

Nostalgia de la muerte de Xavier Villaurrutia
dentro de la tradición filosófica en lengua alemana:
Heidegger, Rilke, Hegel, Schiller

Nostalgia de la muerte by Xavier Villaurrutia
within German language philosophical tradition:
Heidegger, Rilke, Hegel, Schiller

HERWIG WEBER

Universidad del Claustro de Sor Juana
hweber@elclastro.edu.mx

RESUMEN: Una de las grandes influencias de la poesía de Xavier Villaurrutia fue el trabajo filosófico de Martin Heidegger. Asimismo, entre las lecturas predilectas del poeta mexicano se encuentra la novela *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke, que está conectada conceptualmente con la filosofía dialéctica de Georg Wilhelm Friedrich Hegel y con el humanismo de Friedrich Schiller. El presente trabajo es una interpretación de *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia a partir de los conceptos “viraje hacia lo abierto” (Heidegger), “propia muerte” (Rilke), “sujeto como lo absoluto y como la nada” (Hegel) y “educación estética del humano” (Schiller).

PALABRAS CLAVE:
literatura mexicana;
filosofía alemana;
literatura comparada;
constitución del sujeto;
nihilismo;
humanismo.

KEYWORDS:
Mexican literature;
German philosophy;
comparative literature;
constitution of the subject;
nihilism;
humanism.

ABSTRACT: One of the greater influences on Xavier Villaurrutia's poetry was the philosophical work of Martin Heidegger. Also, among the Mexican poet's favorite readings was *The notes of Malte Laurids Brigge*, a novel by Rainer Maria Rilke, which is conceptually connected with Georg Wilhelm Friedrich Hegel's dialectical philosophy and Friedrich Schiller's humanism. The present work is an interpretation of *Nostalgia de la muerte* by Villaurrutia based on the concepts of “turn towards the open” (Heidegger), “personal death” (Rilke), “subject as the absolute and as nothingness” (Hegel) and “aesthetic education of the human” (Schiller).

recepción: 6 octubre 2019

aceptación: 7 febrero 2020

Dios es el mundo. La verdad es siempre un contacto interior e inexplicable.

Clarice Lispector, *La hora de la estrella*

De acuerdo con Theodor W. Adorno, las conjeturas e interpretaciones filológicas están fundadas cuando tienen conexiones “an einem ihnen Vorgängigen, Philosophischen” (Adorno 1990b: 448).¹ Insertar el conjunto lírico de *Nostalgia de la muerte* (1938)² de Villaurrutia en una tradición filosófica implica un viaje al pasado en busca de su mítico sentido original³ y tiene, sobre todo, una función extractiva que permite analizar por separado los motivos que originalmente no son separables. En este viaje interpretativo es la novela *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (1910) de Rainer Maria Rilke, texto predilecto de Villaurrutia, la que funge como una guía constante.

Nostalgia de la muerte se puede leer como un intento poético de escribir sobre la muerte y la nada que amenazan con aniquilar al sujeto, al yo-lírico arrojado a un mundo sin sentido. La temática existencialista se nota sobre todo en la primera parte, en los “Nocturnos”. Sus expresiones son el vacío, el silencio de un espacio eterno y la falta de desarrollo de acciones o pensamientos. En el poema “Nocturno solo”, el yo-lírico expresa la vacuidad de este espacio con “Soledad, aburrimiento / vano silencio profundo” (Villaurrutia 2006: 279). “Nocturno en que nada se oye” evoca las impresiones de la soledad absoluta en una ciudad en la cual no hay otros habitantes. Es una “soledad sin paredes” (272). Aquí, el interior del sujeto consta, sobre todo, de la percepción y amenaza de este

¹ “Con algo que las antecede, con algo filosófico”; todas las traducciones del alemán al español contenidas en el texto, con la excepción de Benjamin (2010) y Hegel (2005), son del autor del artículo.

² En este ensayo, la interpretación de *Nostalgia de la muerte* se basa en la última edición cuidada por Villaurrutia en 1946 y fielmente reconstruida por Rosa García Gutiérrez en 2006.

³ Es un sentido “mítico” porque es inalcanzable: “También un ejercicio de lectura total es potencialmente interminable”, opina George Steiner al respecto (1975: 29).

vacío espacial; sin embargo, al mismo tiempo se constituye a sí mismo a través de la poesía.

Adorno describe esta paradoja como una característica fundamental de las construcciones líricas bien logradas: por un lado, el sujeto desaparece en ellas, pues es el lenguaje mismo el que empieza a sonar para expresar lo general;⁴ por el otro, la subjetividad lírica se forma en el acto de la expresión poética autónoma.⁵ Este movimiento dialéctico tiene sus orígenes en una tradición filosófica occidental —específicamente, en lengua alemana— y, en tiempos del nihilismo, se describe de la siguiente manera: la nada de la realidad amenaza la identidad del sujeto; el sujeto se constituye a sí mismo pensando y escribiendo sobre la nada.

Heidegger y los “poetas de lo abierto”: Rilke y —seguramente también— Villaurrutia

En el caso de *Nostalgia*, el antecedente filosófico más inmediato es un concepto de Martin Heidegger que a su vez está conectado con la literatura de Rainer Maria Rilke: el de la propia muerte (*der eigene Tod*). Villaurrutia encontró en Heidegger a “su filósofo”,⁶ y Heidegger se refirió a la poesía de Rilke en varias ocasiones.⁷ También Villaurrutia tiene una conexión directa con la obra de Rilke a través de sus lecturas.⁸ Según el pensador alemán

⁴ “Die höchsten lyrischen Gebilde sind [...] die, in denen das Subjekt, ohne Rest von bloßem Stoff, in der Sprache tönt, bis die Sprache selber laut wird” (Adorno 1990a: 56) [“Las formaciones líricas más elevadas son [...] aquellas en las que el sujeto, sin el resto del material, suena en el idioma hasta que el idioma mismo se vuelve ruidoso”].

⁵ La subjetividad poética se debe a un privilegio: “[N]ur den wenigsten Menschen [wurde es] je vom Druck der Lebensnot erlaubt [...], in Selbstversenkung das Allgemeine zu ergreifen, ja überhaupt als selbstständige, des freien Ausdrucks ihrer Selbst mächtige Subjekte sich zu entfalten” (Adorno 1990a: 57) [“[L]a presión de la miseria de la vida ha permitido a muy pocas personas apoderarse de lo universal en la auto-absorción, de hecho, desarrollarse como sujetos autónomos capaces de expresarse libremente”].

⁶ “[T]odo poeta descubre su filósofo y yo lo he encontrado en Heidegger” (Villaurrutia 1966: 19).

⁷ Por ejemplo, en su conferencia *Problemas fundamentales de la fenomenología* cita e interpreta fragmentos de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (Heidegger 1975: 244 ff.).

⁸ La ocupación literaria de Xavier Villaurrutia con Rilke está claramente desarrollada y es conocida. Que Villaurrutia retomó motivos de la poesía de Rilke es consonante

y el escritor austriaco la nada y la muerte no son la negación del ser, sino su principio absoluto. Villaurrutia fue seguidor de esta concepción.⁹

La noche desempeña un papel importante en el pensamiento de Heidegger —igual que en la obra de Villaurrutia y Rilke—. En su ensayo “¿Para qué poetas?”, dedicado a Rilke, la nombra “noche mundial” (*Weltnacht*) (1963: 248). Ésta empezó con el fin del día de los dioses y por ello está pensada como una metáfora para el “tiempo mísero” (*dürftige Zeit*) que es el tiempo del nihilismo. Sin dioses al mundo le falta una base. Sólo los poetas pueden ver en esta noche mísera el “abismo” (*Abgrund*) que se abre cuando al mundo le falta “el fundamento que fundamenta” (*der Grund als der gründende*) (248). Este fundamento es, para Heidegger, la naturaleza de los seres, según la definición de Leibniz de la palabra *natura*, el “ser de lo existente” (*das Sein des Seienden*) (256). Rilke y, sin duda Villaurrutia son esos “poetas en tiempos míseros” que con su lenguaje pueden mirar el abismo. El lenguaje del poeta habla de este fundamento a través de la “referencia pura” (*ganzer Bezug*):

Den ganzen Bezug, dem jedes Seiende als ein Gewagtes überlassen bleibt, nennt Rilke gern ‘das Offene’. Dieses Wort ist ein anderes Grundwort seiner Dichtung. ‘Offen’ bedeutet in Rilkes Sprache dasjenige, was nicht sperrt. Es sperrt nicht, weil es nicht beschränkt. Es beschränkt nicht, weil es in sich aller Schranken ledig ist (Heidegger 1963: 262).¹⁰

con su escepticismo respecto a la posibilidad de originalidad en la obra de un autor. Villaurrutia tuvo la convicción de que copiar no es ningún pecado, cuando al mismo tiempo se supera así al original (Nandino 1952: 463). El poeta mexicano dedicó un breve ensayo al austriaco, en el cual declara como su lectura favorita, como ya se mencionó, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*: “Encuentro definitivo, imborrable y no superado después de la lectura de cuantas obras de Rilke [...]” (Villaurrutia 1974b: 949). Asimismo, en una entrevista con Villaurrutia para la revista *Tierra Nueva*, el entrevistador enfatizó la importancia de Rilke para el trabajo del mexicano: “Recordamos aquella aguda frase de Rainer Maria Rilke, poeta con el que Villaurrutia nos ha confesado una honda afinidad: ‘Una obra de arte es buena, cuando ha nacido de una necesidad’. Es en realidad éste el secreto de la extraña intensidad de la poesía de Villaurrutia” (Villaurrutia 1982: 78).

⁹ En su ensayo “Introducción a la literatura mexicana”, Villaurrutia se refiere a Heidegger y Rilke en relación con esta concepción como “algún filósofo” y “un poeta” (Villaurrutia 1974b: 771).

¹⁰ “Rilke se refiere a la referencia pura, a la cual cada existencia está entregada como algo atrevido como ‘lo abierto’. Esta es otra palabra clave de su poesía: ‘abierto’

Para Heidegger, “lo abierto” es el espacio que abole la cosificación (*Vergegenständlichung*) del pensamiento occidental (279). Encontrarse en lo abierto significa estar *dentro* del mundo como el animal y no *frente* a él como pensador logocéntrico.¹¹ En la obra de Villaurrutia —y de Rilke— puede observarse la superación del pensamiento logocéntrico en la forma en la que se entrelazan sujeto y objeto: el yo-lírico contiene el mundo y está, al mismo tiempo, abrazado por él. En el concepto rilkeano, este entrelazamiento se expresa mediante el concepto del “espacio universal interno” (*Weltinnenraum*):

Durch alle Wesen reicht der eine Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum.

Ich Sorge mich, und in mir steht das Haus.
Ich hüte mich, und in mir ist die Hut.
Geliebter, der ich wurde: an mir ruht
der schönen Schöpfung Bild und weint sich aus
(Rilke 1986: 878-879).¹²

En esta noción poética del *Weltinnenraum*, la frontera entre el espacio interno de la conciencia y el espacio externo de la naturaleza, es abolida

significa, en el lenguaje de Rilke, algo que no concluye, que no cierra. No cierra porque no limita. No limita porque, en sí, carece de todas las barreras”.

¹¹ En las *Elegías de Duino* (1923) de Rilke, la “autounidad” (*Selbsteinigkeit*) de los animales se enfrenta a la incertidumbre del hombre (Cuarta Elegía), la apertura de los animales contrasta con nuestra reserva (Octava Elegía) (Guardini 1953: 35). Estos “animales ingeniosos” revelan que incluso nuestra relación con las cosas circundantes no está ordenada y “dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind in der gedeuteten Welt” (Rilke 1991a: 441) [“que no somos muy confiables en el hogar en el mundo interpretado”]. El mundo se ha convertido, a través del uso de conceptos logocéntricos, en uno interpretado, pero hasta en este mundo creado por nosotros no nos orientamos. Se expresan aquí la falta de una patria y al mismo tiempo una crítica del conocimiento occidental.

¹² “Dentro de todos los seres se extiende un espacio: / El espacio universal interno. Los pájaros vuelan / silenciosamente a través de nosotros. Oh, queriendo crecer / veo hacia afuera, y en mí crece el árbol. // Me preocupo, y dentro de mí está la casa. / Me cuido, y dentro de mí está el cuidado. / En el amado, en el que me convertí, descansa la imagen / de la bella creación y se desahoga en lágrimas”.

por un proceso dialéctico. En este concepto ya se percibe la noción filosófica de “lo abierto” de Heidegger.

El yo transforma lo visible del exterior en lo invisible de su interior —y así el yo rodea, a su vez, al mundo exterior por el cual está rodeado—. En los tiempos del nihilismo, el exterior está identificado como la nada y, en consecuencia, el interior del sujeto tampoco se puede llenar con algo significativo. En Villaurrutia, el miedo existencial a no ser nada —omnipresente al comienzo de *Los apuntes* mediante la metáfora de las máscaras— se expresa con el miedo a ser “sólo un cuerpo vacío” (Villaurrutia 2006: 269). La noche en los “Nocturnos” es el tiempo metafórico que implica la ausencia de significado e identidad. En esa noche, el yo-lírico permanece solo con el espacio vacío. No hay cosas visibles. Por lo tanto, el motivo de la noche en la obra de Villaurrutia no sólo se refiere a la alta concentración de sentidos internos, sino también a la reflexión poética alrededor de asuntos metafísicos o la ausencia de estos en tiempos míseros y nihilistas. Por la noche, el sujeto se da cuenta del vacío existencial, pues ésta arroja al sujeto sobre sí mismo. La reclusión crea en el yo-lírico la sensación de una “inmersión en las profundidades de un desconocido océano” (Moretta 1976: 48): océano vasto y vacío del exterior y, al mismo tiempo, de la propia alma. El yo-lírico de la *Nostalgia* se pierde en la noche de los “Nocturnos” como en un mar enorme; al mismo tiempo, el interior del sujeto está constituido por este mar vacío.¹³ En la *Nostalgia* la figura literaria por excelencia para expresar el entrelazamiento de los mundos interno y externo es el oxímoron. De esta forma, el yo-lírico expresa su desconfianza hacia la visión positivista desde el epígrafe de los “Nocturnos”: “Burned in a sea of ice, and drowned amidst a fire” (Villaurrutia 2006: 265). En el poema “Nocturno”, “la sombra hace oír con [...]

¹³ Un alma ha naufragado en su interior, como las almas barrocas de la poesía de sor Juana, en los *Sueños* (1627) de Quevedo o las *Soledades* (1613) de Góngora (Millares 1996). El mar dentro del cual ha naufragado el sujeto es, como lo expresa Octavio Paz, “un espacio sin nombres ni límites” (Paz 1989: 471). El espacio no tiene nombre porque el mundo de las cosas ya no se comunica con los humanos. En Villaurrutia, esta distancia de las cosas encuentra su expresión en la desesperación del humano porque las estrellas ya no le hablan: “[C]uando en la soledad de un cielo muerto / brillan unas estrellas olvidadas / y es tan grande el silencio / que de pronto quisiéramos que hablara” (Villaurrutia 2006: 280).

su silencio" (267), y lo que se manifiesta, así, es la totalidad contenida en cada parte. Lo revelado en el poema "Nocturno miedo" por una "luz nocturna" es el concepto rilkeano del *Weltinnenraum*, que se expresa mediante "la angustia de verse fuera de sí" (269). "Nocturno preso", por otra parte, es el ejercicio más destacado en la *Nostalgia* de este abrazamiento mutuo del yo y del mundo, del concepto heideggeriano de lo abierto: el yo-lírico es "el sueño de otro" (276). En "Estancias nocturnas" se evoca uno de los motivos preferidos del *Libro de las horas* de Rilke —el yo-lírico menciona (y de esta manera crea) a Dios mediante su voz y, a su vez, Dios sueña al yo-lírico (299).

Con el desdibujamiento de la división entre sujeto y objeto, el yo-lírico se expone al peligro de su destrucción. Para Heidegger, esta mirada a lo abierto conlleva un regreso a tiempos preindividuales. En *Los apuntes*, este regreso se expresa mediante el viaje a los recuerdos del protagonista. Al final de la novela se encuentra la parábola del hijo pródigo, que puede leerse como una alegoría de la naturaleza siguiendo las ideas de Heidegger y Leibniz; una alegoría del estado agregado del hombre, del antes mencionado "ser de lo existente". La parábola trata —en contraste con el significado bíblico— de la libre decisión del individuo de querer ser nada; aquí el hombre se expresa como un juego de los opuestos "identidad del yo" y "nada". Con la reconstrucción del pasado mitológico, al sujeto Malte le es posible comprenderse a sí mismo. Mientras en París el solitario protagonista mantiene un diálogo consigo mismo, se va constituyendo su subjetividad. Por eso es importante la soledad en la obra de Villaurrutia, pues permite este diálogo sin perturbaciones. El viaje al pasado —a los tiempos mitológicos— en la *Nostalgia* y en *Los apuntes* es, al mismo tiempo, el viaje del sujeto a lo más profundo de su interior, el viaje al origen. En la *Nostalgia*, un yo-lírico se habla consigo mismo en soledad. El retorno en el tiempo, que expresa la búsqueda de una esencia humana, también está claramente presente en la obra de Villaurrutia. El yo-lírico vuelve a un pasado anterior a la formación de lo orgánico y percibe cómo el agua y la sangre se transforman de nuevo en agua de mar:

[...] y cómo se hiela primero
y luego se vuelve cristal

y luego duro mármol,
 hasta inmovilizarme en el tiempo más angustioso y lento [...]
 (Villaurrutia 2006: 310).

También aquí, como en *Los apuntes*, el yo piensa su no-existencia. En este poema ya no hay ningún mito ni parábola en el principio del humano; para Villaurrutia, el mármol frío y la atemporalidad constituyen el estado físico primitivo del hombre. Sin embargo, la parábola de Rilke del hijo pródigo puede aplicarse exegéticamente a la *Nostalgia*. También aquí, la naturaleza del hombre se describe como una dialéctica entre la nada y la identidad. En el viaje hacia lo otro, hacia lo abierto, hacia el exilio, el poeta pierde su ego pero, al mismo tiempo, lo encuentra durante este mismo viaje.

El concepto de “la propia muerte” de Rilke

En el concepto del *Weltinnenraum* de Rilke ya está presente, como se ha demostrado, “el viraje” (*die Kehre*) hacia lo abierto de Heidegger. Para el filósofo alemán, este viraje poético es también “der Verzicht darauf, das, was ist, negativ zu lesen. Was aber ist seiender und d.h., neuzeitlich gedacht, gewisser als der Tod?” (Heidegger 1963: 279):¹⁴ “Auch die Seiten des Lebens, die uns abgekehrt sind, sind [...] positiv zu nehmen. [...] Der Tod und das Reich der Toten gehören als die andere Seite zum Ganzen des Seienden. Dieser Bereich ist der ‘andere Bezug’, d.h. die andere Seite des ganzen Bezuges des Offenen” (279).¹⁵

La base de este argumento es también una referencia a Rilke, quien escribió en una carta del 13 de noviembre de 1925 que la muerte es “der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschienene Seite des Lebens” (279).¹⁶ De igual modo e impulsado por su anhelo de ver la muerte como lo único perdurable y ahistórico, Villaurrutia refiere a Heidegger indirectamente en

¹⁴ “La renuncia de leer de una forma negativa lo que es. ¿Pero qué es más existente y por eso [...] más certero que la muerte?”.

¹⁵ “Hay que considerar de una forma positiva también a los lados de la vida que nos son ocultos [...] La muerte y el reino de los muertos pertenecen, como otro lado, a la totalidad del ser. Esta área es la ‘otra referencia’, lo que significa que es el otro lado de la referencia total de lo abierto”.

¹⁶ “El lado oculto de nosotros, el lado de la vida no iluminado”.

su ensayo “Introducción a la literatura mexicana”: “Esta preocupación de la muerte ya algún filósofo la ha señalado también. [...] porque en momentos como los que ahora vivimos, la muerte es lo único que no le pueden quitar al hombre; le pueden quitar la fortuna, la vida, la ilusión, pero la muerte ¿quién se la va a quitar?” (Villaurrutia 1974a: 771).

Para Heidegger, el comportamiento humano respecto a la muerte es de vital importancia para su existencia: mísero es el tiempo de la *Weltnacht* no sólo por la ausencia de los dioses sino también porque “weil die Sterblichen sogar ihr eigenes Sterbliches kaum kennen und vermögen” (1963: 253).¹⁷ Heidegger se refiere aquí a un pasaje de los *Sonetos a Orfeo* de Rilke en el cual el yo-lírico habla del velamiento de la significación de la muerte.¹⁸ El pensador alemán nombra a este estado de la existencia de un sujeto como la existencia falsa (*uneigentlich*), pues una existencia auténtica (*eigentlich*) sólo es posible si se tiene una postura hacia la muerte. Si se concibe la existencia como un existir (*Dasein*) hacia la muerte, se tiene una visión de la existencia como una totalidad; el ser que existe se percibe a sí mismo como una totalidad entre nacimiento y muerte: “Dieses Sein zum Tode ist das eigentliche Ganzsein des Daseins” (Rosales 1970: 174).¹⁹ Con dicha percepción se logra la autenticidad de esta existencia (173).

La muerte es, para Heidegger, “eigenste, unbezügliche, gewisse und als solche unbestimmte, unüberholbare Möglichkeit des Daseins” (Heidegger 2006: 258f).²⁰ Esta posibilidad existencial no se puede manifestar en la convivencia con otros, pues quien busca de esta manera la existencia auténtica, se encuentra solo consigo mismo y con sus propios pensamientos. El motivo de la noche en la obra de Villaurrutia se refiere no sólo a los tiempos míseros nihilistas sino también al tiempo-espacio en el cual el yo está solo consigo mismo reflexionando. En este aquí y ahora nocturno, el yo-lírico reflexiona sobre la muerte como núcleo de la vida y de esta manera se acerca a la existencia verdadera heideggeriana: en el poema

¹⁷ “Los mortales ni siquiera conocen su propia mortalidad ni la pueden ejercer”.

¹⁸ “[W]as im Tod uns entfernt, / ist nicht entschleiert” (Rilke 1991b: 499) “[L]o que nos aleja en la muerte, / no está develado”].

¹⁹ “Este ser que tiende a la muerte es el ser real completo de la existencia”.

²⁰ “La más propia, no-referencial, cierta, y con esto indefinida, insuperable posibilidad de la existencia”.

“Nocturno” de “Otros nocturnos”, la noche, cuya llegada es celebrada por el yo, pone en sus ojos “unos párpados muertos” y deja “un mensaje vacío” (Villaurretia 2006: 286). La verdad (“el misterio”) que vierte sobre el yo (“nosotros”) la noche en “Nocturno miedo” es la de que “morir es despertar” (269). La vida —en la cual se impone el pensamiento de que la muerte es la realidad— se vuelve una vida más real, una existencia más auténtica.

Para Heidegger, la certeza de la muerte se constituye con su anticipación (*Vorlaufen zum Tode*). Esto se refiere a la consciencia de que, aunque la fecha de su acontecimiento no está definida, puede ocurrir en cualquier momento. El último poema de la *Nostalgia*, “Décima muerte”, cierra con dicho concepto de la muerte omnipresente: “¡no hay hora en que yo no muera!” (Villaurretia 2006: 315). No es casualidad que en la primera estrofa del último poema aparezcan las palabras “existencia” y “existo” —en combinación con la noción de la muerte. La primera vez dirigiéndose directamente a la muerte, y la segunda, en cercanía con el verbo “caer”: “este caer sin llegar / es la angustia de pensar / que puesto que muero existo” (311). El verbo conjugado con la existencia y la muerte alude al concepto de Heidegger de que la existencia (*Dasein*) del humano es una por estar-arrojado (*Geworfensein*) a la tierra sin un propósito determinado.

Heidegger ve la necesidad de restituir el significado de la muerte abolido por el pensamiento científico. En la obra de Rilke, este aspecto de la crítica cultural está descrito en *Los apuntes* como un proceso de transición de una propia muerte a una muerte no-personal “monstruosa”. Antes, cuenta Malte, todos habían tenido su propia muerte: “Denn früher wusste man [...], dass man den Tod *in sich* hatte” (Rilke 1991d: 115).²¹ La muerte del abuelo de Malte, Christoph Detlev, fue una muerte antigua, personal. En contraste con la vida orgullosa y enérgica del abuelo, su muerte estuvo caracterizada por el exceso de orgullo, voluntad y poder que él mismo no había podido agotar en sus días tranquilos: “Er verlangte und schrie” (118).²² Cuando la muerte deja de ser algo personal, algo

²¹ “Antes se sabía [...] que se trae la muerte *dentro* de sí mismo”.

²² “Exigió y gritó”.

que pertenece a la propia identidad, se convierte en el gran y terrible desconocido, en la nada absoluta. En un mundo en el que la metafísica y el pensamiento no-científico han sido expulsados, el sujeto sufre el vacío que lo amenaza: “Ich sitze hier und bin nichts. Und dennoch fängt dieses Nichts zu denken an” (126).²³

Cuando la muerte ya no es concebida como algo personal, la identidad del sujeto moderno se ve amenazada, ya que es esta propia muerte la que le da sustancia. En *El libro de las horas*, Rilke expresó la relación del sujeto con la muerte mediante una analogía, omnipresente en la obra de Villaurrutia, de la relación de la cáscara con la fruta:

O Herr, gib jedem seinen eigenen Tod.
Das Sterben, das aus jenem Leben geht,
darin er Liebe hatte, Sinn und Not.
Denn wir sind nur die Schale und das Blatt.
Der große Tod, den jeder in sich hat,
das ist die Frucht, um die sich alles dreht
(Rilke 1991c: 103).²⁴

En esta idea de la propia muerte se expresa un concepto que denota lo personal y particular que es el “final” de cada ser humano. Y todos los humanos están definidos por el anhelo, la nostalgia de la muerte. En *El libro de las horas* se encuentra también la expresión de este concepto:

“Und ganz im Dunkel stehn die Sterbebetten,
und langam sehnen sie sich dazu hin;
und sterben lange, sterben wie in Ketten
und gehen aus wie eine Bettlerin”
(Rilke 1991c: 102).²⁵

²³ “Estoy sentado aquí y no soy nadie. Y aún así esa nada empieza a pensar”.

²⁴ “Oh, Señor, da a cada quien su propia muerte. / La muerte que surge de aquella vida, / en la cual tenía amor, sentido y sufrimiento. / Porque sólo somos la cáscara y la hoja. / La gran muerte que cada quién tiene dentro de sí, / es el fruto alrededor de la cual todo gira”.

²⁵ “Y en la completa oscuridad están los lechos de muerte, / y lentamente se acercan hacia éstos añorándolos; / y mueren poco a poco, mueren como en cadenas / y se extinguen como una mendiga”.

Lo que Villaurrutia y Rilke denominan muy poéticamente “nostalgia” o “añoranza” caracteriza la vida como una existencia hacia la muerte y como una conciencia de la vida verdadera (*eigentlich*). En la vida de la existencia verdadera, la muerte es una patria. Así se justifica también la añoranza del regreso a ésta, como explica Villaurrutia —refiriéndose también a la analogía rilkeana de la fruta— en su ensayo “Introducción a la literatura mexicana”:

Si la muerte la llevamos, como decía un poeta, dentro, como el fruto lleva la semilla. Nos acompaña siempre, desde el nacimiento, y la muerte crece con nosotros. La muerte es también una patria a la que se vuelve, por eso es posible que haya un libro de versos que se llama *Nostalgia de la muerte*, nostalgia de lo ya conocido. La muerte es algo ya conocido por el hombre (Villaurrutia 1974a: 771).

Pero cuando la vida está definida, sobre todo por el hecho de que la muerte es su fruto, esta muerte corresponde a una realidad más real, más apreciada —en la historia de la modernidad occidental— que la vida.

Esta visión la deben Villaurrutia y Rilke a un viaje al extranjero, a un exilio. Lo que para Rilke y para la escritura de *Los apuntes* fue París, para el mexicano fue la estancia en Nueva York en el año 1935. Villaurrutia se muestra impresionado por la gran cantidad de panteones y funerarias (Villaurrutia 1960: 28). Su estancia en los Estados Unidos da a los poemas, que más tarde formarían los “Otros nocturnos” y las “Nostalgias”, un tono diferente y más claro respecto al motivo de la muerte, que ya no es percibida como la gran nada sino, como en “Nocturno en que habla la muerte”, como una compañera de la cual tampoco es posible separarse en la ciudad extranjera (Villaurrutia 2006: 287). El don de esta compañera es su conocimiento del futuro. Anticipa una fecha, un momento en el futuro que sólo ella conoce. El poeta plasma el momento en el cual le habla su propia muerte en un discurso directo cuyo tema es la relación cercana entre ambos. La muerte aclara que ha sido, durante toda la vida del poeta, una compañera invisible pero fiel. Después siguen unos de los versos más claros de la *Nostalgia de la muerte*, que aún así, escapan por completo de la lógica tradicional occidental, la que fue criticada por Rilke y Heidegger. La cercanía y al mismo tiempo lejanía e invisibilidad de la muerte es sólo expresable por medio del oxímoron:

Te he seguido como la sombra
 que no es posible dejar así nomás en casa;
 como un poco de aire cálido e invisible
 mezclado al aire duro y frío que respiras; [...]
 Y es inútil que vuelvas la cabeza en mi busca:
 estoy tan cerca que no puedes verme,
 estoy fuera de ti y a un tiempo dentro
 (Villaurrutia 2006: 287).

La presencia de la muerte en la vida se vuelve tan obvia para el yo-lírico que le da la sensación de que la pluma que escribe sus versos no sólo obedece a su propia mano. Estas estrofas pueden ser interpretadas como un cambio paradigmático dentro de *Nostalgia de la muerte*. Aunque los motivos de soledad y miedo siguen presentes, los elementos de la crítica de conocimiento y el miedo ante la nada son reemplazados por la certeza racional de la muerte como el principio fundamental de la vida (Moretta 1976: 77). Ya no es la muerte que se asocia sobre todo con la nada, con el silencio de las estrellas o la duda de la existencia de un ego. La muerte está ahora identificada y definida explícitamente, como en “Nocturno de la alcoba”: “Es cóncava y oscura y tibia y silenciosa” (Villaurrutia 2006: 297). Y esta muerte incluso sustituye, en ese poema, al principio supuestamente más poderoso de la vida, el amor: “no el amor sino la oscura muerte / nos precipita a vernos cara a cara a los ojos” (298). La muerte es el único poder capaz de unir a los individuos “solos y náufragos”, hace de la vida una verdadera existencia (*eigentlich*) y nos da una identidad en cada momento. De esta manera, nuestra existencia está concebida como una contradicción, ya que la constitución del yo se logra con una visión de lo absoluto, de lo abierto, como lo llama Heidegger, que al mismo tiempo amenaza la identidad de este yo.

El interior del sujeto como lo absoluto y la nada —una lectura hegeliana de la *Nostalgia* y de *Los apuntes*

La comprensión del vacío interior del propio yo es un proceso de aprendizaje, un aprendizaje que se puede lograr, sobre todo, en la soledad de la noche, de la gran ciudad o del exilio. La noche reduce el mundo a sus for-

mas esenciales, a las que pertenece el silencio. El yo-lírico de la *Nostalgia* aprende en los “Nocturnos”, como Malte al comienzo de *Los apuntes*, a usar sus sentidos, y luego — también en el exilio, en los “Otros nocturnos” y las “Nostalgias”— adquiere una visión más profunda. En el primer poema de “Nocturnos”, llamado simplemente “Nocturno”, la sombra de la noche lleva al yo-lírico a que “escuche” (Villaurretia 2006: 267). También oye los “gritos de la sangre”, y según una convención occidental cultural y religiosa, sangre significa “dialécticamente tanto la vida como la muerte” (Eberhart 2013: 153). Por lo tanto, la noche enseña al yo-lírico a escuchar el entrelazamiento de la vida y la muerte. Esta unión conforma la totalidad del ser y es un absoluto que impregna la existencia humana:

¡Todo!
 circula en cada rama
 del árbol de mis venas,
 acaricia mis muslos,
 inunda mis oídos,
 vive en mis ojos muertos,
 muere en mis labios duros
 (Villaurretia 2006: 268).

Este todo es al mismo tiempo la nada que determina la verdadera existencia del hombre. El motivo básico de los “Nocturnos” consiste en la “posibilidad de descubrir la propia inexistencia” (Moretta 1976: 46). El concepto del sujeto como lo absoluto y como la nada puede atribuirse filosóficamente a Hegel.²⁶

²⁶ En los párrafos 86 y 87 de su *Enciclopedia de las ciencias en compendio* se lee lo siguiente: “§ 86 [...] Wird *Sein* als Prädikat des Absoluten ausgesagt, so gibt dies die erste Definition desselben: *Das Absolute ist das Sein*. [...] § 87 Dieses reine *Sein* ist nun die *reine Abstraktion*, damit das *Absolut-Negative*, welches, gleichfalls unmittelbar genommen, das *Nichts* ist. 1. Es folgte hieraus die zweite Definition des Absoluten, dass es das *Nichts* ist; in der Tat ist sie darin enthalten, wenn gesagt wird, dass das Ding an sich das Unbestimmte, schlechthin Form- und damit Inhaltslose ist” (Hegel 1979: 182-183) [“§ 86 [...] Si *ser* se expresa como predicado de lo absoluto, obtenemos así la primera definición de éste: *lo absoluto es el ser*. [...] § 87 Ahora bien, ese *ser* puro es la *pura abstracción* y por tanto lo *absolutamente negativo* que, tomado igualmente de la manera inmediata, es la *nada*. 1. De ahí se seguirá la segunda definición de lo absoluto, es decir, que él es la *nada*; de hecho tal definición se implica cuando se dice

Villaurrutia tuvo acceso a la filosofía del idealista alemán mediante el ensayo de Benedetto Croce “Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel” (1907) (Paz 2003: 44). No hay que sobreestimar la importancia de la filosofía de Hegel para la génesis poética de *Nostalgia de la muerte*; es necesario considerar también la desconfianza de Villaurrutia respecto a los sistemas filosóficos. Sin embargo, aún así ésta resulta un instrumento crítico muy útil para la interpretación de la relación entre el todo, la nada y el sujeto, temática fundamental para el autor mexicano.

Lo que se lamenta de la modernidad, según Hegel en sus *Lecciones sobre la estética*, es la pérdida de la unidad entre la conciencia y el mundo material, unidad que aún estaba presente en la era clásica. En ella, la conciencia pudo reconocerse en el mundo material. Éste fue antropomorfizado por la ubicuidad de los dioses antropomorfos.²⁷ A través del mito, fundamentado en la poesía, el exterior representaba la cara del ser humano, que en la época clásica era totalmente exterior, la conciencia de las cosas con las que se siente conectado. A través del pensamiento científico, las narraciones del cielo divino se convirtieron en alegorías y lo externo se volvió menos significativo para la conciencia. Ésta se retiró de lo material y formó un interior, aislado del exterior que ya no le habla. El espíritu, *Geist*, como Hegel llama a la conciencia, se retira “de lo mundano, lo natural y lo humano como tal”, “para satisfacerse sólo en el cielo puro del espíritu” (Hegel 1843: 191). Hegel llama romántico al arte que plasma el retiro de la conciencia a su propio interior. La idea de la soledad de una mente encerrada en sí misma en *Nostalgia de la muerte* no sólo es una consecuencia del temperamento del autor —Villaurrutia manifestó rasgos misantrópicos y depresivos a lo largo de su vida—²⁸ sino también es resultado de un proceso teórico-filosófico y de la praxis

que la cosa-en-sí es lo indeterminado, lo que simplemente carece de forma y contenido” (Hegel 2005: 189).

²⁷ Malte Laurids Brigge se refiere a la unidad de la época clásica con la mención del anfiteatro de Orange. El fondo escénico es para el protagonista danés “die antikische Maske, hinter der die Welt zum Gesicht zusammenschoss” (Rilke 1991d: 322) [“la máscara antigua, detrás de la cual el mundo se volvió cara”].

²⁸ Villaurrutia habló sobre la expresión de su “drama íntimo” en su serie de “Nocurnos” de 1933 en una entrevista con José Luis Martínez (1940: 75).

literaria que comenzó en el romanticismo y culminó aproximadamente entre 1890 y 1955.

El problema literario del disgusto romántico con el exterior es que el arte sólo puede representar sensaciones y pensamientos de manera concreta y pictórica (Dürr 1987: 103). Por esta razón, según Hegel, el arte romántico permite que el exterior entre de nuevo en la conciencia sin obstáculos y sin importar el objeto. Pero ahora, los objetos vuelven como consecuencia de su devaluación. Por lo tanto, continúa Hegel, el interior ya no debería estar unido a lo externo, sino buscar esta unión sólo consigo mismo (1843: 195-207). Para el filósofo idealista, esta unión es una de las dos subjetividades que se formaron con la separación del hombre y el mundo: la subjetividad temporal humana, por un lado, y la sustancialidad de lo espiritual, del mundo de la verdad y la eternidad, de lo divino, por el otro. La tarea del artista es ahora verter fenómenos aleatorios del presente en leyes generalmente válidas para así unificar las dos subjetividades. El cumplimiento de esta tarea en *Nostalgia de la muerte* se refleja en el proceso de cambio de tono de uno intuitivo (expresando dudas y temores), sensitivo y determinado por el presente —expresado en los poemas de “Nocturnos”— a uno más reflexivo y universal —en los versos de “Otros Nocturnos” y de “Nostalgias”.

El yo-lírico de *Nostalgia de la muerte* y el artista Malte Laurids Brigge responden a la futilidad del exterior con el retiro en el interior, ya que, según Hegel, la conciencia se puede encontrar solamente en sí misma (Dürr 1987: 110). Donde lo externo no significa nada, ya que, según el filósofo idealista, nada del exterior representa un objeto adecuado para el sujeto (109), la nada es el objeto adecuado de intuición —concepto que abordaron literariamente Rilke y Villaurrutia. Las metáforas para la nada en la obra del mexicano son, por ejemplo, el silencio, la sombra, el mar infinito o el cielo muerto. Los poemas más destacados en ese sentido se encuentran en la serie de “Nocturnos”: en “Nocturno solo”, el entorno del yo-lírico es una “líquida sombra”; nada puede iluminar este “naufragio invisible” en un “mar infinito” (Villaurrutia 2006: 279). Para caracterizar la monstruosidad y majestuosidad de la nada, y el fuerte impacto de la nada exterior en la conciencia del yo-lírico, el silencio está engrandecido en los poemas “Nocturno eterno”:

cuando en la soledad de un cielo muerto
brillan unas estrellas olvidadas
y es tan grande el silencio del silencio
que de pronto quisiéramos que hablara (280).

y “Nocturno muerto”:

La tierra hecha impalpable silencioso silencio,
la soledad opaca y la sombra ceniza
caerán sobre los ojos y afrentarán mi frente (282).

En los textos de Villaurrutia y Rilke, las impresiones subjetivas, mundanas y transitorias de las noches de los “Nocturnos” y las calles de París se combinan con la subjetividad de la verdad. En esta unión, Hegel ha visto el absoluto, el yo como absoluto que al mismo tiempo es la nada. El derecho de la conciencia a ser considerada como absoluto, según Hegel, es que “dass es sich selbst setzt, das Objekt hingegen nicht, welches allein durchs Bewusstsein gesetzt ist” (Hegel 1843: 253).²⁹ En el caso de Malte, dicha síntesis se expresa en la intuición del hijo pródigo: que la nada es su posibilidad de ser todo. En el yo-lírico de Villaurrutia, esta unión consiste en la comprensión de que la muerte, la nada, es la compañera más inmediata de la vida. En esa interpretación, la totalidad expresada en *Nostalgia de la muerte* es el establecimiento de una conciencia por sí misma y no por algún objeto. Es el ejercicio de una voz lírica que habla del mundo sin mundo.

Siguiendo una lectura hegeliana, ambos sujetos llegan al descubrimiento de lo universal a través de una serie de asunciones (*Aufhebungen*). Malte y el yo-lírico de la *Nostalgia* experimentan en lo sensual el ahora, que se afirma como verdadero. Pero esta verdad está sublimada (*aufgehoben*) por la segunda verdad: el ahora ya pasó. A este ahora como pasado se refieren los recuerdos de Malte y los del yo-lírico de la *Nostalgia* de los viajes a los Estados Unidos. “Pero el pasado no es” (Hegel 1907: 71) contesta Hegel a esta segunda verdad, que por lo tanto también es rechazada y sublimada: la negación del ahora es negada, y se vuelve a la primera verdad, la que

²⁹ “Se establece a sí misma, en contradicción con el objeto que se establece únicamente por la conciencia”.

es el ahora. “Aber dieses in sich reflektierte erste ist nicht ganz genau dasselbe, was es zuerst, nämlich ein Unmittelbares, war; sondern es ist eben ein in sich Reflektiertes” (1907: 71).³⁰ En estas sublimaciones, el sujeto se vuelve él mismo algo absoluto, algo general. Este absoluto (del entendimiento de la nada como principio del todo) se expresa en Rilke en la parábola del hijo pródigo y en Villaurrutia en el poema más amplio y que cierra *Nostalgia de la muerte*: “Décima muerte”. Es el resultado de toda la trayectoria de la obra; el absoluto que representa “Décima muerte” es la mezcla de la subjetividad (que se expresa en la referencia a la muerte en segunda persona del singular) con verdades filosóficas universales. El poema es el resumen ontológico de que la existencia consta de la omnipresencia de la muerte en la vida (I, II, X) y en la nada (VIII), de que la muerte es para el hombre una conocida (III, VII y IX) y una protección como una envoltura (IV). Expresa la verdad de que, en combinación con la relatividad del tiempo (VI), morir es despertar (V).

Arthur Schopenhauer vio en lo universal de la muerte, que aquí en Rilke y Villaurrutia significa la nada, una “große Gelegenheit, nicht mehr Ich zu seyn”: “[W]ährend des Lebens ist der Wille des Menschen ohne Freiheit. Erst mit dem Tod wird er zu sich selbst befreit” (Schopenhauer 1988: 537).³¹ En el yo-lírico de la *Nostalgia*, el resultado de las ascensiones es la comprensión de que la nada es una patria a la que el sujeto regresa, y que sólo la muerte le da sentido al concepto de vida.

La *Nostalgia* y *Los apuntes* podrían leerse —como también la *Divina Comedia* por ejemplo— como la salvación de un hombre que “se ha extraviado en el camino equivocado”. Esta salvación se logra a través de la estética: el sujeto que está artísticamente activo se encuentra vinculado a la historia de la raza humana y al mito de los tiempos primordiales a través del trabajo literario. El viaje hacia la formación de un nuevo yo es, en cierto modo —y aquí hay un elemento genuinamente romántico, si uno piensa en el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis— un viaje al pasado: las impresiones del presente en *Los apuntes* se convierten en recuerdos de

³⁰ “Pero esto, lo que es reflexionado en sí mismo, no es exactamente lo que fue primero, a saber, un inmediato; es ahora algo en sí mismo reflexionado”.

³¹ “Gran oportunidad de no ser yo mismo”: “Durante la vida, la voluntad del hombre no tiene libertad. Sólo con la muerte se liberará para volver a sí mismo”.

la niñez, que pasan suavemente a ser imágenes del pasado histórico, que a su vez conducen al nivel mítico e inicial de la parábola del hijo pródigo (Eifler 1972: 108-109).

No es la vida en el momento lo que hace al hombre divino; según Aristóteles, es la preocupación racional y artística por la vida eterna, por los tiempos míticos (*Los apuntes*), por los tiempos cuando todo era materia (*Nostalgia*) o hasta por la vida del otro mundo (*La Divina Comedia*). También para uno de los teóricos más importantes del romanticismo, para el humanista Friedrich Schiller, el arte es un mediador entre el hombre que vive en lo azoroso de hoy en día y el yo eterno e ideal. Schiller se pregunta en la novena carta de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*: “Wie verwahrt sich aber der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfängen?”³² Y también responde: “Wenn er ihr Urteil verachtet. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfniss” (Schiller 1962: 592).³³

Nostalgia y Los apuntes como textos humanísticos

Ni *Los apuntes* ni la *Nostalgia* parecen estar situados, en una lectura superficial, en una tradición humanista. Malte es el último de su stirpe, y su contacto con otras personas en París está casi interrumpido por completo. Los recuerdos de Malte no se refieren a su propio género, más bien se extienden más allá del pasado a figuras históricas. Y *Nostalgia de la muerte* abandona por completo el mundo de la intersubjetividad; aquí todo es, como ya se mencionó antes, intrasubjetividad. Pero también así se crea un vínculo entre el individuo y la raza humana. Esto es importante en la medida en que el humanismo clásico-romántico se basa en la idea de la sociedad y la hermandad de los humanos. Walter Benjamin expresa esta idea básica del humanismo con una “imagen de la felicidad que cobijamos y que está atravesada por el tiempo” porque “hay un acuerdo secreto en-

³² “Pero, ¿cómo se protege el artista de las corrupciones de su tiempo, que lo abrazan desde todos lados?”.

³³ “Despreciando su juicio. Tiene que mirar hacia arriba, por su dignidad y la ley, no hacia abajo por la felicidad y la necesidad”.

tre las generaciones pasadas y la nuestra” (Benjamin 2009: 132).³⁴ Como resultado, nos irradiamos como una fuerza mesiánica hacia el futuro. La “sociedad universal de la raza humana” es, como señala Cicerón, natural (Cicerón 1873: 66). El hombre tiene el don de la razón y el lenguaje (43), que son los ligamentos que conectan a las personas y las unen para formar una sociedad natural a través de “enseñar, aprender, compartir, discutir y juzgar” (66).³⁵ En la *Oda a la alegría* (1785) de Friedrich Schiller, los muertos están incluidos explícitamente en esta unión. El pacto humanista se refiere entonces a la raza humana: “Hoffnung auf den Sterbebetten, / Gnade auf dem Hochgericht! / Auch die Toten sollen leben”.³⁶

Los apuntes pueden ser leídos —por lo tanto y a pesar de las dudas iniciales— como una lucha por los valores del humanismo donde el sujeto demuestra ser capaz de recordar a los muertos y mirar hacia el futuro a través de sus temores, donde la “imagen de felicidad atravesada por el tiempo” puede producirse. La *Nostalgia* está en menor medida impregnada por la construcción de una historicidad que *Los apuntes*, pero con su poder creativo y lingüístico, que es herencia de un desarrollo cultural, también es una expresión de la “sociedad natural” de los hombres, incluso si esta expresión aparece completamente negada en el contenido: Villaurrutia evoca en los poemas de “Nocturnos” una soledad absoluta y alude a una ruptura con la idea humanística de la “sociedad universal”. Aún así, el yo-lírico se reconecta de nuevo con la sociedad y se reestablece como un sujeto constituido por una línea histórica de lectores y autores al retomar por ejemplo las figuras retóricas —establecidas dentro de la poética occidental desde Aristóteles—, los temas, motivos y símbolos de una tradición literaria de miles de años, o simplemente usando el vocabulario del español.³⁷ Mediante su lectura de textos de sor Juana Inés de la Cruz, Novalis,

³⁴ “Diese Reflexion führt darauf, daß das Bild von Glück, das wir hegen, durch und durch von der Zeit tingiert ist, [weil] eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem herrscht” (Benjamin 2010: 16).

³⁵ Pero ninguna sociedad existe sin “lo otro”: el animal, que no posee las dos características principales que son necesarias para alcanzar el bien supremo, está excluido de esta sociedad.

³⁶ “Esperanza en los lechos de muerte, ¡Gracia en el tribunal superior! ¡Incluso los muertos deben vivir!” (de la primera versión de 1785).

³⁷ El significado de cada palabra es la historia de su significado. Respecto al carácter genealógico de las lenguas, el filósofo y escritor Fritz Mauthner opina que “jedes

Nerval, Baudelaire, Rimbaud, López Velarde, Rilke, Cocteau o Gide, entre otros, y mediante sus ejercicios críticos, Villaurrutia crea una “genealogía literaria propia” (García Gutiérrez 2006: 12), y *Nostalgia de la muerte* es el resultado. En “Nocturna rosa”, Villaurrutia hace alusión directa a la tradición cultural: “Yo también hablo de la rosa” (Villaurrutia 2006: 292). Lo que sigue es una cadena de connotaciones semánticas de la tradición cultural occidental del signo “rosa” (“piel de niño”, “espinas”, “brújula”, etc.) y su recreación hacia un neo-romanticismo negro (“rosa nocturna”, “rosa ciega”, “rosa herida”, etc.). Así, *Nostalgia de la muerte* también estará conectada con futuras obras influidas por estos versos llenos de nuevas creaciones de Villaurrutia; ésta es su fuerza mesiánica benjaminiana proyectada hacia el futuro.

También y en otro sentido, los textos de Villaurrutia y Rilke deben leerse como textos humanísticos. En su tratado *Sobre lo sublime*, Friedrich Schiller declaró al libre albedrío como la cualidad más natural del hombre.³⁸ La violencia aniquila (*aufheben*) al hombre, como lo expresa Schiller. El dramaturgo da como ejemplo la más alta e insuperable violencia contra la voluntad libre del humano: la muerte.³⁹ En esta situación se encuentran el yo-lírico de la *Nostalgia* y Malte Laurids Brigge. Sus seres son aniquilados por la amenaza de la destrucción. Pero no sólo por esta amenaza, sino también por la idea de que la nada, en el sentido del sofista Gorgias, es omnipresente en el ser.

Pero Schiller considera que el proceso educativo, que está presente en la *Nostalgia* y en *Los apuntes*, es sublime: es un desarrollo hacia la voluntad de la búsqueda de la muerte, de la búsqueda de la nada, hacia la destrucción del sujeto por la nada. La aceptación de este vacío, incluso del vacío del propio ego, es de importancia central para el trabajo tardío de

Wort hat seine Geschichte, und zu einer intimen Kenntnis einer Sprache würde also Kenntnis ihrer gesamten Geschichte gehören” (Mauthner 1921: 20) [“cada palabra tiene su historia, y para conocer profundamente una lengua, sería necesario conocer toda su historia”].

³⁸ “Alle andere Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will”, [“Todos los otros seres tienen que; el humano es el ser que quiere” (Schiller 1943: 38)].

³⁹ “Dieses einzige Schreckliche, was er muss und nicht will, wird wie ein Gespenst ihn begleiten”(Schiller 1943: 39) [“Esta cosa terrible que debe y no querrá irá con él como un fantasma”].

Rilke. En medio de la desesperación, el yo-lírico de las *Elegías de Duino* da al lector, ante el vacío del interior y el exterior, un reconfortante consejo: “Desde los brazos, arroja el vacío a los espacios que respiramos; las aves tal vez sientan el aire expandido con un vuelo entrañable” (Rilke 1991a: 441-442). Una posible interpretación de este pasaje es que el humano debe aceptar o hasta celebrar el vacío que caracteriza su vida. La salvación de la existencia a través de la voluntad de confrontación con el miedo ante los horrores de la existencia y, en última instancia, de la nada, se hace evidente en las siguientes líneas de Rilke: “Wer nicht der Fürchterlichkeit des Lebens irgendwann, mit einem endgültigen Entschlusse, zustimmt, ja, ihr zujubelt, der nimmt die unsäglichen Vollmächte unseres Daseins nie in Begriff, der geht am Rande hin, der wird, wenn einmal die Entscheidung fällt, weder ein Lebendiger noch ein Toter gewesen sein. Die Identität von Furchtbarkeit und Seligkeit zu erweisen [...]: dies ist der wesentliche Sinn und Begriff meiner beiden Bücher” (carta a Kontess Sizzo del 12 de abril de 1923, en Cardinal 1969: 36).⁴⁰ Los dos libros mencionados son las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*.

Sin embargo, este aplauso a lo terrible de la vida se nota igualmente en *Los apuntes* y la *Nostalgia*. Ya el título de la obra de Villaurrutia hace alusión a la suave fuerza seductora de lo terrible, pero en la serie de “Nocturnos” aún prevalece el temor. En “Nocturno en que habla la muerte”, el yo-lírico “comienza a desear la familiaridad reconfortante de lo conocido” (García Gutiérrez 2006: 141) frente a lo desconocido en el extranjero. Se imagina la muerte escondida en su maleta y está familiarizado con su discurso, reproducido en estilo directo. Consecuentemente, la aceptación de lo inevitable se nota con mayor fuerza en los poemas de “Nostalgias”. Villaurrutia la describe con claridad y apoyado por la metáfora de la nieve y el frío, en “Cementerio en la nieve” y en “Muerte en el frío”. También en “Décima muerte”, el yo-lírico se deja seducir completamente por la muerte; incluso se puede notar ligeramente esta celebración de la cual

⁴⁰ “Quien no esté de acuerdo, en última instancia, con la fatalidad de la vida, ni la celebra, nunca se acercará a los inefables poderes de nuestra existencia; caminará al borde, no será, una vez tomada la decisión, ni un ser vivo ni uno muerto. Demostrar la identidad del temor y la felicidad: [...] este es el significado y concepto esencial de mis dos libros”.

había hablado Rilke —muchas veces subrayada por signos de exclamación: “¡Qué prueba de la existencia / habrá mayor que la suerte / de estar viviendo sin verte y muriendo en tu presencia!” (Villaurretia 2006: 311). Respecto a la muerte y la nada, al yo-lírico nada le desconcierta (III). Se adueña de la muerte (V), la abraza (VI): “eres mía y soy tuyo en un instante” (VII, 314).

Cuando el sujeto se rinde voluntariamente gana la vida, ya que el libre albedrío significa su forma más original y esencial. El hijo pródigo de Rilke se muda, ya que ser amado significa para él confinamiento. A las personas que son amadas se les acredita aquí una identidad que limita su libertad. Los favoritos de Rilke son, por lo tanto, los amantes, no los amados. La partida del hijo pródigo es el principio del aprendizaje de la libertad, la no-identidad voluntaria del yo. El yo-lírico de la *Nostalgia* y Malte aprenden a lograr la libertad del no ser (individual). La educación moral gana a través de la estética (aprender a ver y escuchar, escribir notas y poesía) la certeza de la libertad total, como lo describió Schiller: “Nichts, was sie [die Natur] an ihm [dem Menschen] ausübt, ist Gewalt, denn eh es bis zu ihm kommt, ist es schon seine eigene Handlung geworden, und die dynamische Natur erreicht ihn selbst nie, weil er sich von allem, was sie erreichen kann, freitätig scheidet” (Schiller 1962: 40).⁴¹

Quien aprende a ser nada, no siente la violencia de la muerte. Cuando se llega a esa verdad, el miedo a la muerte es superado.⁴² Cualquiera que acepte este nihilismo de su existencia, esta muerte del sujeto, se vuelve, paradójicamente, sujeto de nuevo. La comprensión de su indeterminación le da al sujeto la identidad como humano. El oxímoron filosófico de Schiller es que la voluntad de la aceptación de la nada es la posibilidad de la

⁴¹ “Nada de lo que ella [la naturaleza] ejerce en él [el hombre] es violencia, porque antes de que llegue hasta él, ya se ha convertido en su propia acción, y la naturaleza dinámica nunca lo alcanza, porque se distancia libremente de todo lo que ella puede alcanzar”. Respecto al concepto de la libertad en Schiller véase también Barone 2004: 119-132.

⁴² Este es también un teorema en las *Contribuciones al análisis de sensaciones* de Ernst Mach. Mientras que en Mach la afirmación de lo subjetivo (el mundo no es independiente de los estados de ánimo y sentimientos del ego) va acompañada del diagnóstico de la irremediabilidad del sujeto, Rilke toma el camino opuesto e idealista desde la percepción del no ser del sujeto hasta su salvación. Sobre la relación de Rilke con las teorías de Mach véase también Löwenstein 2004: 84-87.

salvación del hombre. Y este oxímoron se puede aplicar exegéticamente a la *Nostalgia* y *Los apuntes*.

Al principio, el yo de la *Nostalgia* y de *Los apuntes* está determinado, sobre todo, por las impresiones de las calles nocturnas, por la soledad y el temor. Este lado del hombre expresa lo que Schiller (en referencia a Kant) llamó el impulso sensual (*sinnlicher Trieb*) o material (*Stofftrieb*). Este impulso “will bestimmt werden, er will sein Objekt empfangen”.⁴³ Pero también, para ver al hombre como un todo, se requiere del instinto de la voluntad, que Schiller llama el impulso de la forma (*Formtrieb*). Este impulso “will selbst bestimmen, er will sein Objekt hervorbringen” (Schiller 1962: 612).⁴⁴ El primero se refiere en el proceso “beim Erkennen, auf die Wirklichkeit, der andere auf die Nothwendigkeit der Dinge” (613):⁴⁵ “Die Vernunft stellt aus transcendentalen Gründen die Forderung auf, es soll eine Gemeinschaft zwischen Formtrieb und Stofftrieb, das heisst, ein Spieltrieb sein, weil nur die Einheit der Realität mit der Form, der Zufälligkeit mit der Nothwendigkeit, des Leidens mit der Freiheit den Begriff der Menschen vollendet” (Schiller 1962: 613).⁴⁶

El comienzo de *Los apuntes* y de la *Nostalgia* representa sobre todo el impulso material, el impulso receptor. Se ve, se huele, se sufre. Cuando *Los apuntes* se vuelven más alegóricos y los poemas de la *Nostalgia* más discursivos, el instinto de la forma entra en acción, y los sujetos en ambas obras se encuentran a sí mismos en esta unión de la percepción sensorial y de la razón, en el marco de la estética de la prosa y la poesía. “El concepto del hombre”, como lo expresa Schiller, se “completa” aquí al agregar la necesidad de la aleatoriedad. Donde anteriormente sólo prevalecía la contingencia de impresiones sensoriales e impresiones nocturnas, ahora se ha logrado la comprensión de la necesidad de la ley. Este es también el paso del sufrimiento a la libertad. La libertad se logra al comprender la necesidad de la ley de que la muerte y la nada sean las fuerzas fundamen-

⁴³ “quiere ser determinado, quiere recibir su objeto”.

⁴⁴ “quiere determinarse por sí mismo, quiere producir su objeto” (612).

⁴⁵ “de conocer a la realidad, el otro a la necesidad de las cosas”.

⁴⁶ “La razón, por causas trascendentales, exige que haya una comunidad entre el impulso de la forma y el impulso material, es decir, un instinto de juego [*Spieltrieb*], porque sólo la unidad de la realidad con la forma, del azar con la necesidad y del sufrimiento con la libertad completa el concepto del hombre”.

tales del universo. Es aquí donde se conectan las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller con su ensayo *Sobre lo sublime*, y estos dos textos, a su vez, con *Nostalgia de la muerte*: dicha libertad también fue lograda con la decisión razonable del sujeto de decir: “y así está bien”.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR W. “Rede über Lyrik und Gesellschaft”, en *Noten zur Literatur*. Gesammelte Schriften 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990a. 49-68.
- ADORNO, THEODOR W. “Parataxis”, en *Noten zur Literatur*. Gesammelte Schriften 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990b. 447-494.
- BARONE, PAUL. *Schiller und die Tradition des Erhabenen*. Berlin: Erich Schmidt, 2004. 119-132.
- BENJAMIN, WALTER. “Sobre el concepto de historia”, en *Estética y política*. Trads. Tomas Agustín Bartoletti y Julian Manuel Fava. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009. 129-152.
- BENJAMIN, WALTER. *Über den Begriff der Geschichte. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, tomo 19. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.
- CARDINAL, CLIVE H. “Some Relationships between Poet and Theologian”, en *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association* (marzo 1969): 34-39.
- CICERÓN. *Drei Bücher von den Pflichten*, tomo 1. Stuttgart: Hoffmannsche Verlagsbuchhandlung, 1873.
- DÜRR, VOLKER. “Personal Identity and the idea of the novel: Hegel in Rilke”, en *Comparative Literature*, 39.2 (1987): 97-114.
- EBERHART, CHRISTIAN A. *Kultmetaphorik und Christologie: Opfer- und Sühneterminologie im Neuen Testament*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2013.
- EIFLER, MARGRET. “Existentielle Verwandlung in Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge”, en *The German Quarterly*. 45.1 (enero 1972): 107-113.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA. “La poesía de Xavier Villaurrutia”, en Xavier Villaurrutia. *Obra poética*. Madrid: Hiperión, 2006. 7-218.
- GUARDINI, ROMANO. *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins*. München: Kösel, 1953.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. *Vorlesungen über die Ästhetik II, Werke*, tomo X. Berlin: Duncker und Humblot, 1843.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. *Phänomenologie des Geistes*. Leipzig: Verlag der Dürschens Buchhandlung, 1907.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Werke, Band 8*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. *Enciclopedia de las ciencias en compendio*. Trad. Ramón Valls Plana. Madrid: Alianza, 2005.
- HEIDEGGER, MARTIN. “Wozu Dichter?”, en *Holzwege*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1963. 248-295.

- HEIDEGGER, MARTIN. *Die Grundprobleme der Phänomenologie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1975.
- HEIDEGGER, MARTIN. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 2006.
- LÖWENSTEIN, SASCHA. *Poetik und dichterisches Selbstverständnis, Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884-1906)*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2004.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS. "Con Xavier Villaurrutia", en *Tierra Nueva*, 1.2 (marzo-abril de 1940): 74-81.
- MAUTHNER, FRITZ. *Beiträge zu einer Kritik der Sprache I, Zur Sprache und zur Psychologie*. Stuttgart/Berlin: J.G. Cotta'sche Buchhändler Nachfolger, 1921.
- MILLARES, SELENA. "Recepción del barroco hispánico en la poesía mexicana", en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1996. 1043-1048.
- MORETTA, EUGENE L. *La poesía de Xavier Villaurrutia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- NANDINO, ELÍAS. "La poesía de Xavier Villaurrutia", en *Prometeus*, 3 (segunda época, 1952): 460-468.
- PAZ, OCTAVIO. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- PAZ, OCTAVIO. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- RILKE, RAINER MARIA. "Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen", en *Die Gedichte*. Frankfurt am Main: Insel, 1986. 878-879.
- RILKE, RAINER MARIA. *Duineser Elegien, Werke in drei Bänden*, tomo 1. Frankfurt am Main: Insel, 1991a.
- RILKE, RAINER MARIA. *Sonette an Orpheus, Werke in drei Bänden*, tomo 1. Frankfurt am Main: Insel, 1991b.
- RILKE, RAINER MARIA. *Das Buch von der Armut und vom Tode, Werke in drei Bänden*, tomo 3. Frankfurt am Main: Insel, 1991c. 97-122.
- RILKE, RAINER MARIA. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Werke in drei Bänden*, tomo 3. Frankfurt am Main: Insel, 1991d. 107-346.
- ROSALES, ALBERTO. "Das Vorlaufen in den Tod als Seinsverständnis", en *Transzendenz und Differenz. Ein Beitrag zum Problem der ontologischen Differenz beim frühen Heidegger*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1970. 173-179.
- SCHILLER, FRIEDRICH. "Über das Erhabene", en *Nationalausgabe*, tomo 21. Weimar: Hermann Böhlau, 1943. 38-54.
- Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Sämtliche Werke, tomo 5. München: Hanser, 1962.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. 2. Zürich: Hoffmanns, 1988.
- STEINER, GEORGE. "Entender es traducir", en *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la tradición*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. 23-70.
- VILLAU RRUTIA, XAVIER. *Cartas de Villaurrutia a Salvador Novo*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960.
- VILLAU RRUTIA, XAVIER. "La poesía", en *Revista de Bellas Artes*, 7 (1966): 17-19.

- VILLAURRUTIA, XAVIER. "Introducción a la poesía mexicana", en *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, críticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974a. 764-772.
- VILLAURRUTIA, XAVIER. "Rainer Maria Rilke", en *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, críticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974b. 949-950.
- VILLAURRUTIA, XAVIER. "Entrevista", en *Tierra Nueva, enero 1940-diciembre 1940*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. 78.
- VILLAURRUTIA, XAVIER. "Nostalgia de la muerte", en *Obra poética*. Edición crítica y estudio introductorio de Rosa García Gutiérrez. Madrid: Hiperión, 2006. 265-315.

HERWIG WEBER

Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Viena. Profesor e investigador de tiempo completo en la Universidad del Claustro de Sor Juana (UCSJ). Sus principales líneas de investigación son los espacios discursivos entre la literatura mexicana y la europea. Fue lector austríaco en la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (2003-2008). Es colaborador internacional de la "Plataforma de investigación Elfriede Jelinek" de la Universidad de Viena. Ha traducido y editado ensayos de Elfriede Jelinek (*La palabra disfrazada de carne*. México: El gato negro, 2007) y prosa corta de la literatura austríaca contemporánea (*Historias del espejo*. México: Conaculta, 2012). Su libro más reciente es el estudio comparativo *Mexikanische Literatur (1938-2018) und europäische Moderne* (Berlín: Weidler Verlag, 2019).