

Los encuentros nocturnos de Villarrutia y Darío

Rosa García Gutiérrez
Universidad de Huelva, España

A la memoria de M^a del Carmen Bermejo Martínez

¿Quién hubiera dicho que en una de sus emblemáticas "estancias nocturnas" Xavier Villaurrutia iba a encontrarse cara a cara con Rubén Darío? ¿Quién de los que lo conocieron en los años veinte hubiera imaginado que llegaría a entablar con él un diálogo-homenaje íntimo y explícito, uno de los más significativos de los varios que entabló, literariamente, con artistas como Gide, Supervielle, Cocteau, Chirico, López Velarde, Novo, Hugues, Quevedo, Sor Juana o Nerval? Es cierto que los primeros poemas de Villaurrutia exhiben deudas con lecturas modernistas, pero no fue ese adolescente retraído, amante del sosiego del campo y de la biblioteca finisecular de su tío Jesús E. Valenzuela, el que a comienzos de los veinte empezó a adquirir notoriedad y a figurar en los papeles. La década vanguardista por excelencia delineó la imagen de Villaurrutia que ha perdurado hasta hoy: la del antimodernista displicente dispuesto a arrebatar el cetro de la poesía mexicana moderna a Enrique González Martínez; la del insobornable discípulo de Valéry, censor del sentimentalismo y el dramatismo románticos y de su formulación hispánica en el modernismo; la del defensor de la distancia crítica y la autoconciencia en el proceso creador. Pero también ese Villaurrutia tuvo su fin. Si el poeta

de *Reflejos* (1926), apasionado de la provincia arcádica a pleno día, descubrió en 1928 que “decididamente” era “un hombre de interiores” (1974: 608), y específicamente, de interiores nocturnos, al *clasicista* de *Ulises* el destino le reservaba un golpe de efecto inesperado: encontrarse consigo mismo a finales de los treinta, a través del surrealismo, en el romanticismo y modernismo que denostó; o al menos, en cierto romanticismo y modernismo que a falta de calificativo mejor denominó “verdaderos” en diversos textos críticos, con autoexculpatoria insistencia.

El redescubrimiento de Rubén Darío fue clave en ese encuentro definitivo de Villaurrutia con su voz poética, plasmada en la última versión de *Nostalgia de la muerte* (México, Mictlán, 1946), libro que por sí solo debería bastar para neutralizar la imagen del riguroso antirromántico generada por la militancia vanguardista de los tiempos de *Ulises* en que la crítica se empeña para describir al Villaurrutia de madurez. Suele olvidarse que a lo largo de los treinta se produjeron cambios sustanciales en la poética villaurrutiana, cada vez más efusiva en la defensa de la poesía como don visionario y misteriosa vía de conocimiento, en la definición del arte como exploración interior, y en la exaltación del romanticismo alemán como punto de partida de la tradición moderna perpetuada en el “verdadero” surrealismo. No es arriesgado conjeturar que, difícilmente, el joven co-director de *Ulises* hubiera firmado la *Nostalgia* de 1946 (quizás tampoco la de 1938). El Villaurrutia que puso punto final a ese poemario tan largamente gestado fue el mismo que en 1940, en una conocida entrevista con José Luis Martínez, declaró que “de Darío – que era un *verdadero* poeta – si hacemos de su obra una apretada selección, nos quedamos apenas con unas cinco o seis poesías, eso sí maravillosas” (76), afirmación que, conociendo al Villaurrutia crítico y revisando la entrevista completa, constituye un elogio.¹ Analizar este reconocimiento del maestro antes negado, sus motivos y consecuencias en la poesía y la poética villaurrutiana es el propósito de estas páginas.

1. El reencuentro con Darío

Después de ejercitarse durante años en la tradición de los nocturnos y mostrar los resultados de esa exploración en la primera edición de *Nostalgia de la muerte* (Buenos Aires, Sur, 1938), Villaurrutia publicó el 7 de octubre de 1939 el más nocturno de sus nocturnos, el más próximo a la convención y a los tópicos del subgénero, titulándolo quizás por ello simplemente “Nocturno”, en renuncia de sus acostumbrados adjetivos.² El poema, sereno y equilibrado a pesar de las exclamaciones retóricas

y algún encabalgamiento, está escrito en alejandrinos como los dos “Nocturnos” de *Cantos de vida y esperanza*. No debe ser casual, ya que el parecido con el segundo es muy llamativo. Villaurrutia siente ser uno de los interlocutores a los que apela Darío, una de las almas fraternas que comparte el funesto y epifánico mensaje de la noche, psicológico y metafísico, y la hermética alcoba en la que se revela.³ Si en la noche de Darío hay un “ligero ruido”, “un eco vago”, “un silencio misterioso”, también en la de Villaurrutia percibimos un “ligero ruido”, “un eco lejano” y “largos silencios”. Si la llegada de la noche dariana anuncia “la hora de los muertos”, la de Villaurrutia pone sobre sus ojos “unos párpados muertos”. Si a Darío la noche lo sumerge en una terrible melancolía que le obliga a escribir “versos de amargor impregnados” sobre “tristes nostalgias de mi alma”, “el duelo de mi corazón triste de fiestas” o “la pérdida del reino que estaba para mí”, a Villaurrutia le empuja a un descenso hacia sí mismo igualmente íntimo y personal que lo hace recordar “la amargura de lo que ya no recordamos” (la nostalgia de la muerte-nada genésica rilkeana), “la sed de algo que, trémulos, apuramos un día” o “el mar de un sueño antiguo” del que no quedan “sino los restos de un naufragio de olvidos”. En el sopor visionario del lenguaje poético bajo el efecto de la noche, Villaurrutia dice reencontrar “(...) palabras/ajenas, desusadas, propias, desvanecidas: /tinieblas, corazón, misterio, plenilunio...”, palabras que no le pertenecen sólo a él, que no sólo se corresponden con su ahora. “Plenilunio” podría ser la palabra ajena, a su poética personal pero también a la vanguardista generacional; “misterio”, sin duda, es la propia; “tinieblas” la desvanecida... ¿pero y “corazón”? En el poema de Darío es la palabra más repetida y, de hecho, su clave. El poeta es el que “ausculta” “el corazón de la noche”, que es, a su vez, “un eco del corazón del mundo” que “penetra y conmueve” el “propio corazón” del poeta. ¿Es “corazón” la palabra desusada? Villaurrutia, ya entonces seducido por el romanticismo alemán y el simbolismo francés, parece abjurar de la hipervalorada “inteligencia” que tomó como modelo en su juventud, reivindica un regreso – selectivo si se quiere – a los *acorazonados* orígenes de la tradición moderna, y adelanta esa idea de la poesía auténtica como expresión del “drama íntimo” – “la angustia ante el misterio cósmico”, “la zozobra ante lo desconocido y las oscilaciones del espíritu en los mundos de la vigilia y el sueño” (Villaurrutia, 1988: 13) – que sólo un año más tarde expondría en la citada entrevista con José Luis Martínez.

Por las mismas fechas debió escribir “Nocturno miedo” y “Estancias nocturnas”, que se dieron a conocer algo más tarde y

se incorporaron a la segunda edición de *Nostalgia*.⁴ Como señaló Paz, en ambos hay un regreso “al Darío de los Nocturnos” (1978: 64) y eso los vincula con el poema de 1939. “Estancias nocturnas” no sólo usa el alejandrino sino también la estrofa de cuatro versos y rima consonante pareada de los “Nocturnos” de *Cantos*. Además, el “sonámbulo, dormido y despierto a la vez” villaurrutiano es hermano espiritual del yo poético que en el “Nocturno” de *El canto errante* declara “no poder dormir, y sin embargo, soñar”. Si Villaurrutia dice “dudar” y “no atreverse” “(...) a preguntarme si es/ el despertar de un sueño o es un sueño mi vida”, también un hamletiano e insomne Darío teme que la vida sea un sueño frágil a punto de descubrirse como tal (“¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!”, exclama en el segundo “Nocturno” de *Cantos*).⁵ Ambos identifican morir y despertar y temen la llegada del momento - “miedo de que despierte ese alguien”, dice Villaurrutia; “... no hay más que Ella que nos despertará”, advierte Darío - en que se les impondrá la certeza de no ser nada, “la conciencia espantable de nuestro humano cieno” (primer “Nocturno” de *Cantos*), la evidencia de no haber sido más que “polvo en el polvo y olvido en el olvido” (“Estancias nocturnas”). “Nocturno miedo” repite las mismas ideas y cierra este indiscutible homenaje que, con tres poemas gemelos, Villaurrutia hizo a los tres magistrales “Nocturnos” de Darío.⁶ “Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos”, escribe el mexicano, nada pueden los hombres ante la “duda secreta”, ante “la secreta ansiedad”. Aunque el hombre procura evadirse, a veces no hay más remedio que afrontar la arquetípica noche oscura del alma, la incertidumbre de la existencia propia, el terror a la muerte. En medio de esa simbólica noche en la que Darío y Villaurrutia ubican sus poemas, algo o alguien susurra que “morir es despertar”, y es entonces cuando el hombre se siente definitivamente perdido, un caminante “sin rumbo y sin objeto” (Villaurrutia) en la oscuridad, que de pronto siente “el horror/de ir a tientas, en intermitentes espantos,/ hacia lo inevitable desconocido” (Darío). Finalmente, es difícil no ver hasta qué punto la estrofa del “Nocturno” de *Cantos* que introduce esos versos está en la base de la estrofa final de “Nocturno miedo”:

El miedo de no ser sino un cuerpo vacío
que alguien, yo mismo o cualquier otro,
puede ocupar,
y la angustia de verse fuera de sí viviendo,
y la duda de ser o no ser realidad.

Parece claro, pues, que hacia 1939 Villaurrutia descubrió, para su

sorpresa, un Darío que por prejuicios críticos y filias generacionales no supo ver en su juventud. En los tres “Nocturnos”, tan homogéneos e insólitos en el contexto general de la obra de Darío, encontró un maestro que, en su lengua, recorrió tiempo atrás la misma tortuosa senda que él transitaba desde hacía años con un mapa principalmente francés.⁷ No fue la noche el único punto de encuentro entre los dos: abundan significativamente en los nocturnos villaurrutianos alusiones al “caracol” del oído, única vía de comunicación del poeta con la realidad desde su útero nocturno, fonendoscopio con el que auscultar el corazón del mundo y hacerlo repercutir en el personal, que remite a “Caracol” de *Cantos*.⁸ Ejercitado el oído y la pluma en la auscultación honda de las galerías metafísicas y propias, en 1939 estaba preparado para descubrir que los soberbios “Nocturnos” darianos son “el compendio de todos los nocturnos leídos y todos los nocturnos imaginados y posibles”, “la esencia misma del poema como nocturno” (Gicovate 42). En esos versos rotundos, sin hojarasca retórica, estaban la clave cósmica y lírica del poeta insomne universal y el “drama íntimo” del hombre nocturno atemporal: la muerte y la identidad. Villaurrutia no pudo más que tributar homenaje explícito a Darío, confesando con sus tres poemas haberse encontrado en los versos del fundador del movimiento contra el que durante años se construyó poéticamente.

2. *Béguin y el descubrimiento del “verdadero” romanticismo: Nerval y la tradición moderna*

¿Qué circunstancias propiciaron la conversión, el regreso de este hijo pródigo a un padre del que había renegado con dureza? Justo por las fechas en que escribió sus poemas darianos las reflexiones críticas de Villaurrutia fueron llegando a su culminación en tres direcciones: la modernidad literaria occidental, la consideración de una tradición poética hispánica, y su propuesta de canon de literatura mexicana dentro de ese territorio transnacional. Nunca se sintió filólogo o un estudioso científico o profesional de la literatura, aunque se acercó a la disciplina académica en sus ediciones de Sor Juana y López Velarde, pero desde que en la adolescencia se interesara por la crítica nunca dejó de reflexionar sobre el hecho artístico, su naturaleza y su historia. En la concepción general de la poesía como fenómeno universal o acción personal su primer modelo fue Valéry, del que adoptó la genealogía de autores representativos de la modernidad poética (Poe, Baudelaire, Mallarmé) y, sobre todo, la visión ahistórica y dialéctica de lo clásico y lo romántico. Pero algo cambió - venía cambiando, aunque se resistiera a admitirlo -

cuando Luis Cardoza y Aragón le proporcionó el emblemático libro de Albert Béguin: "Cuando recibí *L'âme romantique et le rêve* se lo pasé, seguro de que lo maravillaría. Era su territorio. Me dijo: 'Luis, te lo advierto, este libro no te lo devuelvo'. Se lo regalé" (Cardoza 424). No he podido averiguar si fue la edición de 1937 o la corregida de 1939, pero no pudo ser más allá de 1939 cuando el libro cayó en sus manos.⁹ Quizás exageró Cardoza al decir que "los románticos alemanes y Albert Béguin (...) fue(ron) para Villaurrutia lo que Edgar Allan Poe para Baudelaire" (422), pero parte de razón tiene. Béguin, miembro destacado de la Escuela de Ginebra, se había formado - como Villaurrutia - con los críticos de la *Nouvelle Revue Française* aunque por su estancia en Alemania, no descuidando el romanticismo que aquellos menospreciaron. A finales de los treinta el exceso de rigor y objetividad asfixiaban a Villaurrutia, que recibió oxígeno de este libro que, ya en el prólogo, expresaba un planteamiento no muy acorde a la ortodoxia de la *Nouvelle* con el que coincidía plenamente: la idea de que estudiando obras ajenas el crítico indaga, "aunque en secreto o de manera indirecta", en "su propia aventura espiritual (...) a través de la experiencia de los otros" (Simon: 288). No es casual que justo en 1940 Villaurrutia reuniese varios de sus ensayos críticos bajo el gideano título *Textos y pretextos* con un escueto prólogo inspirado en la Escuela de Ginebra y en particular, en Béguin:

(...) He descubierto que pretender poner en claro los puntos secretos de un *texto*, intentar destacar las líneas de un movimiento literario y encontrar relaciones y correspondencias en el espacio y en el tiempo entre las obras y los hombres son, también, *pretextos* para iluminar, destacar, relacionar, poner a prueba las dimensiones, las cualidades o la falta de cualidades propias. Explicando o tratando de explicar la complejidad espiritual de Ramón López Velarde, por ejemplo, no hacía sino ayudarme a descubrir y a examinar, al mismo tiempo mi propio drama. (Villaurrutia 1974: 639)

L'âme significó para Villaurrutia una liberadora asunción de la crítica como autocrítica, pero sobre todo la revelación de la "complejidad espiritual" de un poeta, Gérard de Nerval, que llevaba tiempo necesitando. Nerval, especialmente privilegiado por Béguin

en su relato de la tradición romántica y su enlace con la poesía de su tiempo,¹⁰ lo condujo al "verdadero" romanticismo y acabó por revelar la naturaleza de su "propio drama". La primera vez que Villaurrutia exaltó a Nerval fue en su reseña a la *Introducción a la poesía francesa* de Thierry Maulnier publicada en *Taller* en noviembre de 1939. Ahí formuló concepciones de lo poético que difícilmente hubiera admitido el joven de *Ulises*, exponiéndolas con una terminología que revela ese acercamiento al "verdadero" romanticismo. Como Maulnier, Villaurrutia entiende que la obra de un poeta vale "en la medida en que lleva consigo, al mismo tiempo y en el mismo grado, lo inexplicable y lo explicable", convirtiéndose el lenguaje en sus manos en "un instrumento mágico" que "nos hace ver (...) las realidades que habitualmente sólo medimos según un patrón utilizable de acuerdo con la razón común". Frente a esa "razón común" la poesía es "una razón superior, a la que la razón común no basta", un "instrumento de conocimiento" cuyo valor nace "de lo que la poesía crea en un terreno propio, en esa dimensión de cosas que la razón discursiva ignora". "La poesía tiene, pues - añade Villaurrutia-, sus razones que la razón común no ha pensado, y es una realidad que no ha soñado la razón común". Si alguien ejemplificaba plenamente esta idea ése era "el más grande romántico francés, el único que hizo del lenguaje el instrumento de comunicación entre la realidad y el misterio, el diamante de oscuras luces, espejo de un mundo invisible", tan distinto de los mal llamados románticos - Lamartine, Hugo, Vigny, Musset - que sólo aportaron "el abuso del vocabulario y no la verdad del romanticismo" (1974: 927-930). Este "mágico poeta" continuado por Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé era Nerval, el nuevo descubrimiento de Villaurrutia.

La esencia e importancia en la génesis de la poesía moderna del romanticismo "verdadero" las explicó Villaurrutia, béguinianamente también, en "El romanticismo y el sueño" y "Gérard de Nerval", publicados en los números 15 y 17 de *Romance* (1 de septiembre y 22 de octubre de 1940) que luego fundió en el "Prólogo" para la traducción de *El sueño y la vida y Aurelia* de Agustín Lazo (México, Nueva Cvltura, 1942).¹¹ En el primero se quejó de cómo "el concepto *Romanticismo* ha sido despojado de su complejo contenido" y ha quedado "reducido a designar (...) lo desordenado, lo espontáneo, cuando no el verbalismo o la elocuencia", por lo que era tiempo de reivindicar "las verdaderas cualidades" de "los verdaderos románticos", rehabilitadas "por el movimiento sobrerrealista".¹² Si consideramos que la poesía es "un espejo que refleja la parte invisible del mundo", Villaurrutia

confiesa haber descubierto tarde que ha sido el romanticismo alemán, “considerado como un movimiento *poético y metafísico* de una amplitud y de una resonancia increíbles”, el que ha realizado la mágica operación de plasmar esa invisibilidad del mundo a través del lenguaje. El gran paso del romanticismo alemán, lo que permite colocarlo en el origen de la poesía moderna – también en el origen de su propia genealogía lírica – ha sido su capacidad para despertar al sueño y conciliarlo con la vigilia:

Porque si en el romanticismo, gracias al instrumento mágico del lenguaje, lo irreal y lo real, lo visible y lo invisible, lo conocido y lo desconocido, la vigilia y el sueño, se cruzan y entrecruzan, se funden y confunden, las relaciones entre estos mundos llamados opuestos se han hecho más profunda y angustiosamente lúcidas que nunca antes, en la poesía moderna. (1974: 896)

Si las palabras “romanticismo” y “angustiosamente” no aparecieran en el párrafo, podría pensarse que lo escribió el Villaurrutia fascinado por el surrealismo pero todavía antirromántico a punto de iniciar en 1928 su primera serie de *Nocturnos* (México, Fábula, 1933). Pero fue una década después cuando Villaurrutia, ayudado por Béguin, llegó al final del camino emprendido en 1925 con “Monólogo del insomnio”, libre de prejuicios y capacitado para encajar su itinerario en el de la poesía moderna occidental. Entonces vio con más claridad la génesis de esa modernidad literaria, se miró críticamente, recorrió en dirección inversa los conductos universales que desembocaron en su visión de la poesía y de la realidad, entendió en un amplísimo y significativo contexto no sólo artístico sino también – según sus palabras – “metafísico”, aquello que aún no había acabado de explicarse sobre los devaneos nocturnos de su alma y su pluma entre sombras, estatuas o espejos, y conoció a otros hermanos espirituales con los que completó su familia poética, su “otra” estirpe distinta de la biológica. Entre estos nuevos hermanos, el “tenebroso” e “inconsolado” Nerval le sirvió de espejo. Era lógico; sólo recordando el famoso “Le Destin” que Villaurrutia tradujo, se entiende que el mexicano se sintiera identificado con el poeta de “le Soleil noir de la Mélancolie”, “deux fois vainqueur” en sus travesías por el Aqueronte: “con sus alusiones cargadas de misterio, con su carácter simbólico, con sus secretas simetrías – explica apasionadamente un Villaurrutia que

llevaba años identificándose con Orfeo, particularmente a partir de la versión teatral del mito que hizo Cocteau – , los sonetos de Nerval nos descubren fragmentos de un mundo al que el poeta ha podido descender, con Orfeo, en busca de una perdida Eurídice, a un infierno real y profundo” (900).¹³ Bajo el impacto de Nerval, Villaurrutia modificó la tradicional genealogía poética moderna que tomara de Valéry: “conviene corregir la costumbre de hacer partir de Baudelaire la poesía moderna, y hacerla desprenderse, mejor, de Gérard de Nerval que no sólo recoge las profundas inquietudes del romanticismo alemán sino que las vive consustancial y trágicamente” (1974: 901) Ese “vivir consustancial” y sobre todo “trágicamente” la poesía que no le hubiera permitido al joven de *Ulises* su militancia antirromántica hay que enlazarlo con la idea que expresó ese mismo 1940 a José Luis Martínez: la poesía como expresión viva del drama íntimo del hombre, sólo “verdadera” si lo que expresa es vivido hondamente por su autor. Villaurrutia asumía entonces que ese “vivir la poesía” es doloroso y heterodoxo, y que la inercia humana es la de curar ese dolor, paliar esa heterodoxia que se experimenta como una brecha que no cauteriza, y en nadie entendió mejor el sentido de su melancolía que en el loco, enfermo de bilis negra Nerval. El poeta es un enfermo – admite Villaurrutia asumiendo su herida espiritual como fuente de creación – al que la convención intenta “curar” “de sus visiones, de sus delirios, de sus obsesiones y de sus sueños” porque no acepta que “la enfermedad es *nuestra* segunda salud, del mismo modo que el sueño es *nuestra* segunda vida”. En esas imágenes cifradas y distintas, en esas “visiones”, Villaurrutia encontraba la clave expresiva de la poesía moderna y una explicación y (auto)justificación de su mundo poético; en esa hermandad de poetas enfermos encabezada por Nerval y seguida por Poe, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé y los surrealistas ubicaba por fin su propio lugar, encontraba su identidad definiéndose desde una perspectiva universal en el contexto de una modernidad poética que, creía, tenía además una dimensión filosófica e ideológica:

Nunca como en el romanticismo alemán, nunca como ahora en la poesía moderna y contemporánea que tan naturalmente se enlaza con el verdadero romanticismo y que parece continuarlo y prolongarlo de mil maneras oscuras o luminosas, abiertas o secretas, las relaciones entre la vigilia y el sueño han sido más estrechas ni más profundas. (1974: 902)

Como Nerval, “hermano de Novalis”, de quien tomó el título *Nostalgia de la muerte*, Villaurrutia se siente uno de esos poetas que ha cumplido con la misión trascendente de afirmar “dramáticamente la existencia del mundo interior, del mundo del sueño y de los sueños” y ha sido capaz de expresar “este punto de vista del hombre que tiene el poder mágico de ver, despierto, con los ojos del hombre que, dormido, sueña”. Al final de “Gérard de Nerval”, tras varias citas de *L'âme* y a modo de recapitulación, se declara hijo de esos dos padres tocados por la “luz negra” señalados por Bégúin, pero añade un tercero de cosecha propia: Rubén Darío. En 1939 Villaurrutia se entendía y justificaba como hombre y poeta de su tiempo encontrando en la verdad del romanticismo las claves de su verdad.

3. *Laurel y la relectura del modernismo hispánico. Otra vez Darío.*

Así las cosas, el reencuentro con el Darío de los “Nocturnos”, maestro “mágico”, alguna vez peregrino del infierno y visionario alquimista del lenguaje, era previsible. Lo ocasionó, creo, la dedicación con que Villaurrutia asumió su participación en la famosa antología *Laurel*, pero la lectura bégúiniana de la tradición moderna y el descubrimiento de Nerval le ayudaron a interpretar el modernismo como romanticismo hispánico y a descubrir en Darío – cierto Darío, al menos – al padre fundador de la modernidad poética en español. Si Villaurrutia, como hemos visto, definió la poesía moderna occidental en función de su particular genealogía literaria, es lógico que hiciera lo mismo con sus relecturas de la poesía hispánica en general y de la mexicana en particular, aunque en estos casos las repercusiones ideológicas de cada afirmación – muchas expuestas en el prólogo a *Laurel* – las hicieron particularmente polémicas. Era inevitable que la nueva visión del romanticismo hiciera a Villaurrutia leer de otro modo el modernismo, pero faltaba un pretexto, una motivación para que emprendiese esa ambiciosa revisión de la poesía hispánica: su colaboración e implicación en *Laurel*.

Aunque según Gonzalo Santonja, Bergamín viniese acariciando la idea “desde los tiempos de *Cruz y Raya*” (169), fue Octavio Paz quien dio el empujón definitivo al proyecto. No explicaré los pormenores de la gestación de *Laurel*, más o menos conocidos, pero recordaré que “Villaurrutia fue, primordialmente, el autor de la antología” (Paz 1978: 17) y se nota.¹⁴ Si el objetivo era “mostrar la unidad y la continuidad de la poesía de nuestra lengua” y que “una tradición poética no se define por el concepto político

de nacionalidad sino por la lengua” (Paz 1978: 16) se entiende que el libro acabara resultando polémico en el México nacionalista de entonces. Si tenemos en cuenta las polémicas sobre política cultural desde el ministerio de Vasconcelos – especialmente las de 1925, 1932 y 1938 – , el antihispanismo o antieuropeísmo de muchos nacionalistas, y la incómoda situación de los Contemporáneos y los intelectuales próximos a ellos, sería ingenuo pensar que en el México postcardenista la idea de Paz fuera inocente o que para Villaurrutia constituyese un mero pasatiempo su comprometida y disciplinada entrega a un proyecto que reactivaba el polémico hispanismo literario que tantas puyas generó en tiempos de *Ulises* (García Gutiérrez, 1999: 181-206). Paz ha contado las rencillas, celos y rivalidades que enturbiaron la selección de los poetas, desde el enfado de Neruda y su renuncia a figurar por la inclusión de Huidobro a la también renuncia de León Felipe por amistad con Juan Larrea (1988). También se ha hablado del pleito con Juan Ramón (Santonja 167-194).¹⁵ Pero de estos enfrentamientos destaco uno que Paz no menciona, y que debió influir en la gestación de *Laurel*, en el alto grado de implicación de Villaurrutia con la tarea, y en el revuelo que causó al publicarse: el de Larrea con Bergamín, menos personal que los anteriores.¹⁶

Poco antes de llegar a México, la relación entre Larrea y Bergamín era lo bastante fuerte como para que colaborasen en gestionar con Cárdenas el exilio “organizado” de los intelectuales republicanos y compartieran, respectivamente, la secretaría y la presidencia de la Junta de Cultura Española que estableció su sede en México. Sus estatutos aparecieron en el número 1 de *España Peregrina* (febrero de 1940), órgano de expresión de la Junta, que se propuso perpetuar fuera de España el desarrollo cultural interrumpido por el franquismo. Pronto surgieron disensiones ideológicas entre el más cerebral Bergamín, que ya frecuentaba a Villaurrutia y su círculo, y el místico Larrea, que se acercaba a otros grupos intelectuales mexicanos más nacionalistas y/o americanistas. Desde *Orbe* Larrea venía desarrollando su idea mesiánica de un “Mundo Nuevo” que habría de llegar gracias a un incremento del desarrollo espiritual de la humanidad en el que la poesía, lo que llamaba el “Verbo”, desempeñaría un papel clave; pero con el desenlace de la guerra civil y el exilio a México su teoría se modificó sensiblemente: asignó a ese “Mundo Nuevo” un espacio geográfico concreto, América, que encarnaba para él la renovación, superación y rectificación de un Occidente – una Europa, una España – decadente y autotraicionada. Hasta su formulación en *Rendición de Espíritu* (1943) fue exponiendo en revistas su

pensamiento, cada vez más tajante y agriamente antieuropeísta, ya visible en *España Peregrina*. Para Larrea, como antes para Maiakovski, Breton o Artaud, México era un país mágico y virgen, el territorio ideal para su utopía, el lugar en el que podía florecer su mitificada esencia verdadera de lo hispánico a través del "Verbo" español, esencia cercenada en Europa. Pero no podía ser lo mismo para Villaurrutia y sus contertulios, entre ellos Paz, que llevaban décadas viendo que el mito de América no reflejaba las realidades nacionales, enfrentándose al nacionalismo cultural antieuropeísta de la suya, reflexionando sobre una tradición intelectual mexicana que creían conformada y dueña de una identidad propia, denunciando el folclorismo y la ficcionalización del indigenismo y su manipulación política, rechazando la visión exotista y utopista de México por parte de los extranjeros, y defendiendo en sucesivas y nunca clausuradas polémicas - las citadas de 1925, 1932 y 1938- la también raíz hispánica de la cultura mexicana. A finales de los treinta Villaurrutia apenas contaba con canales de expresión de sus ideas,¹⁷ pero además le faltaban las ganas y el estímulo para figurar públicamente. La llegada de los españoles en 1939 le serviría de revulsivo contra la apatía - el pleito por Alarcón, las protestas por la Casa de España frente a la escasa ayuda estatal a los intelectuales mexicanos - , y de aliciente intelectual - la reconciliación con Bergamín y las nuevas revistas como *Romance*. Por eso es difícil creer que el "americanismo" de Larrea, que removió antiguas pasiones con nuevos y desafiantes argumentos, no se convirtiera en tema apasionado en sus tertulias. De nuevo la discusión sobre la raíz occidental de la cultura mexicana adquiría relevancia, y en ese contexto hay que entender el meditado, militante y excelente prólogo de Villaurrutia para *Laurel*, que fue lo único que el exigente Juan Ramón salvó de la quema tras hojear la antología, declarándose "muy reconocido al prologuista, honrado y clarividente" (Santonja 178).

Es lógico que a Juan Ramón le gustase el prólogo de Villaurrutia porque, como ha señalado Anthony Stanton (47-50), guarda paralelos con el que redactó Federico de Onís para su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934), antología que también partía de la idea de la lengua como patria transnacional y en cuya elaboración Juan Ramón participó activamente.¹⁸ No hay datos que confirmen que Villaurrutia consultó la *Antología* de Onís,¹⁹ aunque lo contrario es improbable, pero también pudo llegar por sí mismo a similares conclusiones: *L'âme* le había revelado, de un lado, la continuidad de la poesía occidental desde el romanticismo,

y de otro, una profundidad metafísica en ese romanticismo seminal, que le habían servido para entenderse como hombre y como poeta. Con esas dos ideas - continuidad y hondura ideológica - emprendió la relectura del modernismo hispánico, impuso su criterio en la selección de hispanoamericanos de la antología y redactó el prólogo. En él Villaurrutia insistió en que el origen de la poesía moderna está en "el verdadero movimiento romántico" que, en su opinión, sólo existió en Inglaterra, Francia y sobre todo Alemania. El mundo hispánico, afirma, tuvo que esperar unas décadas para que la sacudida romántica se produjera, y acabó ocurriendo pero con otra denominación: modernismo. Puede que hubiera "precursores" como Bécquer, Gutiérrez Nájera, Silva o Casal - a esos cuatro cita - , pero la modernidad hispánica tiene un nombre, nombre que viene de América, y ése es Rubén Darío, padre de una tradición poética *en español* - no sólo española - transnacional, como él mismo vaticinara, anhelara y proclamara. Para Villaurrutia no hay duda: el modernismo unifica, paradójicamente, sobre la indiscutible independencia de las antiguas colonias, la literatura escrita en español:

La obra de los poetas modernistas americanos es (...) la primera contribución americana a la poesía lírica en lengua española. Constituye una revolución y la muestra sólida de una inconformidad. Es también un grito de independencia que no sólo se repite en numerosos juegos de ecos, espejos y reflejos en América sino en España misma donde los poetas se hallan también inconformes con su inmediato pasado poético. (1988: 14-15)

Con el modernismo Hispanoamérica se independiza literariamente, independencia que, lejos de suponer una ruptura con la antigua metrópoli, inaugura un capítulo nuevo en las relaciones literarias con España y en la evolución poética española misma. Recordemos al propio Villaurrutia doce años antes, cuando intervino desde *Ulises* contra *Martín Fierro* en la polémica sobre "el meridiano intelectual" de Hispanoamérica: España ya no es madre, sino hermana y amiga, y negarla es amputar una parte de la tradición, una matriz imprescindible para la realización de lo propio (García Gutiérrez 1999: 195-200). En el prólogo a *Laurel* no cabe, pues, leer revanchismo o reivindicación arrogante de la primacía

de América en la apertura a la modernidad, sino la expresión de una convicción: la existencia de una tradición literaria moderna en lengua española que no niega, antes vivifica, las especificidades nacionales. Darío genera legiones de imitadores, pero también estimula a grandes individualidades españolas que ni lo copian ni lo imitan: Unamuno, Machado, Juan Ramón. A partir de ahí, Villaurrutia entiende la evolución de la poesía en español como una sucesión de tesis, antítesis y síntesis explicable desde el modernismo, un movimiento constante, en espiral, de continuidad y renovación: el amaneramiento retórico de los epígonos convierte el modernismo "verdadero" en "formulario" contra el que rebelarse, y ahí está la antítesis que en su parricidio quema el "formulario" quedándose, conscientemente o no, con la esencia del movimiento. También la "síntesis" resultante degenera en nueva retórica - la vanguardista - que exige nueva poda - nueva antítesis- y así sucesivamente. Evidentemente con esta lectura Villaurrutia se lee a sí mismo - su antirromanticismo convertido en descubrimiento del romanticismo verdadero; su vanguardismo provocador, luego moderado y pulido - , pero también está siendo pionero en una visión del modernismo que harían canónica Juan Ramón, Ricardo Gullón o el propio Paz, cuyo *Los hijos del limo* con su "tradición de la ruptura" debe tanto al hegeliano esquema villaurrutiano. Algo más hay que destacar del prólogo; borrados las retóricas, los epígonos y la hojarasca, el poeta moderno queda, inmutable y esencial, repitiendo cualidades que, cómo no, recuerdan a Villaurrutia: inconformismo, espíritu revolucionario y conciencia crítica para reconocer los mágicos y alquímicos poderes del lenguaje poético y los irracionales mundos del subconsciente y el sueño. Villaurrutia se autobiografiaba como auténtico poeta moderno, pero en el prólogo había mucho más. En cualquier caso, con relación a los planteamientos de Larrea, su postura quedaba clara. El maleable e incontaminado material espiritual y artístico americano sobre el que deseaba construir un "Mundo Nuevo" prescindiendo de Europa no era tal: una parte importante de la ya mayor de edad cultura americana se construyó sobre raíces europeas - españolas también - y rechazarlas o destruirlas suponía rechazar o destruir una ya existente Hispanoamérica.

El romanticismo y el deseo de revisar la modernidad poética en español estimularon al Villaurrutia crítico, pero también la reactivación del nacionalismo cultural y la proyección de la tesis americanista de Larrea. Esta última cuestión, creo, fue clave en la fundación de *El hijo pródigo*, revista de título y filosofía ostentosamente villaurrutianos. Tras distanciarse de

Bergamín, Larrea planeó una revista en la que exponer sus ideas y surgió *Cuadernos Americanos*, que empezó a publicarse en febrero de 1942. Fue, desde el comienzo, una revista de calidad y lo suficientemente atractiva y comprometida como para que Villaurrutia, Paz y su círculo se plantearan una publicación alternativa a la altura que pudiera dar la réplica. Octavio G. Barreda, que respaldó el proyecto económicamente, ha contado cómo Paz "(le) pidió, con la vehemencia que le caracteriza, el hacer una revista de categoría" que superara las limitaciones y tibiezas de *Letras de México*: "*Cuadernos Americanos* desarrollaba una especie de política continental en la que se llegaba al absurdo de dar por acabada Europa, y al parecer el resto del mundo con excepción de la América; estimábamos que la tesis propalada, tan ostensible como exageradamente por Larrea (...), requería un contrapeso, una rectificación. (...) Había, pues, que lanzarnos a la aventura de una revista diferente, de cultura universal, sin limitaciones de espacio, de todos los tiempos" (Barreda 231-2). La revista salió en 1943 con un título que no se entiende sin el referente de *Cuadernos Americanos*, sin la visión de la nostalgia y el regreso a lo propio - el tónico del hijo pródigo - que marcan la poesía villaurrutiana, y sin la idea de la modernidad poética que preside *Laurel*.²⁰

Llama la atención que, por caminos opuestos, Larrea estuviera aproximándose a Darío en las mismas fechas que Villaurrutia. Por eso añadiré algunos puntos sobre estos itinerarios divergentes que desembocaron en la magnificación disímil de Darío como inaugurador de "algo nuevo" en lo que "lo americano" desempeñaba un papel primordial. Si para Villaurrutia fue el padre de la modernidad literaria en español y el inaugurador de un territorio lírico hispánico intercontinental, para Larrea fue mucho más: un poeta-guía cuya dimensión profética y espiritual estaba por descubrirse, siendo su figura sólo entendible "en función del porvenir" (132). Difícilmente el comedido Villaurrutia hubiera suscrito públicamente la vehemencia desmesurada de Larrea, el misticismo arrebatado de su Teleología de la cultura en fragua, pero algo del Villaurrutia íntimo y secreto, devoto de la alquimia verbal, lo nocturno y el misterio, hubiera compartido la visión de Darío que Larrea consolidó después: la del "poeta-profeta de la crisis universal de la cultura", encarnación americana de la "trascendental" y "sustantiva" "alma romántica" que Larrea encontró, más que en ninguna otra obra, en la de Novalis y Nerval, y conciencia viva de un "problema esencial" que - decía en 1959- sigue siendo "el nuestro". Habría sonreído irónicamente ante la afirmación de que "América es el porvenir del mundo" y Darío el

oráculo que lo vaticinó y fundó con su Verbo mágico una visión poética de la existencia, germen de la Cultura Nueva que vendrá, pero hubiera asentido en lo profundo, desde el reconocimiento de su experiencia personal, al escuchar que sólo “empezamos a darnos cuenta de él- él es Darío- en cuanto empezamos a darnos cuenta de nosotros mismos” (131-133).²¹

En 1943, superados el ímpetu rompedor de la vanguardia y el afán de experimentación y novedad, Villaurrutia volvió a la antigua parábola del hijo pródigo que siempre leyera en clave gideana para darle un nuevo sentido y centrarse, no sólo en la partida sino en el regreso:

Hace ya más de veinte años que mucho del arte y de la literatura es pura dispersión. Artistas y escritores salían en busca de nuevos horizontes, de nuevas aventuras y experiencias. Se hicieron muchos descubrimientos y hubo aventuras totalmente impresionantes, pero también hubo muchas tonterías y se “descubrieron” muchos mediterráneos (siglos atrás descubiertos), a causa de un exagerado distanciamiento de la realidad. ¿Puede continuarse una práctica como ésta, cuando hasta los excursionistas más entusiastas están de vuelta a la tierra, a lo esencial, a lo humano? Si el hijo pródigo es el que vuelve - que no vuelve, en realidad - es también el que sale - sin salir - otra vez, o por primera vez. Y volver a lo entrañable, a lo auténtico, a lo humano, no es de ninguna manera ser “reaccionario”. Todo lo contrario, es avanzar, o al menos mantener vivos, mejorándolos quizá, todos aquellos valores que lo negro, lo beato y sucio del mundo tratan hoy de ahogar. (la referencia se explicita justo en la línea de abajo: Barreda en la p. 62 del primer número de El Hijo...)

Aunque Barreda firmó esas palabras para el primer número de *El hijo pródigo* (62), quien las dictó, literalmente o no, fue ese Villaurrutia que, poco antes, había insistido a José Luis Martínez en la necesidad de volver a lo esencial y lo humano, y que en *Laurel*

había descrito la modernidad como un camino en espiral en el que se regresa sin regresar y sólo para no perderse, en el que cada paso adelante se realiza sin dejar de mirar atrás o, más exactamente, mirando atrás con los nuevos ojos generados por el avance, para que lo permanente del pasado revelado tras el paso del tiempo proteja de extravíos a los peregrinos del futuro. Ese mismo Villaurrutia que había “avanzado” como poeta regresando a Nerval con los ojos del surrealismo o a Darío tras recorrer los entresijos del vanguardismo. “A Darío no se le entiende sino en función del porvenir”, diría años más tarde un Larrea con el que Villaurrutia nunca se entendió. Pero ese desencuentro - tan complejo, apasionante y desafiante en lo intelectual - es otra historia.

NOTAS

¹ Para entonces funcionaba ya la convención crítica de los dos Daríos - el artificioso de *Prosas*, el hondo de *Cantos* - que Villaurrutia asume. De hecho, no fue el primero en reivindicar un Darío concreto, privilegiándolo y diferenciándolo del supuesto “otro”: baste citar el conocido “Discurso al alimón” de Neruda y Lorca, militante homenaje al nicaragüense pronunciado en Buenos Aires en noviembre de 1933 y publicado en *El Sol* de Madrid el 30 de diciembre de 1934, y exaltación del poeta que sufrió “terribles dolores del corazón” y descendió a “los hospitales del infierno” (Lorca 229), en alusión a los “Nocturnos” y poemas afines. Ya Darío distinguió estos poemas particularmente íntimos en *Historia de mis libros*, explicándolos de un modo que, seguramente, contribuyó a que algunos poetas de los treinta y cuarenta - Vallejo o Larrea, además de Lorca, Neruda y Villaurrutia - se identificasen con ellos: “Los ‘Nocturnos’ (...) dicen una cultura posterior; ya han ungido mi espíritu los grandes ‘humanos’, y así exteriorizo (...) los secretos de mi combatida existencia, los golpes de la fatalidad, las inevitables disposiciones del destino. Quizá hay demasiada desesperanza en algunas partes (...); y las verdades de mi vida (...)” (219).

² Apareció en el n° 137 de *Hoy*. Se incorporó luego a la segunda edición de *Nostalgia de la muerte* encabezando la sección “Otros nocturnos”. Lo reproduzco, como el resto de poemas del autor, por Villaurrutia 2006.

³ La interlocución es inevitable desde el poderoso vocativo inicial: “los que auscultasteis el corazón de la noche/ los que por el insomnio tenaz habéis oído” (Darío 1967: 680; reproduciré los poemas de Darío por esta edición). Me atrevo a apuntar en la elección del verbo la influencia directa del “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono/ di quei sospiri ond’io nudriva’l core” del *Canzoniere* de Petrarca. El soneto completo guarda relación con el momento dariano de los *Cantos*.

⁴ El primero, que se incluyó en *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* (México, Séneca, 1941), acabó siendo segundo poema de “Nocturnos”; “Estancias nocturnas”, publicado en *El hijo pródigo* (n° 28, 15 de julio de 1945), se ubicó al final de “Otros nocturnos”.

⁵ La huella de *Hamlet* la señalan Kraudy y Arellano en la segunda estrofa del segundo “Nocturno”, poniéndola en relación con la referencia explícita a la obra de Shakespeare en el “Nocturno” de *El canto errante* (Darío 2005: 193, n. 6). No está de más apuntar que también con *Hamlet* mantuvo Villaurrutia su particular diálogo, reelaborándolo en su obra de teatro *Invitación a la muerte* (1945).

⁶ Podrían apuntarse en estos tres nocturnos villaurrutianos otras influencias no hispánicas - las obvias de Rilke o Baudelaire - o hispánicas, especialmente modernistas, pero la deuda con Darío es, con diferencia, la más clara. Chumacero aprecia en la cuarta estrofa de “Estancias nocturnas” la huella del “Estrellas que entre lo sombrío...” del poema “...?” de Silva (xxi, n. 16). Es plausible, y

una observación que corrobora algo de lo que se hablará más adelante: por esas fechas, inspirado por el redescubrimiento del romanticismo, Villaurrutia releyó a los modernistas hispánicos con otros ojos, aprovechando la oportunidad de trabajar para *Laurel*.

- ⁷ Siguiendo a Darío en *Historia de mis libros*, la crítica ha señalado la peculiaridad de los "Nocturnos", y el lugar fundamental y significativo que ocupan no sólo en *Cantos*. Sin embargo, hay poca bibliografía específica sobre ellos, hasta el punto de seguir siendo válida la antigua queja de Ycaza Tigerino sobre la necesidad de "un estudio más detenido y exhaustivo" (11) de esos poemas y algún otro, especialmente de *Cantos*, que están en la misma órbita. El estudio de Ycaza sigue siendo el más completo, junto con el breve e incisivo de Gicovate y el imprescindible de Rull. Más recientemente se ha apuntado la posible huella de los *Himnos a la noche* en el Darío nocturno (Martín Jiménez), vinculación especialmente interesante a nuestros propósitos si tenemos en cuenta la influencia de Novalis en Villaurrutia – el Himno VI se llama "Nostalgia de la muerte". Habría que seguir ahondando en esa y otras direcciones.
- ⁸ Cito algunos ejemplos: "aquí en el caracol de la oreja/ el latido de un mar en el que no sé nada" ("Nocturno en el que nada se oye"); "Y maldigo el rumor que inunda el laberinto de tu oreja/ sobre la almohada de espuma" ("Nocturno amor"); "Después un ruido sordo, azul y numeroso,/ preso en el caracol de mi oreja dormida/ y mi voz que se ahogue en ese mar de miedo" ("Nocturno muerto"); "Al fin llegó la noche a inundar mis oídos/ con una silenciosa marea inesperada" ("Nocturno").
- ⁹ La de 1937 se publicó en Marseilles, *Cahiers du Sud* y la de 1939 en París, J. Corti. La influencia del libro de Béguin sólo es visible en escritos villaurrutianos desde 1939. De todos modos, desde la estancia en New Haven, quizás algo antes, Villaurrutia había ido matizando algunos de sus prejuicios antirrománticos. Con Béguin intensificó y clarificó algunas intuiciones que le apremiaban y, sobre todo, descubrió a Gérard de Nerval.
- ¹⁰ Hasta tal punto que el mismo 1937 Béguin publicó una monografía sobre Nerval, *Gérard de Nerval. Poésie et mystique* (Paris, Stock), que no sé si Villaurrutia conoció.
- ¹¹ Los cito por Villaurrutia 1974: 894-897 y 897-903, respectivamente.
- ¹² Es lógico que esta revalorización del romanticismo coincidiera con un resurgir del interés de Villaurrutia por el surrealismo, que Béguin consideraba continuador del romanticismo. En 1938, con motivo de la visita de Breton a México, y quizás estimulado por su incipiente amistad con César Moro, tradujo poemas de Breton y Éluard para colaborar en un número homenaje que *Letras de México* tributó al visitante. Poco después, en 1940, participó en la Exposición Internacional del Surrealismo, también gestionada en gran medida por Moro. Habría mucho que decir del surrealismo heterodoxo y poco gregario de Villaurrutia, y mucho que investigar en esta amistad con Moro y las interesantes repercusiones en ambas direcciones: gracias a Villaurrutia atemperó Moro su ortodoxia militante en el surrealismo bretoniano y descubrió que se podía ser poeta surrealista en español y en Hispanoamérica, al margen del rígido cenáculo francés; gracias a Moro amplió Villaurrutia sus conocimientos sobre el surrealismo y completó su perspectiva crítica con autores próximos al movimiento hoy olvidados como Roland de Renéville, cercano a Béguin en sus planteamientos sobre poesía moderna, el surrealismo y el romanticismo, y traducido por Moro para *El hijo pródigo*.
- ¹³ Villaurrutia incluyó su traducción de "Le Destin" en el citado "Gérard de Nerval".
- ¹⁴ Bergamín, superado el pleito con Villaurrutia en torno a Juan Ruiz de Alarcón (Sheridan), puso la editorial y sugirió dos colaboradores españoles: Emilio Prados y el más joven Juan Gil-Albert, al que Paz conocía de *Taller*. Este último propuso a Villaurrutia como colaborador hispanoamericano. Al final, "Xavier dirigió nuestros trabajos. Todas las tardes él y yo nos veíamos en la Biblioteca Iberoamericana (...) o en la editorial Séneca (...). Prados casi nunca asistía a las reuniones (...) se encargó de la tipología y de la imprenta. Gil-Albert estaba lleno de buena voluntad

- pero conocía apenas la poesía hispanoamericana (...); sin embargo, colaboró con acierto y con gusto en la sección española del libro" (Paz 1978: 17). Sobre todo esto, véase García Morales 2007: 202-218.
- ¹⁵ Juan Ramón rechazó figurar en la antología pero no se acató su voluntad: el libro apareció con una nota en la que se explicitaba ese deseo no respetado.
- ¹⁶ El distanciamiento entre ambos se produjo a finales de 1940 y supuso, como primera consecuencia, la suspensión de *España Peregrina*. Más información en Caudet.
- ¹⁷ Estaban *Taller*, la revista de Paz, y *Letras de México*, fundada en 1937 por Octavio G. Barreda, antiguo mecenas de los Contemporáneos. *Taller* se presentó en su momento como revista que suponía un cambio sustancial respecto a los Contemporáneos, pero la realidad fue otra: Paz o Solana, entre otros de sus miembros, constantes asistentes a las tertulias de Villaurrutia, Cuesta y los suyos, apenas aportaron alternativas a los planteamientos de sus maestros (García Gutiérrez, 2000). Por otra parte, Barreda ha dicho que "se acusó a *Letras de México* (...) de haber sido una revista aristocrática, de capilla, francesista, artepurista y una especie de epigono de *Contemporáneos*" (1963: 229), pero la verdad es que fue una publicación poco comprometida, más bien una gaceta informativa, que no generó reacciones dignas de mención.
- ¹⁸ Desde finales de los veinte Juan Ramón trabajó estrechamente con Onís en la preparación de la antología con dos objetivos: interpretar la tradición literaria moderna en español y reivindicar el modernismo como época o actitud – no retórica pasajera y superficial – determinante para entender la poesía posterior. En ambas ideas, especialmente en la primera, la influencia del Darío que en *Tierras solares* reclamó una más "íntima relación" entre España y América "gracias a la fuerza íntima de la Idea y a la internacional potencia del arte y de la palabra" (49) es clara. De hecho, Juan Ramón fue uno de los protagonistas de la fraternidad hispánica modernista que Darío, con ayuda logística de Francisco Villaespesa, intentó fomentar en su estancia en España de 1900 (García Morales y García Gutiérrez), y a la que Juan Ramón se refirió en sus diversas rememoraciones de entonces. En cualquier caso, a finales de los treinta crecían las voces críticas que despreciaban al modernismo como escuela formal caduca y escapista procedente de americanos afrancesados que habían apartado a España de su rumbo literario natural – pronto llegarían los artículos de Pedro Salinas y los conocidísimos libros de Lain Entralgo, Valbuena Prat y Díaz-Plaja contra los que Juan Ramón forjó en 1953 su curso sobre el modernismo – , y la visión villaurrutiana del modernismo hispánico, tan coincidente con la suya, debió reconfortarle y satisfacerle.
- ¹⁹ Paz no la cita entre los "modelos" de *Laurel*, que para él son *Antología de la poesía mexicana moderna* de Jorge Cuesta (1928) y la famosa *Poesía española: 1915-1931* de Gerardo Diego (1932) y su reedición del 34 (1988: 490).
- ²⁰ De hecho, como dice Adolfo Castañón, la revista "tuvo una línea editorial (...) que es totalmente villaurrutiana" (268) rastreable del primero al último número, lo que es plausible si se recuerda que Villaurrutia colaboró estrechamente con Barreda en tareas editoriales y que dirigió la revista desde el número 30.
- ²¹ Esta interpretación de Darío la expuso Larrea en 1959 en un curso en la Universidad de Santiago de Chile que en 1987 Pre-Textos publicó como *Rubén Darío y la Nueva Cultura Americana*. Algunas ideas sobre Darío las había adelantado en *España peregrina y Cuadernos Americanos*, y en el capítulo XVI de *Rendición de Espiritu*.

OBRAS CITADAS

- Barreda, Octavio G. "Gladios, san-ev-ank, Letras de México, El hijo pródigo". Las revistas literarias de México, México, INBA, 1963. Impreso
- "Contestación a Pedro G. González". *El hijo pródigo* I/1 (15 de

- abril de 1943): 62. Impreso
- Cardozo y Aragón, Luis. *El río. Novelas de caballería*. México: FCE, 1986. Impreso
- Castañón, Adolfo. "El hijo pródigo: de la historia como presencia". *Arbitrario de literatura mexicana*. México: Vuelta, 1993. Impreso
- Caudet, Francisco. *Cultura y exilio: la revista "España Peregrina" (1940)*. Valencia: Fernando Torres, 1976. Impreso
- Chumacero, Alí. "Prólogo". Villaurrutia, Xavier. *Obras*. México: FCE, 1974. xi-xxx. Impreso
- Dario, Rubén. *Historia de mis libros. Obras Completas*. Tomo I. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950. Impreso
- *Poesías completas*. Madrid, Aguilar, 1967. Impreso
- *Tierras solares*. Ed. de Noel Rivas Bravo. Managua: Fondo editorial CIRA, 2001. Impreso
- *Cantos de vida y esperanza*. Ed. y notas Pablo Kraudy y Jorge Eduardo Arellano. Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura, 2005. Impreso
- García Gutiérrez, Rosa. *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución mexicana*. Huelva: Publicaciones de la Universidad, 1999. Impreso
- "Octavio Paz y los Contemporáneos (1931-1943). Una revisión". Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. *México en la encrucijada. Octavio Paz y la cultura hispánica en el fin de siglo*. Madrid: Gondo/Universidad Complutense de Madrid, 2000. 39-54. Impreso
- García Lorca, Federico, y Pablo Neruda. "Discurso al alimón". García Lorca, Federico. *Obras Completas*. Tomo III. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997. Impreso
- García Morales, Alfonso. "De Menéndez Pelayo a *Laurel*. Antologías de poesía hispanoamericana y de poesía hispánica (1892-1941). *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*. Sevilla: Alfar, 2007. Impreso
- García Morales, Alfonso y Rosa García Gutiérrez. "El 'Atrio' de Rubén Darío y otros ecos de la fraternidad modernista hispanoamericana en *Ninfeas*". Navarro Domínguez, Eloy y García Gutiérrez, Rosa. *Unidad. Estudios Juanrramonianos en el Centenario de Ninfeas y Almas de violeta IV* (2002): 41-89. Impreso
- Gicovate, Bernardo. "Lectura de un poema de Rubén Darío. Reflexiones sobre la originalidad". *Asomante XXIII/1* (1967): 38-42. Impreso
- Larrea, Juan. *Rubén Darío y la Nueva Cultura Americana*. Valencia: Pre-Textos, 1987. Impreso
- Martín Jiménez, Alfonso. "La noche en Novalis y en Rubén Darío: Los himnos a la noche y 'Nocturno'". *Castilla 20* (1995): 167-

180. Impreso
- Martínez, José Luis. "Con Xavier Villaurrutia". *Tierra Nueva 1/2* (marzo-abril de 1940): 74-81. Impreso
- Santonja, Gonzalo. *Al otro lado del mar. Bergamín y la editorial Séneca (México, 1939-1949)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997. Impreso
- Simon, John K. *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo*. México: FCE, 1984. Impreso
- Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: FCE, 1978. Impreso
- "Epílogo. *Laurel* y la poesía moderna". *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*. México: Trillas, 1988 (2ª ed.). 485-490. Impreso
- Rull, Enrique. "'Pensamientos' de Bécquer y 'Nocturnos' de Darío". *Revista de Filología Española 52* (1969): 563-579. Impreso
- Sheridan, Guillermo. "Una guerra literaria". *Vuelta 230* (enero de 1996): 58-61. Impreso
- Stanton, Anthony. "Tres antologías: la formulación del canon". *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: FCE, 1998. 21-60. Impreso
- Villaurrutia, Xavier. *Obras*. México: FCE, 1974. Impreso
- "Prólogo". *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*. México: Trillas, 1988 (2ª ed.). 13-19. Impreso
- *Obra poética*. Ed. crítica y estudio introductorio de Rosa García Gutiérrez. Madrid: Hiperión, 2006. Impreso
- Ycaza Tigerino, Julio. *Los Nocturnos de Rubén Darío y otros ensayos*. Madrid: Cultura Hispánica, 1964. Impreso