

# El paso de la muerte por las cumbres mexicanas del siglo xx

Juan Pellicer

*Universidad de Oslo*

*El pueblo mexicano tiene dos obsesiones: el gusto por la muerte y el amor a las flores.*

Carlos Pellicer

Fue en La Habana donde, en el curso de una de sus más luminosas conferencias, Federico García Lorca (1957, 117), refiriéndose en general al culto español por la muerte, y a "la cultísima fiesta de los toros", en particular, como "el triunfo popular de la muerte", concluyó que "en el mundo solamente Méjico [sic] puede cogerse de la mano con mi país." En efecto, el culto por la muerte en México es antiguo, mucho más aún que la cultísima fiesta de los toros. Ya es lugar común referirse al peculiar trato del mexicano con la muerte. El 2 de noviembre es día de fiesta: "Día de los muertos" que acaso no sea otra cosa que una pura exaltación de la vida. Parece haber en México una familiaridad con la muerte más estrecha que en otras partes: banquetes en honor de los difuntos, "pan de muerto" y calaveras de azúcar, "calaveras" —versos en los que describimos en broma la muerte de los amigos vivos. Nos reímos de la muerte. Posada caricaturizó a la sociedad porfiriana esqueleto por esqueleto. Es probable que estas actitudes frente a la muerte obedezcan a que, como apuntó Sigmund

Freud (1968, 1102), "en lo inconsciente todos nosotros estamos convencidos de nuestra inmortalidad".

Hablamos de nuestros antepasados muertos como si aún estuvieran vivos y así quebrantamos el tiempo. Parece que el hoy de ayer aún no termina. Todos los personajes históricos son nuestros contemporáneos. La historia se repite cotidianamente. Quizá la más elocuente expresión formal de esta peculiar perspectiva se encuentre en la pintura mural de la Revolución Mexicana. Los muros alojan al pueblo a través de los siglos: todos conviviendo el mismo instante. El mural como *forma* que expresa la traducción mexicana del tiempo pasado al espacio que siempre es presente; el mural como espejo de la unidad vida-muerte viva desde la época del hombre-dios Quetzalcoatl, figura de la serpiente-ave que representó simbólicamente el carácter dualista del pensamiento de los antiguos mexicanos y su concepción de un tiempo circular.

No sorprende, pues, que al trazar el perfil del horizonte literario del México del siglo xx, el tema de la muerte desempeñe un papel central. Con una canónica perspectiva genérica podrían señalarse cinco textos cumbres animados todos por la común presencia de la muerte. La poesía, para la mayoría de la crítica, alcanzó su cima con el poema *Muerte sin fin* (1939), de José Gorostiza, "diamante en la corona de la poesía mexicana" a juicio de Alfonso Reyes (1988, 343); el drama, con *El gesticulador* (1944), de Rodolfo Usigli; el ensayo con *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz; la narrativa con *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; el testimonio con *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska.

Este trabajo es, en últimas, la presentación de una pro-puesta de estudio: una lectura de esos cinco textos, en primer lugar, orientada hacia la verificación del papel que la muerte desempeña en cada uno de ellos. En segundo lugar, dicha lectura hará posible el acceso a un plano intertextual donde se ubica el encuentro de los cinco textos, crucero intertextual que se proyecta como una red que la muerte va tejiendo a su paso por ellos. En tercer lugar, tal lectura podrá contribuir a proyectar un poco más de luz a ciertos procesos implícitos en los cinco textos: a) La búsqueda

de una *forma* que exprese una substancia, es decir, la adecuación del significado al significante (Alonso 1971, 19-33); b) La conversión del tiempo en espacio mediante el recorrido circular del tiempo; y c) El interminable paso de la vida y la muerte identificada una con la otra.

Esta lectura intentará exponer las significativas relaciones intertextuales que unen a los cinco textos. Intertextualidad entendida, en principio, como causalidad: todo texto visto como efecto de uno anterior y causa de uno posterior (Culler 1981). Así, el texto, fruto —a la vez que simiente— de una tradición sin la cual no podría haber llegado a existir (Bloom 1975, 32) o intertextualidad originada, como supone Julia Kristeva (1974, 337-340), en “la economía del diálogo”; una pregunta cuya mera formulación obliga al destinatario a dar una respuesta, una pregunta que entraña una orden implícita. Todo nuevo texto, señala Kristeva, queda bajo la “jurisdicción” de otro u otros anteriores.

En lugar de “jurisdicción”, ahora prefiero hablar de “convergencia” y emprender una lectura donde efectivamente convergen diversos textos y donde llegan a reflejarse entre sí, a ser espejos; una lectura-crucero en el sentido de viaje y también de cruce de caminos. Y también punto de partida, pues toda lectura está orientada por lecturas previas que son las que sirven a cada lector para proyectar luces y sombras sobre significantes y significados, y también sobre sus posibles reflejos. Aunque la lectura ha sido contemplada como un acto de recreación (Iser 1988, 212), prefiero verla como un acto de concepción. En el caso particular de este trabajo, mi lectura de estos textos habrá de partir del poema de Gorostiza, *Muerte sin fin*, al que propongo como crucero donde los otros cuatro textos pueden llegar a encontrarse y a reflejarse.

### El crucero *Muerte sin fin*

A partir de la imagen del vaso de agua donde reflejándose, como Narciso, el poeta se mira a sí mismo, Gorostiza estructu-

ra una monumental construcción de 775 versos por los que asciende una tensa reflexión que plantea la existencia —y en general la creación y la des-creación de todo lo que existe— como una interminable búsqueda de la forma, particularmente de la adecuación de la substancia a la forma que es en lo que finalmente consiste toda expresión.<sup>1</sup> Dicha adecuación está asociada con la noción de “significante” que Dámaso Alonso (31), dentro del campo de la poesía, define como “todo lo que en el habla modifica leve o grandemente nuestra intuición del significado”; noción que coincide con el “qué” (historia) y el “cómo” (discurso) tal como lo plantea Seymour Chatman (1978, 19) en el ámbito de la narrativa. A lo largo de la reflexión de *Muerte sin fin*, la vida y la muerte, inseparables, resplandecen en un posible intercambio que sugiere, a su vez, su carácter interminable.<sup>2</sup> El ascenso culmina en la más alta cúspide: el mirador de la ironía. Al comentar el poema, sugiere Jorge Cuesta (1988, 341) que “podríamos definir su asunto como los amores de la forma y la materia, o como los amores del cuerpo y del espíritu, o como los amores de la parte sensible y de la parte inteligible de la conciencia”. Se trata también, efectivamente, de una tensa deconstrucción del tan frecuentado abrazo en el que se trenzan y funden la vida y la muerte.

La *toma de forma* —la adecuación que el proceso implica— se realiza, según el poema, paradójicamente: a pesar de y gracias a la limitación, la restricción, el ajuste al molde. Molde que aprisionando a la sustancia, la libera —*la expresa*—; es el agua/significado que toma forma en el vaso/significante. Y, con un bello símil se cifra la fortuna de esta *toma de forma*: “como un seno habitado por la dicha” (Gorostiza 1988, 66) pues el vaso de agua, en su íntima relación que implica, no es otra cosa que Dios que también aparece como “un circundante amor de la criatura” (67).

<sup>1</sup> En su estudio sobre este poema, Mónica Mansur (1988, 226) intenta asociar la relación entre substancia y forma que plantea “Muerte sin fin” con el planteamiento del lingüista Louis Hjelmslev que distingue cuatro combinaciones posibles: substancia de la expresión, substancia del contenido, forma de la expresión, y forma del contenido.

<sup>2</sup> Sobre lo interminable de la lectura de este texto véase Paasche.

## a) Tiempo/espacio, tiempo circular

El vaso de agua —la forma anhelada y conseguida: Dios— que implica *espacio*, también es *tiempo*. En el instante en el que acoge a la sustancia se enciende: es fuego; en ese momento de Dios, el tiempo alcanza, milagrosamente, un atributo del espacio y se hace más *hondo*, y el minuto se reputa *cónca-vo*. ¿Dónde ocurre ese afortunado instante? En un lugar aún mejor que la cama que es el supuestamente óptimo para la unión: en el vaso/minuto, vaso de tiempo. Así, la imagen de Dios como “vaso de tiempo” funde espacio y tiempo; y establece, en una de las cimas del poema, otra imagen de la feliz adecuación de la substancia a la forma, es decir, la máscara que es perfecta porque es idéntica al rostro que la lleva puesta. Fundida la substancia con la forma y el tiempo con el espacio, resultan intercambiables, según el poema, gracias a Dios.

Cumplida la *toma de forma* en el nivel más alto, entre *los de abajo* —incluido por supuesto San Francisco (69)— no hay nada más que alegría, ingenuidad, sueños diurnos, un idílico paraíso azul de ternura en el que se disfruta y recrea la trinidad de pronombres mientras que Dios, jugando, ordena el caos y marca el ritmo de la creación: “iplanta-semilla-planta!” (69). Este ordenamiento rítmico que implica repetición sugiere ya un recorrido circular perpetuo que emprende el sueño, asociado con Dios. Mediante el sueño que se sueña a sí mismo y su perpetua repetición queda establecida la circularidad del movimiento que, por su parte, provoca una infinita fatiga —fatiga de la fatiga—, una *muerte sin fin* (71), muerte recurrente cuya repetición eterna sugiere que apunta hacia la vida. El tiempo circular queda asociado con la imagen de la inteligencia como solitaria incandescencia: “soledad en llamas” (71); inteligencia que es estéril: consume y concibe, refleja y se sueña enamorada de sí misma —todo circularmente—, pero no crea; es un páramo estéril donde no hay más que reflejos: “páramo de espejos” (72), y en cuya cima, emblemáticamente, se une y concilia lo contrario y lo diverso: es un páramo tan páramo que sólo crecen “flores pétreas”, tan estériles como el vaso

en sí mismo —vacío, la mera forma—, “flor mineral que se abre para adentro” (78). En esas flores se une el reino vegetal —vida— con el mineral —muerte— en un tiempo inmóvil —paralítico—, el de una muerte sin fin.

### b) Adecuación de la substancia a la forma

La inteligencia se representa como una unidad perfecta que rechaza la polaridad de la vida y la muerte, y que, por otra parte, está unida a una trinidad compuesta por los tres pronombres —el *yo* poético, el *tú* destinatario, y *Él* Dios—; trinidad tan perfecta como el vaso de agua, como el *milagro* de la adecuación de la substancia a la forma. ¿Y qué otra exclamación más adecuada para sugerir, como lo hace el texto, la existencia del *milagro* y para glorificarlo que la proverbial voz hebrea del Aleluya? (73) ¿Y por qué no recordar, junto a la Trinidad cristiana, el misterio de la Encarnación<sup>3</sup> —la *substancia* de Dios, la segunda persona de la Santísima Trinidad, el Verbo, que toma la *forma* humana: milagro entre los milagros— al exponer, como lo hace Gorostiza, la inefable perfección de la substancia que *toma forma*, semejante a la máscara que es idéntica a la cara siendo paradójicamente dos cosas distintas?

Pero cuando la sustancia se sustraе de la forma sobreviene el instantáneo quebranto: la muerte; el retorno a lo que está antes y después de la vida: la nada. El poema relata todo un proceso deconstructivo: todas las criaturas al final vuelven a su principio; la fatiga alcanza el descanso eterno en esta deconstrucción que como tal implica “construir el escenario de la nada”. Sin embargo, en este páramo, el agua se salva de la deconstrucción pues hay “grandes aguas” (86) sobre las que flota el único sobreviviente: el Espíritu de Dios.

<sup>3</sup> Es cierto que el poema ha sido vinculado con la Biblia pues sus tres epígrafes provienen del libro de los *Proverbios*; también ha sido asociado con la cábala y con la tradición hindú. Véase Mansur, Martínez y Paasche. Sin embargo, en los estudios del poema que conozco no he encontrado referencia específica al misterio de la Encarnación que a mi juicio es la más alta expresión de la adecuación de la substancia a la forma.

En la última parte del poema aparece el diablo que participa en un juego infantil —“¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo”, y Dios aparece acaso muerto, como la forma en sí, vacía, pero sólo *acaso* muerto y, en cambio, presente como la luz de las estrellas que tal vez han muerto pero que siguen brillando; Dios más allá de la existencia y de la no-existencia; luz que equivale a la perfecta adecuación de la substancia a la forma, del significado al significante, del “qué” al “cómo”; adecuación en la que la luz resulta ser la máscara de Dios, tan perfecta que no difiere un rasgo de Él. Conciliadas así vida y muerte en su perfecta unidad, el desenlace del poema libera la tensión acumulada; la grave seriedad que preside la construcción del texto se ve amenazada, al final del poema, por la galante provocación de la muerte y la muy prosaica reacción del poeta:

Desde mis ojos insomnes  
 mi muerte me está acechando,  
 me acecha, sí, me enamora  
 con su ojo lánguido.  
 ¡Anda, putilla del rubor helado,  
 anda, vámónos al diablo! (88).

La muerte está en los propios ojos del poeta, unida a su vida y seduciéndolo. La escena revela esa familiaridad mexicana muy íntima con la muerte que, por otra parte, coincide con lo que dice Georges Bataille que escribió Sade: “No hay mejor medio de familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina” (1985, 24). Muy prosaica, a la vez que poéticamente afortunada, es la invitación a la muerte para irse al lugar más abyecto con irónico desprecio. Aquí la ironía funciona, según enseña Cleanth Brooks (1962, 733), como la estabilidad que proporciona el arco en la arquitectura: en las mismas fuerzas calculadas para echar por tierra a las piedras reside su punto de apoyo.

## El cruce

### *El gesticulador*

En el desenlace del drama de Usigli, la repetición de la muerte como dadora de vida corona el significado de la pieza. Es la historia de César Rubio, un profesor de Historia, homónimo de un general, el más puro de los héroes, que misteriosamente desapareció durante la Revolución y que en "realidad" había sido asesinado por órdenes de líderes rivales. El profesor Rubio se aprovecha de sus conocimientos y de las circunstancias para asumir la identidad del héroe. Obsesionado por el prestigio de la forma, Rubio piensa que el sombrero "tejano" lo convertirá en general de división y gobernador de su estado. Un rival de Rubio, Navarro, reconoce la impostura y amenaza a Rubio con revelar la verdad públicamente a menos que éste acepte compartir el poder con él. Rubio no acepta porque sabe que en México el poder es indivisible y porque también sabe que Navarro fue el autor intelectual del asesinato del general Rubio. Navarro entonces manda matar a Rubio en un acto público. Al asesino material, disfrazado de fanático religioso, lo matan inmediatamente después. Navarro, victorioso, promete venerar la memoria del héroe sacrificado por "los fanáticos y los reaccionarios" (99). Al infundir vida al mito del héroe, es decir, al crearlo, la muerte del protagonista sella la inseparable unión de la vida y de la muerte.

La correspondencia de la substancia con la forma es impecable. La pieza representa, en un cierto sentido alegórico, la afortunada adecuación de la historia de la vida y muerte de la Revolución Mexicana al drama de la vida y muerte del protagonista de la pieza. En la repetida muerte de Rubio y en la versión de su victimario se refleja la repetida muerte de la Revolución a la vez que, paradójicamente, la interminable vida del mito —el del héroe y el de la Revolución.

## El laberinto de la soledad

En el empeño por estudiar los rasgos característicos del mexicano, el texto de Paz es el que probablemente haya alcanzado la mayor difusión. La evocación de *Muerte sin fin* está presente desde el párrafo inicial, cuando Paz hace suyo el instante primero del poema en el que el hombre se descubre en la imagen del agua (1976, 9). Para definir al mexicano, advierte la unión vida-muerte, ya que “nuestro culto a la muerte es culto a la vida, del mismo modo que el amor, que es hambre de vida, es anhelo de muerte.” (21). Y en el capítulo significativamente titulado “Máscaras”, al lado del culto a la muerte, encuentra el amor del introvertido mexicano por la “Forma” que es lo único que le brinda seguridad (28). Paz ilustra la veneración del mexicano por las formas refiriéndose a las constituciones políticas y a los dramas de Ruiz de Alarcón y *El gesticulador* (30). En la “Forma” vista como apariencia y mentira, encuentra Paz el drama de la muerte en la pieza de Usigli (38). Más adelante, Paz identifica a la historia de México como “la de un pueblo que busca una forma que lo exprese” (121) y que, a partir de la colonia, ha oscilado “entre varios proyectos universales, sucesivamente transplantados o impuestos y todos hoy inservibles” (151). Así, para Paz, el conflicto de la identidad del pueblo mexicano se cifra en que no habiendo creado una “Forma” propia ha sido sometido a la arbitraría imposición de formas de expresión extrañas a su realidad, imposición típicamente colonial que provoca una fallida adecuación de la substancia a la forma. Son formas que acaban quedando tan vacías como el vaso en sí mismo, lo cual acentúa la soledad del mexicano.

Para explicar el significado de la celebración del día de los muertos, Paz evoca los espejos del texto de Gorostiza y las gesticulaciones del de Usigli: “La muerte es un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida” (48). Apunta que para los antiguos mexicanos la muerte era una prolongación de la vida y que la muerte no era fin de la vida sino fase de un tiempo circular, es decir, infinito, pues “es-

pacio y tiempo estaban ligados y formaban una unidad inseparable" (49). A partir de un poema de Rilke, Paz observa que la muerte y la vida "son contrarios que se complementan" (55). El hombre moderno, según Paz, ha de asumir la muerte como una parte de la vida y viceversa. Califica a *Muerte sin fin* como "quizá el más alto testimonio que poseemos los hispano-americanos de una conciencia verdaderamente moderna, inclinada sobre sí misma" (56).

Paz se refiere al hoy de ayer que no termina, al advertir que los mexicanos luchamos con "vestigios de realidades pasadas" (66), y que "la extraña presencia de Cortés y de la Malinche en la imaginación y en la sensibilidad de los mexicanos actuales revela que son algo más que figuras históricas: son símbolos de un conflicto secreto, que aún no hemos resuelto" (78).

La reflexión final del texto es también espejo en el que se refleja parte de la reflexión de *Muerte sin fin*. Paz acaba preguntándose si morir será volver a la vida de antes de la vida, dejar de ser y, definitivamente, estar; si la muerte será la vida verdadera, si nacer sea morir y morir, nacer (176). Es el "quebranto" de *Muerte sin fin* cuando todas las criaturas al final vuelven a su principio, a "construir el escenario de la nada". Frente a la soledad y la nada, Paz recurre al amor; le pide aunque sea "un instante de vida plena en el que se fundan los contrarios y vida y muerte, tiempo y eternidad, pacten" (177). Gorostiza, en cambio, recurre a la fe y a la ironía: invoca la presencia de Dios como luz de las estrellas muertas, pero luz al fin y al cabo. Y pacta pero con la ironía de la invitación a la muerte.

### *Pedro Páramo*

La adecuación de la substancia a la forma alcanza también fortuna mayor en la novela de Rulfo. Es la historia de Juan Preciado que llega a Comala y descubre que ahí todos están muertos incluyendo a las personas con las que él habla, las que le brindan alojamiento. Muere y, ya enterrado, sostiene un largo diálogo con Dorotea, también muerta, en el que él

evoca su propio pasado y ella el pasado de Comala que gira alrededor de la figura patriarcal de Pedro Páramo. La narración está organizada como una aparentemente caótica acumulación de fragmentos y estructurada a lo largo del diálogo aludido, en el que se evoca el pasado pero en el que también se relata lo que está aconteciendo en el instante en el que se narra. Las vértebras del diálogo están formadas por otros diálogos, por la intervención de otro narrador que está fuera de la historia. Es importante el manejo del tiempo de la historia y el del discurso, porque un mundo poblado por muertos que lo evocan implica un quebranto del tiempo convencional. Se relata el pasado y el presente desde la muerte: el escenario de la nada. Es el imperio del desorden cronológico. En el mundo subterráneo de los muertos de Comala se cifra la unidad de la vida y la muerte y la transformación del tiempo en espacio. La afortunada adecuación de la substancia a la forma consiste en imaginar una historia del quebrantamiento del tiempo y expresarla mediante una narración en la que a su vez se quebranta el espacio.

En la figura monumental de Pedro Páramo —solitaria imagen del poder azteca, colonial y moderno que al morir “se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (195)— encarna el indivisible poder del México de ayer y de hoy en su interminable repetición, corregido o aumentado, pero siempre central y patriarcal.

### *La noche de Tlatelolco*

También en este texto la fragmentación preside la organización del material histórico recogido por Poniatowska. La crónica de la masacre del 2 de octubre de 1968 se va formando por la secuencia de fragmentos de testimonios; revela cómo las autoridades deliberadamente sacrificaron tanto a manifestantes y transeúntes como a sus propios soldados y policías. Fue una muerte colectiva organizada con siniestra perfección para no dejar huella de la responsabilidad.

dad, ni material, ni intelectual, de sus autores. La participación de la policía secreta y de francotiradores apostados en los edificios que encierran la Plaza de las Tres Culturas —hecha de piedras aztecas, coloniales y modernas, como las de Pedro Páramo— que disparaban contra manifestantes y contra la policía y los soldados, provocó que éstos últimos se enfrentaran con los de su propio bando sin saber quiénes eran realmente. En medio quedó la multitud inocente y desarmada. Nunca se supo cuántos murieron. Se calcula que fueron más de quinientos. Nunca se supo quién comenzó la balacera ni quién la ordenó. Para no dejar dudas sobre la indivisibilidad del poder y consumar el crimen perfecto se recurrió, otra vez, a la “Forma” y se responsabilizó a una abstracción formal: el Presidente de la República declaró en su informe a la Nación que, como jefe de estado, él asumía toda la responsabilidad de lo que había sucedido aquel año.

Esta documentación de la muerte revela la eficacia del sacrificio humano para alimentar la vida del sistema político. Sin la muerte colectiva de Tlatelolco quizás hubiera sido otra la suerte de los Juegos Olímpicos y la de México y su gobierno; tal vez no se hubieran cubierto de gloria ni de ignominia como efectivamente sucedió. Esta viva documentación de la muerte confirma que la literatura también puede documentar concretamente la verdad histórica.<sup>4</sup>

## Conclusión

La reflexión de *Muerte sin fin*, como vimos, consiste básicamente en las relaciones de la substancia con la forma —en otras palabras: la adecuación del significado al significante, de la historia al discurso—, la conversión del tiempo en espacio mediante la repetición del tiempo circular, y el continuo intercambio entre la vida y la muerte. Confío en que dicha reflexión

<sup>4</sup> Sobre “verdad histórica” véanse las opiniones de Usigli, Borges y Lukacs que discute Fernando del Paso (1987, 645).

alienie una *forma* de lectura y funcione como el crucero idóneo de los otros cuatro textos. Sea un *páramo de espejos* donde puedan congregarse otras *muertes sin fin*: la concretada por cada gota de la sangre derramada en la masacre viva en los testimonios que pueblan las páginas de Poniatowska; la muerte real y la alegórica del político y de la Revolución, respectivamente, de la pieza de Usigli; la concepción de la muerte que contribuye a perfilar la identidad del pueblo como quiere el texto de Paz; y el infinito mundo de los difuntos de la Comala de Rulfo en cuya historia y discurso alcanzan ecuación ejemplar, por lo profundamente mexicana, el tiempo, la vida y la muerte. Una lectura cuya fortuna se cifre en la feliz adecuación de su *forma* a la substancia —los textos— que la colman. Sí, una *lectura-vaso*. Una *lectura-máscara* que no difiera del rostro del texto. Por otra parte, la realización de la propuesta podría llegar a ser eventualmente un paso hacia un estudio más ambicioso que revele la presencia de la muerte en otras cimas de las letras mexicanas y la forma o formas como ella —*la del rubor helado*— las vincula mutuamente.

## Obras citadas

- Alonso, Dámaso. "Significante y significado". *Poesía española*. Madrid: Editorial Gredos, 1971.
- Bataille, Georges. *El erotismo* (1957). Barcelona: Tusquets Editores, 1985.
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford U. P., 1975.
- Brooks, Cleanth. "Irony as a Principle of Structure". *Literary Opinion in America*, vol. II. Morton Dauwen Zabel, ed. Nueva York: Harper & Row, 1962.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell U. P., 1978.
- Cuesta, Jorge. "Muerte sin fin, de José Gorostiza" (1939). *José Gorostiza: poesía y poética*. Edelmira Ramírez, ed. Madrid: Colección Archivos, 1988.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. Ithaca: Cornell U. P., 1981.
- Freud, Sigmund. "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte" (1915). *Obras completas*, vol. II. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1968.

- García Lorca, Federico. "Teoría y juego del duende" (1930). *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1957.
- Gorostiza, José. *Muerte sin fin* (1939). *José Gorostiza: poesía y poética*. Edelmira Ramírez, ed. Madrid: Colección Archivos, 1988.
- Iser, Wolfgang. "The Reading Process: a Phenomenological Approach" (1972). *Modern Criticism and Theory*. David Lodge, ed. Londres: Longman, 1988.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du Langage Poétique*. París: Seuil, 1974.
- Mansur, Mónica. "El diablo y la poesía contra el tiempo". *José Gorostiza: poesía y poética*. Edelmira Ramírez, ed. Madrid: Colección Archivos, 1988.
- Paasche, Rosamaria. "Una lectura interminable de *Muerte sin Fin*". *Romansk Forum*, Klassisk og romansk institutt, Universitetet i Oslo. 1-14.
- Paso, Fernando del. *Noticias del imperio*. Madrid: Mondadori, 1987.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad* (1950). México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México: Ediciones Era, 1971.
- Reyes, Alfonso. "Alfonso Reyes frente a Gorostiza" (1955). *José Gorostiza: poesía y poética*. Edelmira Ramírez, ed. Madrid: Colección Archivos, 1988.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo* (1955). Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- Usigli, Rodolfo. *El gesticulador* (1944). Londres: Harrap, 1980.