La Experiencia Literaria

NÚM. X, DICIEMBRE DE 2001

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La experiencia literaria

Directora.
Eugenia Revueltas

Secretario de redacción
Arturo Souto

Consejo editorial
Arturo Souto, Manuel de Ezcurdia, Jorge López Páez, Marcela Palma, Seymour Menton, Herón Pérez Martínez, Eugenia Revueltas

Ayudante de redacción
Tania Jiménez

Cuidado de la edición
Eduardo Clavé

DR © 2001, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria. 04510, México D.F.
Impreso y hecho en México
ISSN: 1405-1036

Sumario

Presentación 5

Investigación
El prisma del tiempo: Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana, y las miradas vicarias. *Dolores Bravo* 9
Poética y reflexión sobre el lenguaje. *Benjamín Barajas* 39

Ensayo monográfico
La influencia de los barrocos en Gorostiza (y algunos apuntes sobre Hegel). *Evodio Escalante* 89
Jorge Cuesta o el nacionalismo como misantropía, *Augusto Isla* 111
Presencia barroca en Xavier Villaurrutia y Elías Nandino. *Marcela Palma* 127

Ensayo vario
Calderón en los escenarios *de México*, 1980-1999. Una reflexión sobre la representación del texto de D. Pedro Calderón de la Barca. *Horacio José Almada* 135

Polémica
Mujer y literatura en el ocaso del siglo XX. *Tania Jiménez*. 175
¿Literatura femenina o de género? Entrevistas al público lector 179
Antología literaria 189

Reseña
Voces de lo cotidiano: *Buenos días, Zenón* de Rogelio Riverón. *Tania Jiménez* 199
Inteligencia, soledad en llamas: Gorostiza en su obra. *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe* de Evodio Escalante. *Tania Jiménez* 203

Creación (suplemento)
Sobre todas las cosas (fragmento) *Ximena Sánchez* 209

En el Cuarto Centenario del nacimiento de Calderón

La influencia de los barrocos en Gorostiza (y algunos apuntes sobre Hegel)

Evodio Escalante

"Un soneto me manda hacer Violante / y en mi vida me he visto en tal aprieto; / catorce versos dicen que es soneto / burla burlando van los tres delante." Me gustaría empezar este texto confesando mi incomodidad ante el tema: no soy conocedor ni de los barrocos ni en específico de Calderón. Estoy aquí por una deferencia de la doctora Eugenia Revueltas, a quien espero no defraudar. A esta incomodidad confesada, cuya causa acabo de explicar, agrego un reparo que reconozco que se fue disolviendo conforme avancé en la preparación de esta ponencia. El reparo de las "influencias" y de su cuestionable eficacia para mostrar lo que hay de más específico en un poema escrito en la complicada contextura del siglo XX. Trabajar en la influencia, o todavía peor, en la presencia de los barrocos en Gorostiza... tendría que concluir en una franca operación de desplazamiento. Cuando menos era éste el riesgo: las poderosas aguas de lo barroco terminarían por desalojar a las aguas nativas del poema de Gorostiza, y lo convertirían en otra cosa, en un mecanismo anacrónico, escrito formalmente en el siglo XX pero anclado en lo que respecta a los contenidos en los parámetros del XVII. ¿Cómo abordar a esta luz —que pareciera ser la de la "historia anticuaria", que diría Nietzsche— un poema mexicano surgido en el seno de las vanguardias? ¿No se trata de una operación desnaturalizadora por sí misma? La generación de Contemporáneos, en efecto, pasa por ser la generación que aclimató entre nosotros las conquistas de la vanguardia. Si se estudia el asunto más en detalle se verá, empero, que no son tan vanguardistas como se pensaría. Me he ocupado en otro lugar de este asunto que puedo resumir en una sola frase: hay un nervio conservador en nuestros vanguardistas mexicanos, tanto así que la de ellos es por decirlo así una vanguardia "bien temperada", atenta a los nuevos procedimientos de la escritura, ávida de aclimatar a Eliot y a Valéry, a quienes se traduce y se imita profusamente, pero que no deja de mirar en ningún momento a los grandes modelos del pasado, sean éstos Sor Juana, Quevedo, Góngora y Calderón.[1]

[1] Me ocupo de este asunto en mi artículo "Las poéticas de los Contemporáneos", de próxima publicación en la revista *Alforja*.

La presencia de este nervio conservador justifica de algún modo el título de mi texto. Se diría que las reservas ante el impulso modernizador representado por la irrupción de las vanguardias quedan patentes en estos renglones de una carta que dirige José Gorostiza a su amigo Jaime Torres Bodet. Ahí dice: "En todo caso es mejor no modernizarse, sino entroncar bien en lo viejo. Si me dieran facultades para escribir *Hermann* y *Dorotea* o el *Ulysses*, escribiría aquél." Mejor Goethe que Joyce. Esta búsqueda falocéntrica de seguridad, revelada con nitidez en la frase "entroncar bien en lo viejo", o lo que es lo mismo, de asimilarse al tronco genealógico de una tradición, perdón por la redundancia, está presente de modo más o menos notable en todos los miembros de la generación. Así, el *Canto a un dios mineral* del "arte purista" Jorge Cuesta (a quien me es imposible disociar de la imagen de *Monsieur Teste*, de Valéry) está escrito en estrictas liras en las que se escucha de modo preponderante una sintaxis de origen quevedesco. Así, uno de los poemas mayores de Villaurrutia, *Décima muerte*, recicla como su título lo indica la décima como estrofa privilegiada, y en ella se escucharán mejor que acentos de Valéry, los de los barrocos Quevedo y Sor Juana. Gorostiza mismo, como se sabe, rescata la silva que tanto usaron los barrocos y trama con ella su *Muerte sin fin*. Es cierto que introduce lo que es para mí una novedad absoluta, y es que interrumpe el vuelo de la silva con una sección jocosa, un intermedio de las flores, escrita en versos de arte menor, y que retomando el hilo de la composición con una segunda silva de carácter narrativo, remata de manera análoga, con un romance octosilábico en el que contrasta las altas elucubraciones metafísicas, de orden intelectual, con la voz terrenal y hasta "populachera" del romance, lo cual instaura una suerte de "dialogismo" extraño a la tradición que le sirve de modelo.

En este contexto, se impone redimensionar la noción de influencia. Habría que considerar este término estratégico como una peculiar relación "ecoica" detectable en el nivel de los enunciados. Se trataría de una relación intertextual al nivel de la frase, de la *elocutio*, y tendría que incluir desde la reproducción literal y el plagio voluntario, hasta los "arremedos" y las emulaciones analógicas, al modo de parodias, las más de las veces admirativas.

A menudo Calderón, que por lo visto admiraba un resto a Góngora, retoma de este autor no sólo un modelo de referencias sino versos enteros, que hace suyos a veces sin la menor modificación. En nuestros días, tan celosos de una dizque propiedad intelectual que contradice la experiencia misma de la lengua, este procedimiento sería probablemente considerado como un plagio. No así en los tiempos de Calderón, quien en *El mayor encanto amor*, recicla sin ningún prejuicio "montes de agua y piélagos de montes", nada menos que un verso de las *Soledades* de Góngora. Como recicla, en *Troya*

abrasada: "Y previene la hija de la espuma / a vasallos de amor campos de pluma", que recuerda a las claras el brillante remate de la primera *Soledad*. Quien esté interesado en este rastreo especular, no sólo respecto a Góngora sino de Garcilaso y Villamediana, debe consultar el artículo de Eunice Joiner Gates, "Góngora and Calderón", recopilado por Hans Flascher (editor), en su libro *Calderón de la Barca*.[2]

No podría confinarse, en buena ley, la noción de influencia al sólo aspecto de la *elocutio*; también sienta sus reales en los terrenos de la *dispositio* y la *inventio*. Quiero decir, en los terrenos tanto de la estructura, de la composición de la obra, como en el de las nociones que le sirven de fundamento o infraestructura conceptual. Para mi sorpresa, y abatiendo de este modo mis resistencias iniciales, encontré que pese a la distancia de varios siglos que separa la obra de Gorostiza de la de los autores del período barroco, aunque no sé si en estricto sentido Calderón deba ser considerado menos como un autor del barroco que como un precursor del romanticismo, encontré que pese a esta distancia, repito, hay una vinculación muy íntima entre la visión del mundo que se desprende con claridad de los autos sacramentales de este autor y el poema maestro de Gorostiza. Esta vinculación estaría dada por lo que Benjamin llama la condición de criatura del hombre. ¿Cómo es esto posible? ¿Gorostiza en el mismo ideologema que Calderón? ¿No se trata de un evidente anacronismo, justo lo que desde el principio me proponía evitar? Volveré a este asunto más adelante.

Antes que nada quisiera referirme al libro de Walter Benjamin que me dio la clave para situar esta analogía. Me refiero a *El origen del drama barroco alemán*. Se trata a mi modo de ver de un estudio del que no se podría prescindir, entre otras cosas, porque permite vislumbrar la enorme trascendencia que tuvo Calderón en el ámbito de la lengua alemana, además de que propone una certera ubicación del autor dentro de la filosofía y las ideas dominantes en la época. Los elogios de Benjamin son dignos de atención. Cito un par de párrafos representativos: "El sangriento suplicio con que se concluye la vida de la criatura en los dramas de mártires tiene su contrapartida en el calvario del honor, que, por malparado que haya salido, al final de un drama de Calderón puede restablecerse mediante un decreto real o un sofisma. En la esencia del honor el drama español descubrió una espiritualidad adecuada al cuerpo de la criatura y, con ello, un cosmos de lo profano no revelado a los escritores alemanes del Barroco y ni siquiera a los teóricos posteriores."[3]

[2] Hans Flasche, comp., *Calderón de la Barca*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, pp. 131-151.

[3] Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José Muñoz Millanes. Madrid, Taurus, 1990, p. 73.

Benjamin es todavía más enfático en el siguiente pasaje, que coloca al autor español por encima incluso de Shakespeare: "...lo que en Calderón cautivaba tan mágicamente a los románticos de orientación teórica, hasta el punto de que quizá podamos considerarle su dramaturgo χατ εξοχην [por excelencia] a pesar de Shakespeare, es el virtuosismo sin par de la reflexión, a la que sus héroes recurren en cualquier momento para dar la vuelta en ella al orden del destino igual que una bola entre las manos a la que hay que observar, ya de un lado, ya de otro."[4]

Todavía mejor, Benjamin eleva los dramas de Calderón a un verdadero modelo de conocimiento, tan acabado, tan perfecto, que en ellos es posible estudiar la forma del *Trauerspiel* en su grado de máxima perfección cumplida. Cito de nuevo a Benjamin: "El teatro de Calderón no puede negar su pretensión de tocar el contenido de la existencia. Pero, aun cuando el drama secular se ve obligado a detenerse en los umbrales de la trascendencia, intenta apropiársela mediante rodeos, lúdicamente. En ninguna parte se ve esto tan claramente como en *La vida es sueño*, donde en el fondo hay una totalidad equiparable a la de los misterios medievales y en la que el sueño, como un cielo, cubre con su bóveda la vida despierta. En el sueño la moralidad tiene jurisdicción: «Mas, sea verdad o sueño, / obrar bien es lo que importa. / Si fuere verdad, por serlo; / si no, por ganar amigos.» Así pues, en Calderón se puede estudiar la forma artística del *Trauerspiel* barroco en su mayor grado de acabamiento. La validez ejemplar de éste (tanto a nivel de palabra como de objeto) se debe, entre otros motivos, a la precisión con la que es capaz de armonizar los elementos del luto o duelo *[Trauer]* y del juego o espectáculo *[Spiel]*."[5] Mencionaré, de paso, que alcanzo a adivinar la presencia de un oxímoron en el término, que confronta y reúne en una sola expresión el aspecto del "pesar" o del "duelo" *[Trauer]* y el aspecto lúdico correspondiente al juego o el espectáculo según el lexema *Spiel*. El oxímoron, como se sabe, es una de las figuras preferidas por los barrocos.

La recepción germánica de Calderón es impresionante. Tendríamos que mencionar su influjo en algunos de los más grandes pensadores de la lengua, como Schlegel, como Goethe e incluso, para rematar con la figura del mayor de sus filósofos, con el mismo Hegel. Retomo como un ejemplo el siguiente pasaje de Schlegel acerca de Calderón: "Su poesía, sea cual fuere su tema aparente, es un incansable himno de júbilo a las magnificencias de la Creación: por eso festeja él con alegre asombro, siempre renovado, los productos de la naturaleza y del arte humano, como si

[4] *Ibid.*, p. 70.
[5] *Ibid.*, p. 67.

los viera por vez primera en sus galas festivas aún intactas. Se trata del primer despertar de Adán, aliado a una elocuencia y una habilidad de expresión, a una intuición profunda de las más secretas relaciones de la naturaleza, como sólo se encuentra en quienes gozan de una elevada formación espiritual y de una rica capacidad contemplativa. Al juntar las realidades más distantes, lo más grande y lo más pequeño, las estrellas y las flores, el sentido de todas esas metáforas viene a ser la atracción recíproca de todas las cosas creadas en virtud de su origen común."[6]

En lo que respecta a Hegel, habría que decir que Calderón es entre los escritores españoles el que goza de su mayor estimación, como puede verse si se revisan las páginas de las *Lecciones sobre la estética* del autor alemán. Calderón de la Barca aparece citado más de una docena de veces en esta obra, algunas veces, como cuando Hegel explica el asunto de la metáfora ejemplificando con un verso de Calderón, se trata incluso, como puede presumirse, de citas hechas de memoria, lo que indica la familiaridad de Hegel con el autor. Como contraste, Miguel de Cervantes acumula cuatro citas en este libro. Según un falible criterio estadístico, que de cualquier modo algo indica, resulta tres veces menos importante para Hegel que para Calderón. Para mayor escándalo de nuestros filólogos, diré que los nombres de Lope, Quevedo y Góngora no se los encuentra en ningún lugar, lo que significa que, para Hegel estos autores no existen, o bien no tienen para él ninguna relevancia. Me sospecho que esta omisión tiene que ver menos con Hegel, cuya cultura general es admirable, que con la escasa o nula hospitalidad de la lengua germánica a la obra de estos autores. Si Lope y Quevedo tuvieron poca suerte, todavía menor habría sido la posibilidad de que los alemanes leyeran a Góngora, de entrada porque pienso que cualquier traducción de las *Soledades* tendría que ser casi una empresa de locos. Aunque, como mencioné antes, Góngora es una de las fuentes de Calderón, a quien surte prolijamente de metáforas, por lo visto los alemanes prefirieron no darse por enterados.

Nadie rebaje esta observación a lágrima o reproche. Me parece de entrada que la enorme resonancia de Calderón entre los románticos alemanes, que contrasta con la virtual ausencia de otros de sus pares, puede ser explicada de modo plausible por la cercanía del propio Calderón con algunas de las preocupaciones de los escritores románticos, de quienes resulta de cierto modo un precursor. Esto no implica, por supuesto, una recepción sin problemas. El asunto del honor, que alcanza peculiares extremos en la dramaturgia española, y que resulta hasta cierto punto extraño para la sensibilidad germánica, obliga a Hegel a realizar el siguien-

[6] Schlegel, citado por Benjamin en *op. cit.*, p. 80.

te comentario: "Obras que para un pueblo están en la cima del arte y del desarrollo dramáticos pueden por tanto no ser en absoluto gozables para otra época y para otra nación. [...] Lo mismo vale para el modo y manera en que los españoles tratan una y otra vez el motivo del honor personal con una abstracción de sutileza y consecuencia cuya crueldad ofende profundísimamente nuestra representación y nuestro sentimiento. Recuerdo así, p. ej., la tentativa de poner en escena una de las piezas de Calderón menos conocida entre nosotros, *A secreto agravio secreta venganza*, una tentativa que sólo por esta razón fracasó totalmente. A su vez otra tragedia, *El médico de su honra*, que representa en el mismo ámbito un conflicto sin embargo humanamente más profundo, con algunas modificaciones ha tenido más éxito que incluso *El príncipe constante*, a la que a su vez perjudica su principio rígida y abstractamente católico."[7]

Al releer hace poco *La vida es sueño* y *La hija del aire*, he creído encontrar algunas resonancias de Calderón en la obra de Hegel, lo cual hace pensar en una afinidad que explicaría, más allá de la recepción epocal, la peculiar simpatía del autor de la *Fenomenología del espíritu* hacia los textos del trágico español. Esta afinidad comprende, en primer lugar, el uso de las metáforas. Lo que atrevo a continuación es por supuesto sólo una tentativa, el esbozo de un trabajo que en dado caso tendría que ser emprendido por alguien que haya leído con mucho cuidado tanto al filósofo alemán como a Calderón, y que tenga fresca ambas lecturas. Alguna vez, en algún lugar que ahora no recuerdo, encontré una metáfora hegeliana que mucho me impresionó, y que decía más o menos así: "hay que pasar de la noche de la posibilidad al día del acto". A Hegel se le da la metáfora, y sólo este punto ameritaría una investigación concienzuda. Cuáles son sus principales metáforas, a cuáles recurre con peculiar predilección, a qué ámbito del sensorio remiten dichas metáforas, etc. Pues bien, uno de los parlamentos de Rosaura en *La vida es sueño* me recordó la expresión de Hegel, aunque reconozco que no se trata de una repetición literal, sino de una adaptación. Dice así Rosaura: "Generoso Segismundo, / cuya majestad heroica / sale al día de sus hechos / de la noche de sus sombras." La correlación empero es exacta: donde Calderón anota "som-

[7] G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. de Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Ediciones Akal, 1989, p. 843. En franco contraste con las prolijas muestras de admiración germánica, no le va nada bien a Calderón en un libro de su coetáneo Baltasar Gracián. En su *Agudeza y arte del ingenio*, Gracián sólo menciona una vez, y como de pasada, a Calderón de la Barca. Nada más como contraste, diré que Quevedo merece poco más de veinte menciones y que Góngora se lleva él sólo poco más de ochenta.

bras", Hegel escribe "posibilidad"; lo que en el primero es "el día de sus hechos", en el segundo es "el día del acto".[8]

Mejor que demostrar algo, no hago aquí sino indicar una conjetura. Creo que es probable que algunas de las metáforas de Hegel estén tomadas de Calderón. Esto abre en dado caso un campo de inquisición que desborda mis capacidades, y que anoto sólo a título de hipótesis perseguible. El asunto de una probable afinidad que tendría que darse en el campo temático, y ya no en el de la *elocutio*, tiene relación a mi modo de ver al menos con dos líneas argumentales de la filosofía hegeliana. La primera, que es acaso la más conocida, gira en torno al tema de la lucha a muerte de las conciencias, escenificada de modo dramático en el episodio del amo y del esclavo. La segunda, esbozada ya en la "Introducción" de la *Fenomenología del espíritu*, se referiría a un estado peculiar de desesperación que haría presa de la conciencia natural cuando ésta se ve despojada de su verdad.

Importa quizás subrayar el *fieri*, la impetuosidad de un deseo que se afirma en todo y por todo en la filosofía de hegeliana, y que es lo que explica la inquietud del concepto, enfrascado como está en una eterna tarea negadora. Cada conciencia de sí, entonces, para afirmarse como tal conciencia frente a la conciencia del otro, que a su vez intenta cosificarla, está obligada a aniquilarla, o cuando menos, a sujetarla, a imponer sobre ella un dominio. Como dice Hegel en la *Fenomenología*: "En cuanto hacer *del otro* cada cual tiende, pues, a la muerte del otro." Ahí mismo continúa: "El comportamiento de las dos autoconciencias se halla determinado de tal modo que *se comprueban* a sí mismas y la una a la otra mediante la lucha a vida o muerte. Y deben entablar esta lucha, pues deben elevar la certeza de sí misma de *ser para sí* a la verdad en la otra y en ella misma. Solamente arriesgando la vida se mantiene la libertad, se prueba que la esencia de la autoconciencia no es el *ser*, no es el modo *inmediato* como la conciencia de sí surge, ni es su hundirse en la expansión de la vida, sino que en ella no se da nada que no sea para ella un momento que tiende a desaparecer, que la autoconciencia sólo es puro

[8] Resulta del todo inexacto atribuir a Hegel algún tipo de desdén ante el lenguaje figurado, al que él mismo por cierto recurre con mucha frecuencia. En este punto no puedo compartir la crítica de Ramón Xirau, cuando en su libro *Entre ídolos y dioses. Tres ensayos sobre Hegel*, pretende que en sus comentarios en torno a Jacob Böhme, Hegel descarta por "bárbaro" el lenguaje de la metáfora. En sus admirados pasajes acerca de Böhme, al que sin duda considera un precursor, lo que Hegel deplora no es el lenguaje metafórico como tal, sino que Böhme no haya podido ir más allá de él y elevarse al reino del concepto. Véase Ramón Xirau, *Entre ídolos y dioses. Tres ensayos sobre Hegel*, México, El Colegio Nacional, 1995.

ser para sí. El individuo que no ha arriesgado la vida puede sin duda ser reconocido como *persona*, pero no ha alcanzado la verdad de este reconocimiento como autoconciencia independiente."[9]

Esta lucha a muerte de las conciencias subyace de modo espontáneo en *La vida es sueño* de Calderón. Si bien se parte en ella de la premisa muy española de que "la vida infame no es vida", como explica Clotaldo, "porque un hombre bien nacido, / si está agraviado, no vive", la pulsión de muerte adquiere en la obra calderoniana perfiles particulares dada la inhumana reclusión que ha convertido a Segismundo en un monstruo, en una mezcla de hombre y fiera, e incluso, lo cual resulta escalofriante, y esto es una cita textual, en "un monstruo en forma de hombre." Escúchese bien: no un hombre que ha revestido una forma monstruosa, sino al revés, un monstruo disfrazado de ser humano. Esto exacerba de modo muy esperable el papel del poder en la representación, y quizás tiene relación con esa imagen más o menos primitiva de la turba que se rebela para asaltarlo desbordando todo control racional, y que aparece quizás no por casualidad en las dos obras que he mencionado, acaso para recordarnos que esa horda primitiva y fuera de control es el verdadero telón de fondo de las instituciones políticas, como se vio recientemente en la rebelión popular que depuso al dictador Milosevic. Retomo: lo que enfrenta a las conciencias entre sí es la pretensión de poder. Resulta sintomático a este respecto comprobar que si algo exaspera a Segismundo es encontrarse con alguien que le dice que tal o cual cosa "no se puede". Así, cuando Rosaura le advierte que su veneno de furia todo puede menos faltarle al respeto ("mi respeto no osara ni *pudiera*" —subrayado mío), Segismundo replica, contundente: "Sólo por ver si puedo / harás que pierda a tu hermosura el miedo, / que soy muy inclinado / a vencer lo imposible..." Ahí mismo reitera: "y así por ver si puedo es cosa llana / que arrojaré tu honor por la ventana". Del mismo modo, cuando Clotaldo lo reta, Segismundo responde: "Veré, dándote muerte, / si es sueño o es verdad." El carácter reflexivo de esta confrontación, empero, aparece con mayor nitidez en su primer encuentro con Rosaura. Después de su inicial parlamento, que comienza entre exclamaciones, y que desnuda de modo literal la conciencia del personaje: "¡Hay mísero de mí! ¡Hay infelice! / Apurar, cielos, pretendo, / ya que me tratáis así, / qué delito cometí / contra vosotros naciendo", Segismundo se da cuenta que alguien lo ha escuchado. Primero cree que es Clotaldo, su carcelero. Se sorprende y sale de sí al saber que se trata de un intruso, de un desconocido, nada

[9] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, trad. de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 116.

menos que Rosaura, que acaba de llegar, y a la que de inmediato fustiga con una amenaza: "Pues muerte aquí te daré, / porque no sepas que sé / que sabes flaquezas mías."

Supongo que Hegel debería haber aprobado con una leve sonrisa —en caso de conocerla— esta versión calderoniana de la lucha a muerte de las conciencias. Obsérvese el múltiple juego especular que otorga su complejidad y su eficacia a la peculiar autoconciencia refleja que aquí está en juego: "porque no sepas que sé / que sabes flaquezas mías." Mi saber de mí está enajenado en el otro, está ahí como una cosa que me ha sido despojada y que no me pertenece; es esta circunstancia la que hace decir a Segismundo que ha de matar a Rosaura. De esta suerte desaparecería este saber del saber del otro que estaba depositado en la conciencia intrusa de Rosaura, quien, por si el juego dialéctico no fuera ya bastante complicado, sabe que Segismundo sabe que ella sabe algo que no debería saber. Si lo puedo decir en términos deportivos, lo que aquí se dirime es una carambola de tres bandas. ¿O será, más bien, de cuatro?

La lucha a muerte de las conciencias, de hecho, cuando no se satisface a sí misma, llega a la temeridad de volverse en contra del sujeto que la empuña. En la escena octava de la jornada tercera, Rosaura declara impulsiva a Clotaldo que lo que intenta es matar al Duque. Empero, en el curso del diálogo esta violencia se ha de volver contra la propia Rosaura.

Clotaldo: Es locura.
Rosaura: Ya lo veo.
Clotaldo: Pues véncela.
Rosaura: No podré.
Clotaldo: Pues perderás...
Rosaura: Ya lo sé.
Clotaldo: ...vida y honor.
Rosaura: Bien lo creo.
Clotaldo: ¿Qué intentas?
Rosaura: Mi muerte.
Clotaldo: Mira
que eso es despecho.
Rosaura: Es honor.
Clotaldo: Es desatino.
Rosaura: Es valor.
Clotaldo: Es frenesí.
Rosaura: Es rabia, es ira.

Una pulsión desatada e incontenible, de algún modo monstruosa, por

desmesurada, se propone la muerte del otro, y en caso de que esto no fuera viable, prefiere optar por la muerte de sí mismo, como una forma de la autofagia, de la autodestrucción que nadie podría impedir. La muerte propia, en este caso, es una forma extrema de cancelar la autoconciencia del personaje.

Esto me lleva de la mano a la segunda línea argumental antes mencionada. Se trata del tema de la desesperación hegeliana, de la *Verzweiflung*. Tal tema, aunque quizá sería mejor llamarlo "acorde trágico", en el sentido que evoca una nota emotiva que permanecería subyacente a una operación intelectual, emerge en el obligado tránsito de la "conciencia natural" a la conciencia real o autoconciencia. Se trata de un tema decisivo en el itinerario hegeliano del espíritu, o bien en la historia de su devenir objetivo, pues consiste nada menos que en la disolución de la llamada "conciencia natural", que se revelaría como injustificada, como un error casi fatal, para ser sustituida por la autoconciencia, es decir, por la verdadera conciencia de sí. Retomo la puntual descripción de Hegel en *La fenomenología del espíritu*: "La conciencia natural se mostrará solamente como concepto del saber o saber no real. Pero, como se considera inmediatamente como el saber real, este camino tiene para ella un significado negativo y lo que es la realización del concepto vale más bien para ella como la pérdida de sí misma, ya que por este camino pierde su verdad. Podemos ver en él, por tanto, el camino de la *duda* o, más propiamente, el camino de la desesperación..." [10]

Al perder su verdad espontánea de sí, el sujeto entra en desesperación. Retomando una metáfora platónica, Hyppolite explica que el itinerario del espíritu no consiste en otra cosa que en un salir de la caverna para ascender hasta los cielos de la Ciencia. Señala Hyppolite: "Este camino no es solamente el de la duda, sino también, nos dice Hegel, el de la duda desesperada (*Verzweiflung*). La consciencia natural pierde ahí su verdad; lo que tenía por saber auténtico y real se muestra en ella como un saber no real." Ahí mismo insiste Hyppolite: "No se trata, pues, únicamente de dudar, sino claramente de una efectiva desesperación." [11]

Reconozco que dejándome llevar por una asociación libre he creído encontrar una resonancia de este pasaje hegeliano con algunos de los parlamentos de Semíramis en *La hija del aire*. Transcribo en seguida la primera alocución de este personaje femenino, al que se ha comparado con Segismundo: "Tiresias, abre esta puerta, / o, a manos de mi furor, / muerte me dará el verdugo / de mi desesperación." La desesperación es tal, que el

[10] *Ibid.*, p. 54.

[11] Jean Hyppolite, *Génesis y estructura de la «Fenomenología del espíritu» de Hegel*, trad. de Francisco Fernández Buey, 3ª. ed., Barcelona, Ediciones Península, 1998, p. 15.

personaje amenaza con quitarse por propia mano la vida. Por eso reitera: "Tiresias, si hoy no dispensas / las leyes de esta prisión / donde sepultada vivo, / la muerte me daré hoy." Tiresias le contesta, en el mismo sentido: "no te desespere tu vida". A lo que agrega: "sosiégate y vuelve, vuelve / a la estancia que te dio / por cuna y sepulcro el Cielo; / que me está dando temor / pensar que el Sol te ve, y que / sabe enamorarse el Sol." La pulsión libertaria es tan fuerte en Semíramis, que esto es lo que le contesta: "En vano, Tiresias, quieres / que ya te obedezca, que hoy / la margen de tus preceptos / ha de romper mi ambición. / Yo no he de volver a él / si tu sañudo furor / me hiciese dos mil pedazos."

La desesperación del personaje, como quiera que se lo vea, es una desesperación inteligente, y en ella podemos encontrar un notable paralelismo con el caso de Segismundo. La contextura al fin racional de Segismundo, a la que no abaten las drogas y ni siquiera la convicción de encontrarse viviendo dentro de un sueño, se revela en un pasaje que podría ser considerado el gozne, el gozne salvífico, diré mejor, de la obra. Clotaldo trata de aleccionarlo: "aún en sueños / no se pierde el hacer bien." La frase surte un efecto casi taumatúrgico, inexplicable si no estuviera operando en la conciencia de Segismundo una racionalidad cristiana, que ordena en toda circunstancia intentar el bien —esto, claro, sobre la convicción profunda de que esta vida no es sino una bicoca comparada con los tesoros que nos aguardan en la segunda vida en el más allá. Transcribo la célebre respuesta de Segismundo, verdadera anagnórisis cristiana del personaje que propicia una peripecia que define la suerte toda del drama según la antigua recomendación de la poética aristotélica. He aquí sus palabras: "Es verdad, pues reprimamos / esta fiera condición, / esta furia, esta ambición, / por si alguna vez soñamos; / y sí haremos, pues estamos / en mundo tan singular / que el vivir sólo es soñar; / y la experiencia me enseña / que el hombre que vive sueña / lo que es hasta despertar."

Esta racionalidad cristiana también la encontramos en un parlamento análogo de Semíramis. En respuesta al vaticinio catastrófico que ha llegado a sus oídos por boca de Tiresias, Semíramis replica que ella cree que es un error temerle. Un vaticinio no es tan fatal como el vulgo estima, al contrario, es posible conjurarlo con ayuda de un actuar inteligente. Las estrellas no mandan, tan sólo inclinan. Por eso agrega Semíramis: "¿Qué importa que mi ambición / digan que ha de despeñarme / del lugar más superior, / si para vencerla a ella / tengo entendimiento yo? / Y si ya me mata el verme / de esta suerte, ¿no es mejor / que me mate la verdad, / que no la imaginación?"

Pese a su condición de fiera humana que ha pasado su vida en un cubil, en esto es semejante a Segismundo, Semíramis sabe oponer a la ignorancia

y la fantasía, la inteligencia y la verdad. Para la inteligencia de la criatura racional —y esta posición sin duda tendrá que aplaudirla el filósofo— es preferible morir por causa de la verdad y no de la imaginación.

Tiresias, por lo visto, no alcanza a comprender ni pizca de esta admirable disertación, que a mí me parece extraordinaria por su racionalidad, pues por única respuesta lo que hace es dar una orden a sus soldados: "esa fiera racional / reducid a su prisión."

En otro pasaje de la obra, pugnando por obtener su libertad, Semíramis le habla en este tono a Menón: "Esto postrada te ruego, / esto humillada te pido, / como mujer te lo mando, / como esclava lo suplico, / porque, si hoy la ocasión pierdo / de verme libre, mi brío / desesperado sabrá / darse la muerte a sí mismo..."

Con este mismo argumento, en la Jornada Tercera Semíramis está a punto de enterrarse el puñal que acaba de arrebatar a Nino.

Semíramis, la prisionera de por vida, es encumbrada al trono. Como si se dijera que lo que de la celda viene a la celda ha de volver, pierde después su alta potestad. El tema de la desesperación aparece así de nuevo, cuando suplica a Friso que la libere de su prisión:

> Pues oye desde aquí lo que no sabes.
> Si al corazón que late en este pecho
> Todo el orbe cabal le vino estrecho,
> ¿qué le vendrá un retrete tan esquivo
> que tumba es breve a mi cadáver vivo?
> Yo, Friso, arrepentida
> De verme, tan a costa de mi vida,
> En mí misma vengada,
> Vivo, si esto es vivir, desesperada.
> Esta quietud me ofende,
> Matarme aquesta soledad pretende...

Es en este punto cuando planea secuestrar a su propio hijo para arrebatarle el poder, y reinstalarse así en el trono. Sabe que puede fallar, pero su carácter intrépido la obliga a jugarse el todo por el todo. Hay en los siguientes versos una miga admirable, que describe muy bien lo que podría ser la *filosofía del tirano*: "El concepto de mi idea / escándalo de todo el mundo sea." Según lo que se desprende de este enunciado, podría decirse que Semíramis ha sucumbido ya a la tentación del poder que la ha de llevar al despeñadero.

Aunque su conspiración triunfa de momento, al final, derrotada en lance de espadas por Lidoro, Semíramis (disfrazada de Ninias) cae herida de muer-

te al piso. No la abandona, en éste su último trance, la desesperación inicial. Aunque esta vez la palabra como tal no aflora en el parlamento, se la encuentra explayada sin embargo de manera figurativa en la elocuente imagen que ella misma emplea. Esto dice al expirar Semíramis: "Dejadme, no me aflijáis: / vengados estáis, pues muero, / pedazos del corazón / arrancándome del pecho./ Hija fui del Aire, ya / hoy en él me desvanezco."

Gorostiza y los barrocos

Es el momento de retornar a Gorostiza. Aunque la vinculación con los grandes estilistas del barroco es algo que cae por su propio peso, me parece que habría que intentar un comentario en distintos niveles. En el plano de las generalidades históricas, debe recordarse que el grupo al que pertenece Gorostiza, el de Contemporáneos, que se corresponde por cierto en el plano internacional con la llamada generación del 27 en España, es el que emprende entre nosotros la reivindicación de los maestros del barroco. Si los españoles celebraban el tricentenario de Góngora, y reeditan sus obras, acá en México se inicia, en las páginas de la revista *Contemporáneos*, la reivindicación deSor Juana Inés de la Cruz. Aunque su misión histórica consiste en aclimatar entre nosotros las conquistas de la vanguardia internacional, los Contemporáneos, como dije antes, no dejan mirar con admiración reverente a los grandes maestros del pasado.

Resulta casi imposible leer cualquiera de los grandes poemas compuestos por los Contemporáneos sin asomarse, así sea de modo oblicuo, a los grandes monumentos dejados por los barrocos, entre ellos, para mencionar lo más próximo a nosotros, el *Primero sueño* de Sor Juana, pero también las obras de las que ésta se nutre: Góngora, Quevedo, Calderón de la Barca.

Ya dice mucho, por ejemplo, que para escribir su poema maestro Gorostiza haya escogido la forma de la silva, cultivada por todos los grandes maestros del barroco. Se trata, empero, de una silva peculiar, por dos cosas que anoto en seguida. Primero, porque a diferencia de la silva canónica cultivada en los siglos XVII y XVIII, la de Gorostiza admite una separación estrófica, especie de "respiraderos" que permiten dar un cierto descanso a la atención del lector. Tal procedimiento es extraño a la silva originaria, que ha de desplegarse sobre la página a la manera de una selva tortuosa que no da tregua ni descanso. Aunque no conozco esta edición, supongo que lo anterior se explica por la influencia que pudo haber tenido la edición que hiciera en 1927 Dámaso Alonso de las *Soledades*, en ocasión precisamente del tricentenario de Góngora. Segundo, porque Gorostiza rompe de modo deliberado con la tesitura de la silva, al interrumpir su vuelo con un intermedio jocoso, trama-

do con versos de arte menor (me refiero al intermedio de las flores), y por si esto no bastara, porque remata el poema con una suerte de estrambote constituido de nuevo con versos de arte menor, en este caso un romancillo, que es donde aparece el episodio del diablo. Como quiera que se lo vea, se trata de una innovación formal, con la que Gorostiza consigue equilibrar, o si se quiere, contrastar, la voz altamente intelectual que campea en los territorios de la silva, con la voz del hombre común y corriente, contenida en los pasajes escritos en versos de arte menor.

En otro lugar he llamado la atención acerca de esta peculiaridad que me parece tiene consecuencias precisas y muy modernas, pues logra instaurar en el seno del poema una suerte de dialogismo que no se permitía la rigidez monológica de la silva, al menos tal y como la conocemos en los grandes modelos de Sor Juana y el mismo Góngora.[12]

Paso por un momento al asunto hasta cierto punto trivial de las influencias detectables en el nivel de los enunciados. En un libro reciente, *En la red de cristal*, Arturo Cantú ha señalado algunas. Por ejemplo, los versos de Gorostiza: "y en sonoras estrellas precipita / su desbandada pólvora de plumas", remitirían a un verso en el que Góngora llama a los cohetes "luminosas de pólvora saetas." La imagen de un sueño a la vez irresponsable pero no por esto menos permanente que maneja Gorostiza en *Muerte sin fin*, y que a la letra dice: "sueño de garza anochecido a plomo / que cambia sí de pie, mas no de sueño, / que cambia sí la imagen, / mas no la doncellez de su osadía", le recuerdan a Cantú otro del *Polifemo* gongorino: "librada en un pie toda sobre él pende." Los versos "en el nítido rostro sin facciones / el agua, poseída / siente cuajar la máscara de espejos...", de Gorostiza, remiten según Cantú a un verso de Calderón, en el auto sacramental *La vida es sueño:* "este cuajado vidrio." La impresionante "golondrina de escritura hebrea" que dice Gorostiza, remite a Cantú a "caracteres tal vez formando alados" de las *Soledades*. Igual el "álamo temblón de encanecida barba" reverbera sin duda con "el álamo que peina verdes canas".[13] Me gustaría agregar, por mi parte, que encuentro una semejante actitud, propicia a la duda y al desengaño fenoménico en los siguientes pasajes de Gorostiza y Calderón. Empiezo por los versos del mexicano:

> El mismo Dios,
> en sus presencias tímidas,

[12] Véase Evodio Escalante, *Los inaudibles gemidos de Dios. Una lectura de «Muerte sin fin» de José Gorostiza*, Tesis doctoral, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

[13] Véase Arturo Cantú, *En la red de cristal. Edición y estudio de* Muerte sin fin *de José Gorostiza*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.

ha de gastar la tez azul
y una clara inocencia imponderable,
oculta al ojo, pero fresca al tacto,
como ese mar fantasma en que respiran
—peces del aire altísimo—
los hombres.

Algo me recuerda un pasaje de *Lo que va del hombre a Dios*, de Calderón, que a la letra dice:

¡Azul verdad, que miente! ¡Cristalina
mentira, que verdad dice aparente!

Expliqué al principio las espontáneas resistencias que suscitaba en mí la tarea de rastrear las influencias barrocas en el poema maestro de Gorostiza. Reconozco que mis resistencias eran injustificadas. Por supuesto, *Muerte sin fin* es un poema culminante del siglo XX. No podía haber sido escrito, según creo, y esto lo digo para insertarlo de pleno derecho en el horizonte de las vanguardias, sin una asimilación previa del imaginismo de Pound y sin la presencia estimulante de los grandes poemas de Eliot, entre ellos *La tierra baldía* y *Miércoles de ceniza*. Mejor que ubicarlo como un retoño vernáculo de la "poesía pura", bajo la égida de Valéry, según acostumbra hacerlo la crítica mexicana, yo lo veo más próximo a las enseñanzas de Eliot, lo mismo en lo que se refiere a la tesis de la "impersonalidad poética", como en lo que respecta a la noción de "correlato objetivo", que derivó Eliot de la filosofía husserliana en un intento por crear una poesía objetivista, de decidido carácter anticonfesional.

No obstante lo anterior, la dicción del poema de Gorostiza muestra de inmediato resonancias barrocas. Más allá de los ecos detectables en el nivel de los enunciados (como parece evidente apenas en el tercer verso del poema, que dice "*mentido* acaso", en una dicción que incluso desde el punto de vista semántico recuerda el famoso *incipit* de las *Soledades*: "Era del año la estación florida / en que el *mentido* robador de Europa..."), creo que debo mencionar un tipo de influencia más poderosa, que se revelaría en el nivel de las macroestructuras. Ya de por sí, para empezar, uno podría sospechar que la situación enunciativa con la que arranca el poema de Gorostiza guarda un cierto parentesco con la situación de Segismundo en *La vida es sueño*. Se podría postular que tanto Segismundo como el anónimo personaje del poema de Gorostiza están encarcelados. La prisión del primero es real; la del segundo, se diría más bien mental. Remito a los famosos versos iniciales del poema: "Lleno de mí, sitiado en mi epidermis / por un dios inasible que me

ahoga, / mentido acaso..." Ya en este "mentido acaso" encuentro el primer guiño a la escritura de los barrocos. Lo que quiero mostrar es que ambos personajes sufren una clausura injusta y que los degrada. Pues bien, los versos de Segismundo, cuando pregunta: "¿Y teniendo yo más alma, / tengo menos libertad?" muy bien podría suscribirlos el personaje agobiado de Gorostiza. En efecto el primer contraste al que nos enfrenta el poema es el que se establece, de modo irónico, por cierto, entre la finitud de la criatura, que se sabe mortal, y que es en efecto mortal, y el carácter inmarchitable del agua, que es agua y seguirá siendo agua para toda la eternidad. O sea que el problema de la finitud, que trae de cabeza al personaje del poema, el agua, el más humilde de los elementos, lo tiene resuelto de antemano. Se diría que vivimos en el mundo invertido. El agua —según la precisa definición del poeta— no es sino un desplome de ángeles caídos a la delicia intacta de su peso; fiel a la llamada de su origen, esta agua habrá de retornar otra vez a las entrañas del creador, en la forma de un río de enamorado semen, con lo que tiene asegurada de antemano la redención, la anulación de las diferencias, la reconciliación. Por eso creo que el personaje de Gorostiza podría preguntarse, parodiando a Segismundo: "¿Y teniendo yo más alma, / tengo menos realidad?"

Cuando hablo de macroestructura tengo que referirme a dos coincidencias ideológicas. Primero, la que atañe a la condición del sueño. Segundo, la que tiene que ver con lo que Benjamin llamaba la condición de criatura del hombre. Empiezo con el tema barroco del sueño. La tragedia calderoniana *La vida es sueño* ejemplifica una posición filosófica que domina de modo inexorable en la vida de las criaturas. La vida no es sino un sueño. Un parpadeo transitorio, cuya única función es el despertar. Este despertar, empero, de acuerdo con la ideología cristiana, sólo será realidad cuando nos hayamos reintegrado a la vida verdadera, en los cielos, al lado del Señor. De modo sorprendente, esta es la visión que termina articulando, con las características que le son propias, el poema de Gorostiza. Se trata de un sueño inexorable y que todo lo abarca. Es un "sueño desorbitado que se mira a sí mismo en plena marcha", tan universal y tan férreo, que algún rasgo hace suponer que incluso el mismo Dios podría haber creado el universo encontrándose en trance soporífero. Lo digo tan sólo como una conjetura, y tomando en cuenta que el poema habla de un "sopor primero" que habría que retrotraer, si entiendo bien, a los tiempos de la Creación.

Esta coincidencia ideológica en el carácter inexorable del sueño, me parece que no puede ser minimizada. Sería una primera prueba vinculante entre el poema de Gorostiza y la imaginería de un poeta barroco como Calderón.

El sueño gorosticiano, esto habría que subrayarlo, está habitado por la pulsión de muerte. Un ácido corrosivo, una negatividad enfurecida y ciega que todo lo consume, se pasea por las recámaras del sueño, de forma tal que éste se convierte en una potencia destructiva, que lleva de modo irremediable a la aniquilación. Transcribo algunos versos característicos de este carácter destructivo del sueño:

> ...perfora la sustancia de su gozo
> con rudos alfileres;
> piensa el tumor, la úlcera y el chancro
> que habrán de festonar la piel pulida,
> toma en su mano etérea a la criatura
> y la enjuta, la hincha o la demacra,
> como a un copo de cera sudorosa,
> y en un ilustre hallazgo de ironía
> la estrecha enternecido
> en los brazos glaciales de la fiebre.

La segunda coincidencia tiene que ver con la condición de criatura que campea en los textos de Calderón, y que, para mi sorpresa domina de igual modo en el poema de Gorostiza. Aunque la lectura de *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin fue el libro que me sensibilizó para advertir la presencia de este tema, fue sobre todo la lectura de algunos de los autos sacramentales lo que me convenció de esta vinculación. Los autos sacramentales, en efecto, como representación escénica de ideas típicamente teológicas, permite advertir lo que sería el elemento central de la doctrina cristiana acerca de la Creación. Este elemento no es otro que el papel central que ocupa la criatura humana dentro del vasto universo creado por Dios. Todo lo existente y lo por existir, lo mismo estrellas que plantas, árboles que piedras, crepúsculos que mariposas, animales que ríos, insectos que nebulosas, todo lo que existe en el universo ha sido puesto al servicio de la criatura consentida de Dios, la máxima joya de su creación: el hombre. Hay en esto naturalmente un poderoso influjo antropocéntrico: el hombre es el centro del universo, su finalidad y justificación. Así como la finalidad del hombre es adorar (y temer) a Dios, la de las restantes criaturas, es servir al hombre, el único capaz de darles un nombre y de ponerlas a trabajar en su beneficio.

En la lógica instaurada por *Muerte sin fin*, habría dos grandes premisas y una sola conclusión. Primero, todos los objetos, animales, plantas y seres que habitan el planeta han sido creados por Dios. Segundo, el hombre no es una criatura más, sino *la criatura de las criaturas*, lo que quiere decir que la suerte del universo entero, en tanto obra de Dios, ha de subordinarse a la suerte de la

criatura principal. Conclusión obligada: con la muerte del hombre y su regreso al seno de su Creador, también muere y retorna el universo entero, la totalidad conocida de la creación.

Esto nos indica que *Muerte sin fin* tiene una contextura eminentemente teológica. Se trata de un poema teofántico, que se apoya en algunos pasajes del *Génesis* y del Nuevo Testamento, pero que vehicula de modo figurativo un concepto acuñado por los padres de la iglesia, durante los primeros tiempos de la especulación teológica. Hace varios años, al abordar el mecanismo de este poema, Salvador Elizondo anotaba lo que es para mí la palabra clave de este proceso: apocatástasis.[14] Esta palabra griega, que significa restitución, es la que emplea el teólogo Orígenes en el más importante de sus tratados, para describir el proceso de reintegración por medio del cual todas las criaturas han de retornar a la boca de su creador. Aunque el pensamiento de Orígenes, debido a la radicalidad de su fórmula, que abarca todo lo habido y por haber, y que incluye dentro de este proceso al mismo demonio, que de cualquier modo habría sido creado por Dios y a él tendría que regresar una vez concluido un prolongado proceso de purificación, ha sido desdeñado, y acaso juzgado herético, parece obvio que todo pensador cristiano comparte de algún modo esta idea de la apocatástasis, en tanto que se trata de un retorno de las criaturas a su verdadero punto de origen. Vale agregar que Hegel, en tanto pensador cristiano, hace del núcleo de esta idea el fundamento último de su filosofía. La filosofía de Hegel, en efecto, comienza con el Espíritu Absoluto y debe concluir, después de una serie casi infinita de mediaciones (sean éstas la naturaleza, la sociedad, la historia, el arte, la religión, la ciencia y la propia filosofía) con el Espíritu Absoluto, el cual se habría encontrado o reconciliado consigo mismo después de mil penurias y viscicitudes.

¿En base a qué digo que el poema de Gorostiza se inscribe en esta línea de pensamiento? Primero, en que versos muy específicos dejan explícita esta relación con Dios. Por si no bastaran las múltiples referencias al Creador dentro del argumento del poema ("nos permiten mirar, sin verlo a Él, a Dios", etcétera.), ya para terminar, en el romancillo final, aparece esta declaración explícita:

¡Tan-Tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
es una espesa fatiga,
un ansia de trasponer
estas lindes enemigas,
este morir incesante,

[14] Salvador Elizondo, *Teoría del infierno y otros ensayos*, México, El Colegio Nacional-El Equilibrista, 1992.

tenaz, esta muerte viva,
¡oh Dios!, que te está matando
en tus hechuras estrictas,
en las rosas y en las piedras,
en las estrellas ariscas...

Me deslindo de la interpretación vulgar que ve en estos renglones una nueva versión de la tan socorrida "muerte de Dios", lema acaso hoy todavía más en el ambiente en ocasión de la celebración del aniversario de Nietzsche. *Muerte sin fin* sólo pudo haber sido escrito en el horizonte de una pervivencia de Dios, cuya invisible presencia se antoja como la columna vertebral del poema. Lo que se desprende muy a la letra de los versos que acabo de citar, es que Dios de algún modo también está muriendo con la muerte de sus criaturas, digamos, que comparte la mortandad, el sufrimiento, la angustia de la desaparición que experimentan en carne propia los seres que han sido creados por él. Se trata antes que nada de una simpatía cósmica o teológica: el compartir el dolor del otro. El anegarse en el anegamiento del otro. Ese otro no son otra cosa sino las criaturas. La declaración de Gorostiza es bastante explícita: "te está matando / en tus hechuras estrictas". Lo decisivo para mí se dirime en la expresión *hechuras estrictas*. Lo que el poeta quiere decir es que Dios padece con el padecimiento de sus hechuras, pues es obvio que rosas, piedras, plantas y seres vivos, todos ellos son entes en estricto sentido creados por Dios. En este contexto, por supuesto también el hombre es una *hechura* de Dios.

Se confirma pues, en un nivel textual, la condición de criatura del hombre. Naturalmente, hay otros indicios desperdigados en el poema. Me referiré tan sólo a uno de ellos. En lo que para mí es una analogía con el pasaje de los pescadores del Nuevo Testamento, Gorostiza atreve una definición de lo que son los hombres cuando evoca "como ese mar fantasma en que respiran / —peces del aire altísimo— / los hombres". Si no me equivoco, esta definición contiene una nueva referencia al destino superior al que están abocados los hombres, que ya respiran desde ahora y aquí en la tierra —más allá de que lo sepan o no— en otra atmósfera inmaterial, a la que estarían destinados según los designios del Creador.[15]

[15] He dejado de lado, por razones de espacio, los fuertes vínculos de Gorostiza con el filósofo católico José Vasconcelos. Numerosos indicios prueban que las obras tempranas de este filósofo influyeron profundamente en las concepciones de Gorostiza. Al revisar, hace unos días, el *Tratado de metafísica* de José Vasconcelos, encontré que ahí consta la fuente más inmediata de este pasaje que convierte a los hombres en "peces del aire altísimo." Vasconcelos lo dice con las siguientes palabras: "el hombre se mueve como una especie de *anfibio de lo trascendental*". Véase José Vasconcelos, *Tratado de metafísica*, México, Editorial México Joven [Editorial Cultura], 1929, p. 229.

El segundo elemento que invoco tiene un carácter masivo. El poema escenifica, de hecho, aunque parezca de primera impresión increíble, el retorno de la totalidad del universo hasta las entrañas de Dios. Como si se tratara de una novela maravillosa, de un relato antiguo tramado por el pueblo maya-quiché, el poema de Gorostiza relata en su fase climática este deshacerse del universo que termina convertido, muy heraclitéanamente, por cierto, en un "río de enamorado semen" que regresa a su fuente original. Todo, pero absolutamente todo, piedras, plantas, animales, estrellas, soles, el hombre mismo, este último de modo implícito, comparten este destino acuoso, y entran a formar el río más caudaloso y más impetuoso que se haya visto jamás. Un río que es como un caballo desbocado que no descansa sino hasta anegarse en la boca de su Creador.

Quizás lo que quiere sugerir el poema de Gorostiza es que la pulsión de muerte es a la vez, sin que esto constituya una contradicción insalvable, una pulsión amorosa, una palpitación pasional. Las criaturas concurren, "enamoradas", en efecto, si hacemos caso al verso "hasta que todo este fecundo río / de enamorado semen", a la cita final con el Creador. Con ello desaparece el universo como un todo, es cierto, lo cual parecería justificar una visión nihilista, pero nada excluye que Dios, nadando otra vez sobre el abismo de las aguas que se describe en los primeros versículos del *Génesis*, pueda crear de nuevo, instaurando una suerte de Eterno Retorno Cosmológico, el universo que acaba de destruir.

Queda flotando, después de esta ubicación, la pregunta sobre el posible anacronismo del poema de Gorostiza. ¿Al retomar en estos términos el ideologema cristiano de la criatura, no se torna Gorostiza más contemporáneo digamos de Tomás de Aquino, o del propio Calderón de la Barca, que de sus compañeros Xavier Villaurrutia y Salvador Novo? No quisiera dirimir esta pregunta con dos rápidas pinceladas. Sólo diré que Gorostiza, me sospecho, no está solo en esta ubicación. Cuando empezé a estudiar a Gorostiza, pensé que podría haber algún vínculo entre *Muerte sin fin* y la filosofía de Heidegger, cuyos primeros despuntes empezaban a darse a conocer entre nosotros en la década de los treinta.[16]

Debo reconocer que no encontré un sólo vínculo textual específico que indicara esta vinculación. El libro ya citado de Walter Benjamin, empero, me llevó a concluir que no sólo Gorostiza se ubica dentro de este ideologema de la criatura, al que sería difícil sustraerse en tanto que habitamos desde

[16] La conferencia de Heidegger, *¿Qué es metafísica?*, en traducción de Xavier Zubiri, se publicó en la revista *Cruz y raya* hacia 1933. Una traducción del mismo trabajo, a cargo de Raymundo Lida, se dio a conocer en la revista *Sur* en 1932. Véase Priscilla N. Cohn, *Heidegger: Su filosofía a través de la nada*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975, p. 198.

nuestro nacimiento en una cultura judeo-cristiana, sino que dicha concepción domina también y de modo realmente arrollador en el famoso tratado de Heidegger titulado *El ser y el tiempo*. Explicitar este asunto tendría que ser tema de una conferencia distinta. Me limito a indicar a los interesados que la concepción presuntamente «anti-humanista» y «anti-antropológica» del *Dasein* como «ser-en-el-mundo», contrasta de manera notable con la concepción de los objetos como útiles, como entes a la mano, que se despliega en este mismo tratado. No estamos rodeados de cosas sino de útiles, dice de modo terminante Heidegger en el parágrafo 18 de *El ser y el tiempo*, y la esencia de estos útiles es su «condición respectiva» (*Bewandtnis*), su estar vueltos hacia el hombre para que éste se aproveche de ellos, disponiendo de su «para-qué», es decir, de su utilidad y de su empleabilidad. Esta comparecencia intramundana de los entes que son «a la mano», de las cosas que no son cosas ni deben ser tratadas como tales, sino como *pragmata*, esto es, como útiles, revela a mi modo de ver la inserción de Heidegger, uno de los filósofos más importantes del siglo XX, dentro del mismo ideologema que ya habíamos encontrado como característico en Calderón de la Barca. En la concepción heideggeriana, me gustaría agregar para mayor claridad, incluso las más distantes estrellas son en sentido estricto entes «a la mano» (*Zuhandenes*), cuya esencia es estar vueltas hacia el hombre para que él pueda utilizarlas en el sentido que él considere apropiado. Mientras los hombres no las hayamos utilizado, las estrellas serán, si mucho, un «útil no comprendido», lo que querría decir tan sólo que no habríamos todavía desembozado su verdadera esencia. De aquí la arrogante definición del mundo aportada por Heidegger. Según el filósofo alemán, "el mundo es aquello desde lo cual lo a la mano está a la mano."[17]

Todo lo anterior confirma, si se me permite concluir con un enunciado irónico, muy en el tono de lo que se ha venido diciendo, que los caminos del Señor son inescrutables.

[17] Véase Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*. Traducción de José Gaos. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, en especial los parágrafos 17 y 18. Para el último pasaje entrecomillado, remito a la traducción chilena de *Ser y tiempo*, trad. de Jorge Eduardo Rivera. Chile, Editorial Universitaria, 1998, p. 109. El pragmatismo arrogante de Heidegger contrasta si reparamos en la siguiente definición de mundo aportada por Wittgenstein: "El mundo es todo lo que acaece (*Die Welt ist alles, was der Fall ist*)". Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 35.