardias y *Contemporáneos*, debe restituirsele también un lugar por la importancia que sus poemas ocupan. Hasta el momento nadie, de manera definitiva, ha hecho ese ajuste de cuentas. La introducción de las vanguardias a nuestro país se suele atribuir exclusivamente a *Contemporáneos* y a algunos otros como Maples Arce o bien a los estridentistas. A la atmósfera de experimentación de las vanguardias, se contraponen la presencia de la poesía pura, corriente atendida de manera oportuna por José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta. Los rasgos de esta tendencia encuentran eco en las obras poéticas más significativas de estos autores en esa época, tal es el caso de *Muerte sin fin* y *Canto a un dios mineral*, a las que es necesario agregar también “Soledad de la fisiología” de Luis Cardoza y Aragón, como una cuestión programática. Todas estas obras indagan en tematizaciones que van más allá de lo convencionalmente atendido

por la poesía. El resultado de tal búsqueda dio como resultado uno de los momentos más significativos en la tradición poética de la primera mitad del siglo XX en México: *Soledad de la fisiología* del guatemalteco y a la vez mexicano: don Luis Cardoza y Aragón.



## Anexo

“Soledad de la fisiología”

(Taller, Año I, No. 5, Septiembre 20 de 1939, página 21-26).

Yo he visto, sí, yo he visto,  
con mis labios, mis sienes y mi lengua,  
la infinita tristeza de los humildes huesos  
y carnes de mis pies,  
de sus venillas rojas sobre mi piel callosa  
vencidas por mi peso,  
cuya sangre, en su ciclo remoto,  
ve sólo de vez en cuando el mundo por mis ojos.

Mi piel de estiércol y luceros,  
la acelerada muerte de mis labios, 10  
mi voz, mis ojos, mi silencio,  
los nucas, los acasos, las rocas, los inviernos,  
animan sus puras capacidades inmortales,  
y todo gime o canta, mas con tristeza siempre,  
con tristeza yacente, joven, alta.

Intestinales lavas verdes,  
aciago y turbulento hervor de fango,  
lleno de peces rojos y granitos;

arcos de pechos descubiertos  
 mar adentro, saliendo por la sangre 20  
 sobre tu piedra cierta de eternos sacrificios,  
 buscando nieves que besar, cristales,  
 ascuas o frías hojas de cuchillos.

Esas masas opacas de pústulas y podres,  
 nocturnos lodos hondos, turbias materias mudas  
 de máculas y oprobios, llegan al hombre, al ave y a la rosa,  
 con vehemencia de cifra, con ahínco de forma,  
 con el perpetuo ritmo del mar contra la playa.  
 Llegan claras geométricas y exactas,  
 y en fanático instante de infinito, 30  
 se queman en los ojos, en la boca,  
 con sus trajes de besos o palabras,  
 o son fantasmas, sombras.

Con terquedad hermosa y amplia,  
 he sentido en mi cuerpo golpear tu propio cuerpo  
 la antigua angustia material  
 de plomo hasta sonido, de carbón a lucero.  
 Todo lo que cae, lo que la tierra  
 diariamente reclama:  
 nuestro sudor, la orina, el excremento, 40  
 ciegas, confusas materias oscuras,  
 cumpla vuestro pesado aceite amargo  
 su destino de llama.

Lo que hay de divino en el trigo,  
en el fecundo semen extasiado,  
en la luz de los cielos,  
en el sumiso estiércol,  
en las raíces taladrando rocas,  
en la flor que nunca alcanza su fruto,  
en la veta dormida del zafiro, 50  
en el austero tronco y en el barro.  
Sí, lo que hay en ellos de divino,  
en sus estaciones torpes y crueles,  
en su desesperada vocación de llanto y de saliva  
con ternura inaplazable de tacto,  
con desvelo de labios imbesables y ausentes,  
lo cantan las entrañas con sus voces sin rumbo  
de sordomudos ángeles rebeldes,  
la luz sepulta y la forma olvidada.

Todo este afán y esta ternura que casi hiera, 60  
que llora de dulzura y sin embargo sangra;  
que casi es una niña debajo de la nieve  
soportando en la frente, herida y humillada,  
el peso de la vida y la ingrátida muerte.

Minucioso engranaje de lodo que medita  
y adora y se levanta hasta la estrella amarga,  
sin olvidar que ayer rastreaba en el gusano.

Que hoy, más lejos todavía, todavía más lejos,  
 era sólo un pedazo de noche enfurecida,  
 calcárea o pedernal, con desmayado fuego 70  
 despierto sin presencia en el vuelo de pájaros del gozo,  
 en su angustia de manos amputadas,  
 de lágrimas fatales no vertidas,  
 de gloria y de inmundicia, de aurora y rosa mustia.

Noche de las entrañas, noche del borborismo,  
 noche de arteria honda y blancos huesos ciegos,  
 vísceras olvidadas en su misión de eternas Cenicientas.  
 Desoladas matrices sin lucero,  
 materia no despierta al canto o al suspiro  
 del viento, de la muerte, del fuego, de las aguas, 80  
 yerta su pasión que germinó en el trigo,  
 que roja se hizo en la amapola  
 y sueño bajo la cal de la frente.

Llameante animalidad jocunda  
 de manos naufragadas, de rodillas vencidas  
 por el dulce vértice de las ingles,  
 de ávidas entrañas de sollozos,  
 de audaces humedades de mucosas opacas,  
 liberadas en súbitos meteoros,  
 adentro martillando la hermosura del cielo, 90  
 con feroz impaciencia temblorosa de aves en azoro,  
 de ángeles y estrellas que acaban de marcharse.

Muda materia opaca, sin forma ni sollozo,  
 sin novedad y atónita, postrera, estupefacta,  
 que adivináis el pétalo, la espiral y la cifra,  
 con memoria de muerte, de vida y muerte nuevamente,  
 como la piedra frente a los ojos de la estatua,  
 como las venillas del mármol ante la sangre del modelo,  
 ceniza, escarcha sois, llanto o sonrisa.

En mis manos os veo dividiros,  
 más allá de los dedos y su tacto, 100  
 de los dientes que sangran, de las uñas,  
 más allá de los ojos y miradas,  
 con luz de estrella muerta que no llegará nunca.

Astros y musgo exangüe, eternidad y polvo,  
 el ruiseñor y el sapo, el amor y el olvido,  
 su pasión sin medida, el fuego y su locura  
 final, como la noche maciza de los muertos,  
 dura noche sin límites de párpados,  
 han germinado en mí su soledad de piedra, 110  
 me han cubierto de ciprés enlutado.

En mis brazos tu soledad en fiesta  
 mordiendo, sí, su término, su precaria medida,  
 su telúrico límite de cuerpo enamorado.  
 No hay soledad más alta, más cruel y más cercana  
 que la de dos cuerpos que se aman,

sus hiedras confundiendo, su saliva y sus sueños,  
su aliento anonadado, sus huesos y su muerte.

Callo de amor en medio de tu asombro,  
isla de soledad, dolor de mármol. 120

Callo para gemir cuando te adoro  
con tu pavor de estatua mutilada.

Isla de soledad, dolor y pasmo,  
muerta mil veces, mil, mil veces muerta,  
solos, en planeta deshabitado,  
ya solos en el otro y en sí mismo.

Solos y abandonados doblemente,  
más solos que si el otro no existiese,  
nuestro sueño absoluto nos ha creado  
la soledad sin fin de nuestra mano. 130

¡La mano no puede asir sino formas,  
asir lo que no es, la pura ausencia,  
tierra firme de nunca y de tal vez,  
tangibile de crueldad sin penumbra!

Nada queda en los labios, sino violetas tristes.

Nada sino epitafios de hielo ensangrentado.

Nada sino unas huellas en el viento.

Sino caídas guirnaldas marchitas.

Sino ceniza fría, dolida y crepitante,

y un eco de fuego crucificado. 140

Como mar frente al cielo, ¡oh cuerpos frente a frente!,

premuras de la sangre, espejos de la muerte,  
 con rumbos magnolias y palomas de llanto,  
 solos en el asombro del gemido,  
 dulce piedad de carne amontonada  
 entre el astro y la hierba el ruiseñor y el sapo,  
 el amor y el olvido, el fuego y el estiércol.

Mundos ancestrales anteriores al hombre,  
 ámbitos de tinieblas o glaciares,  
 obsesos por una chispa, por un líquen,  
 por la viva arenilla que es la hormiga.

150

Yo me acuerdo, me siento, aún me veo  
 en ígneos minerales somnolientos.  
 En turbias nubecillas casi inmóviles  
 acompañado de espacio. Colmado  
 de amaneceres y viscosidades,  
 de rubí y azucena y noche derretida,  
 lejana, hacia futura presencia enamorada.  
 ¡Ya en ellos la esperanza de la sangre!

Coágulos como gotas de caos,  
 árboles que sombreáis en las riberas  
 flotantes panoramas, ídolos sumergidos  
 en océanos de sangre y cielos ya gastados,  
 como cantos rodados entre el sueño y la arena;  
 de pronto, en los furiosos túneles de la vida,  
 con rampante lamento encendido de mitos,

160

estallando sus soles en medio de las ciénagas.

¡Alegría de los primeros pasos

de mujer en la nieve!

Veo mi forma muerta, mi retorno a la patria,

170

al ansia desbordada, sin cristal ni medida.

A la suave y nostálgica materia

herida en todas partes, como nube delgada.

Mis huesos ven el sol. ¡Lo ven por fin!,

las nubes y los pájaros, el árbol y el caballo,

la libertad total de su blancura.

La leche, las aguas animales,

las vísceras rotas y vencidas,

mojan el polvo, le besan, le recuerdan,

aceleradas, sin embargo, hacia la rosa.

180

Soledad de materia con su sueño fallido

más acá de un seno, de una poma,

de un grito o de un suspiro.

¡Todo lo que cae, lo que la noche

ciegamente reclama,

esa montaña fétida en donde el lirio alza

su pura, blanca llama!



## BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Mora, Jorge. "Un taller mexicano." *Revista Iberoamericana* 70.208-209 (2004): 825-837. Web. 13 de mayo 2016.

Bradú, Fabianne. *Artaud, todavía*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Impreso.

Buxó, José Pascual. *Figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*. México D.

F.: Fondo de Cultura Económica, 1984. Impreso.

Cantú, Antonio. *La red de Cristal: significado*. México, D. F.: Juan Pablos/Universidad

Juárez Autónoma de Tabasco, 1998. Impreso.

Cardoza y Aragón, Luis. *El río: Novelas de caballería*. México, D. F.: Fondo de Cultura

Económica, 1986. Impreso.

—. *El sonámbulo*. México, D. F.: Taller Poético, 1937. Web. 18 de octubre de 2015.

—. *Luna Park*. París: Excélsior, 1924. Web. 23 de mayo de 2015.

—. *Lázaro*. México, D. F.: Era, 1994. Impreso.

—. *Maelstrom*, París: Excélsior, 1926. Web. 25 de julio de 2016.

—. *Obra poética*. México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. Impreso.

—. *Pequeña sinfonía del nuevo mundo*. Ciudad de Guatemala: El Libro de Guatemala, 1948.

Web. 12 de enero de 2015.

—. *Poemas*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977. Impreso.

—. *Poesía*. México, D. F.: Letras de México, 1948. Impreso.

—. *Poesías completas y algunas prosas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Impreso.

—. *Quinta estación*. San José: Universitaria Contemporánea, 1972. Web. 18 de abril de 2016.

—. “Soledad de la fisiología.” *Taller* 5 (1939): 21-26. Impreso. 14 de junio 2015.

Capistrán, Miguel. *Los contemporáneos por sí mismos*, México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. Impreso.

Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Editorial Herder, 1992. Impreso.

Chirinos, Eduardo. “Antología de la poesía mexicana moderna.” *Cuadernos Hispanoamericanos/Instituto de Cooperación Iberoamericana* 453 (1988): 148-151. Web. 22 de julio 2016.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Siruela, 1997. Impreso.

Correa Pérez, Alicia. “La generación de Taller, la presencia de García Lorca en la revista y en Octavio Paz.” *Revista Decires* 2.2 (1999): s/p . Web. 11 de enero 2015.

Cuesta, Jorge. *Poesía*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso.

Darío Lara, Álvaro. “Luis Cardoza y Aragón y la poesía hispanoamericana.” *Revista La*

Universidad 7 (2016): 169-182. Web. 14 de julio 2016.

Dávila, Elisa. “El poema en prosa en Hispanoamérica: a propósito de Luis Cardoza y Aragón.” Tesis. University of California, 1982. Web. 11 de agosto 2015.

De la Selva, Teresa. *De la alquimia a la química*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015. Impreso.

Debroise, Olivier. “Luis Cardoza y Aragón. Sus corrientes simpáticas.” Revista de la Universidad de San Carlos 7 (1989): 64-68. Web. 22 de noviembre 2015.

Díaz, Roberto. *Ciudadano de la vía láctea*. Ciudad de Guatemala: Librerías Artemis Edinter, 2001. Impreso.

Escalante, Evodio. *José Gorostiza; entre la redención y la catástrofe*. México, D. F.: Juan Pablo editores, 2001. Impreso.

Eliade, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza, 1983. Impreso.

—. *La búsqueda, historia y sentido de las religiones*. Barcelona: Kairós, 2008. Impreso.

Enríquez Perea, Alberto. *Tierra de belleza convulsiva*. México, D. F.: 1991. Impreso.

García Hernández, Alberto. “La UNAM resguardará el archivo personal de Luis Cardoza y Aragón.” *La Jornada en internet*. La jornada. Dir. Carmen Lira Saade, 5 mayo 2005. Web. 11 de Enero 2015.

Gorostiza, José. *Muerte sin fin*. México, D. F.: El Colegio de México, 2009. Impreso.

—. *Poesía*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.

Heninger Jr, S. K. "A Jungian Reading of "Kubla Khan"." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 18.3 (1960): 358-367. JSTOR. Web. 14 de enero 2016.

Higashi, Alejandro. *Perfiles para una ecdótica nacional: Crítica textual de obras mexicanas de los siglos XIX y XX*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México/ Universidad autónoma Metropolitana, 2013. Impreso.

Jung, Carl Gustav. *Psicología y alquimia*. Ciudad de México: Editorial Tomo, 2013. Impreso.

Kane, Adrian. "Humor, Irony and Surrealism in Luis Cardoza y Aragón's Maelstrom: Films telescopiados." *Revista Brújula* 9 (2015): 55-72. JSTOR. Web. 8 de mayo 2016.

Keller R, James. "Spiritual Alchemy in Donne's Final Sermon." *The sixteenth Century Journal* 23.3 (1992): 486-493. JSTOR. Web. 23 de enero 2016.

Las Heras, Antonio. *Alquimia, historia, rituales y fórmulas*. Argentina: Alhue, 2016. Impreso.

Lotman, Luri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1970. Impreso.

Manssour, Mónica. *José Gorostiza: la creación sin fin*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. Impreso.

Martínez, José Luis. "El momento literario de los contemporáneos." *Letras libres*. SHCP.

- Dir. Enrique Krauze, 30 de marzo 2000. Web. 16 de marzo 2016.
- Mata, Rodolfo. "El fruto que del tiempo es dueño; Jorge Cuesta, Canto a un dios Mineral." *Literatura Mexicana* 9.1 (1998): 107-147. Web. 16 de noviembre 2016.
- Montemayor, Carlos. "Jorge Cuesta." *Revista de la Universidad de México* 28.9 (1974): 17-24. Web. 28 de julio 2016.
- Materer, Timothy. "Ezra Pound and the Alchemy of the word." *Indiana University Press* 11.1 (1984): 109-124. JSTOR. Web. 23 de julio 2016.
- Norton, Thomas. *El libro de ritual de alquimia*. Basbera del Valles: Editorial humanitas, 1999. Impreso.
- Nummedal, Tara. "Words and works in the History of Alchemy." *The University of Chicago Press on behalf of The History of Science Society* 102.11 (2011): 330-337. JSTOR. Web. 23 de agosto 2015.
- Paz, Octavio. *Generaciones y semblanzas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.
- Priesner, Claus. *Alquimia, enciclopedia de una ciencia hermética*. Madrid: Herder, 2001. Impreso.
- Randall D., Burggren, W. y French, K. Eckert. *Fisiología animal: mecanismos y adaptaciones*. Madrid: McGraw-Hill/Interamericana, México, D. F.: 2001. Impreso.

- Rodríguez, Francisco. “Del panlatinismo a las Vanguardias: los Ideologemas de la Modernidad en Luis Cardoza y Aragón.” *Revista Comunicación* 13.25 (2004):17-28. No. 1, Web. 14 de julio de 2015.
- Roob, Alexander. *La Alquimia y la mística*. Taschen: China, 2006. Impreso.
- Serrato, José. *Literatura Mexicana: “Tres escalas en la correspondencia de Luis Cardoza y Aragón con José María González de Mendoza”* *Literatura Mexicana* 12.1 (2001): 253-256. Web. 14 de julio 2015.
- Stanton, Antony. *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, D. F.: El Colegio de México, 1994. Impreso.
- Talavera, Laura. “Luis Cardoza y Aragón. La última entrevista.” *Nexos*. Cal y arena. Dir. Héctor Aguilar Camín. 1 de octubre 1992. Web. 13 de noviembre 2015.
- Ortega, Julio. “La constelación poética de Luis Cardoza y Aragón.” *La estafeta del Viento*. Casa de América. Dir. Luis García Montero y Luis García Sánchez, 21 de marzo 2011. Web. 28 de agosto 2015.
- Urzúa-Navas, Ramón. “*Luis Cardoza y Aragón: Maelstrom o el torbellino de la irreverencia.*” Tesis. Universidad de San Carlos de Guatemala, 2002. Web. 17 de junio 2016.

Vera, Luis Roberto. "Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta." *Graffyla* 2.4 (2004): 151-154. Impreso.

Villaurrutia, Xavier. *Nostalgia de la muerte, Poemas y teatro*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1995. Impreso.

—. *Obras completas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1954. Impreso.

Urzúa Navas, Ramón Estuardo. "Luis Cardoza y Aragón: Maelstrom o el torbellino de la Irreverencia." Universidad de San Carlos de Guatemala, 2002. (Tesis). Web. 14 de agosto 2015.

Volkow, Verónica. "Canto a un dios mineral y los secretos del agua." *Revista de la Universidad de México* 50 (2008): 22-27. Web. 28 de marzo 2017.