

# Xavier Villaurrutia: cartografía del misterio

ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ

Universidad de Huelva

Pocos escritores mexicanos han explicado su poética con tanta exactitud como Xavier Villaurrutia. Este poeta que siempre se miró escribir supo diseccionar al detalle su propio trazo obedeciendo a una íntima necesidad, pero también inscribirlo en el paisaje mayor de la lírica moderna occidental y en el no menor de la tradición poética mexicana. La poesía fue, para Villaurrutia, un acto de conocimiento y una vía de integración: un conocimiento de ambiciones ontológicas con el que quiso tocar la médula de lo humano, a la que se acercó como al más tentador y temible de los misterios; y una integración que el joven, tendente al enclaustramiento y a la melancolía, logró por fin en la familia de sus poetas hermanos. En pocos escritores se observa, además, menos distancia y más coherencia entre teoría y práctica, poética y poema, conciencia e inspiración, lo que tal vez se deba a que se supo hombre de dos vocaciones, la poesía y la crítica, y a que a ninguna de las dos renunció: las desarrolló simultánea y complementariamente, construyendo una obra que debe tanto al creador como al lector excepcional.

Hoy es posible identificar cada elemento de la poética de Villaurrutia y disfrutar de su engranaje definitivo en la edición final de *Nostalgia de la muerte* (1946), pero entenderla exige no olvidar que durante años fue una poética en construcción, con sus hitos líricos y críticos, sus deslumbramientos y también sus expurgos. Esa lenta gestación terminó en 1940, año en el que concedió una imprescindible entrevista a José Luis Martínez para la revista *Tierra Nueva* y publicó dos ensayos sobre Gérard de Nerval incardinando su idea de poesía en una concepción filosófica del

hombre y al amparo de una selecta genealogía de poetas que la habrían llevado a la práctica.<sup>1</sup> Prescindiendo de erudición, en la entrevista a José Luis Martínez sintetizó que «el único fin de la poesía es la expresión del hombre, el desconocido y esencial» (77), dejando claro que la escritura había sido para él aventura y exploración de «lo desconocido», búsqueda de «lo esencial» y (auto)conocimiento o toma de conciencia en el poema. El mismo año 1940 Villaurrutia reunió parte de sus ensayos literarios en un volumen que tituló muy significativamente *Textos y pretextos*, y volvió a expresarse con la misma rotunda brevedad: «la crítica es siempre una forma de autocrítica» (1966: 639), frase que funde indefectiblemente al poeta y al lector y convierte la totalidad de la producción villaurrutiana en autobiografía intelectual y existencial. «Tratando de explicar la complejidad espiritual» de los otros, sigue diciendo Villaurrutia en el mismo prólogo, «no hacía sino ayudarme a descubrir y a examinar [...] mi propio drama» (639). Una palabra, esta última, *drama*, que obsesivamente repite en la entrevista: de cuánta dramática verdad nutra el poema derivará su calidad; de la autenticidad del «drama íntimo» que exprese, su grandeza; solo es admisible la poesía filosófica o intelectual, la presencia de ideas en el poema cuando éstas se viven «dramáticamente», «real y plenamente, consubstancialmente» (76-77).

Y sin embargo, qué poco ha tenido que ver la convención crítica sobre Villaurrutia con la palabra *drama*. Como ya se quejó Tomás Segovia, «tanto se ha aceptado, y tan fácilmente, que Villaurrutia es un poeta intelectual, por pereza de pensar, por pereza incluso de releer, que no puede uno dejar de protestar contra esa idea [...] Su poesía es justamente de esas que no contienen un misterio sino que lo son; su poema no es la casa del misterio sino su cuerpo febril» (48). Efectivamente, si desandamos su trayectoria poética desde ese crucial 1940 y nos remontamos a su origen, salta a la vista que su reconocible imaginario, hecho de variantes del desdoblamiento, la antítesis y la paradoja, no es sino la plasmación insistente de

[1] Los ensayos sobre Nerval se publicaron en la revista *Romance*: «Gérard de Nerval» en el número 17 (22 de octubre) y «El romanticismo y el sueño (Gérard de Nerval)» en el número 15 (1 de septiembre). Ambos compusieron luego el «Prólogo» a la traducción que hizo Agustín Lazo de *El sueño y la vida y Aurelia* (1942). Están incluidos en Villaurrutia, 1966: 898-899 y 894-897.

lo que, en un sentido profundo, significa la palabra *drama*: desgarradura, irresolución, suspensión viva y agónica de un dilema, dolor y perplejidad por la conciencia del ser dividido. La *conciencia* de la dualidad es el origen existencial del drama moderno y Villaurrutia lo sintió, lo exploró y lo expresó en todas sus posibilidades: cuerpo-alma, muerte-vida, vigilia-sueño, consciente-inconsciente, tiempo-eternidad, lo particular-lo universal, la alcoba-la calle, este hombre-El Hombre. Formas, desde luego, de alienación o extrañamiento propias de la tradición poética moderna, pero particularmente complejas en el México nacionalista de los años treinta que, en el caso de Villaurrutia, tuvieron que verse agravadas por una vivencia inevitablemente difícil de la homosexualidad.

### Otra realidad

Aunque llevaba algunos años escribiendo, el poeta Villaurrutia nació en 1925 en el revelador, desde el título, «Monólogo para una noche de insomnio», una mezcla de prosa poética, ensayo crítico y diario íntimo que apareció en *El Universal Ilustrado* el 15 de enero. Unos meses después, el 23 de julio, a la pregunta «¿Qué prepara usted?» formulada en una de las habituales encuestas del mismo periódico, confesó: «de mí solo sé decir que los más recientes (proyectos) se me han diluido en la contemplación del modelo que trajo de Europa el último estío». El proyecto diluido era *Reflejos*, un primer poemario que acabaría publicando en 1926, pero más por razones de estrategia grupal —contrarrestar el imparable nacionalismo cultural— que por convicción personal; y la novedad, el *Primer manifiesto surrealista* de Breton, uno de sus irrenunciables deslumbramientos. En el «Monólogo» aparecen las primeras dicotomías villaurrutianas, las primeras plasmaciones antitéticas del drama: por un lado, sueño y vigilia; y por el otro, poesía y realidad. «No es posible hablar del “arte” como una forma de escaparse de la realidad cotidiana sin sentir que el rubor se adueña de nuestras mejillas», escribe, «y sin embargo, cualquier hombre que se detenga un día a considerar la pobreza de la vida quedará herido vivamente y, si la inquietud de su alma no lo obliga a seguir el camino ciego a esta fealdad de lo cotidiano y sordo a los ruidos horribles de la existencia mecánica de hoy, tendrá que convenir que es en el arte adonde encontrará

un olvido, fugitivo quizás, pero siempre deseable, de la realidad que hace de la existencia un espectáculo insufrible...» (1966: 601). Tras el fallido e impersonal *beatus ille* de *Reflejos*, Villaurrutia empezaba a identificar el escenario adecuado para esa fuga que había decidido llevar a sus últimas consecuencias: la alcoba, versión vanguardista de la torre de los insomnes modernistas, incluido Rubén Darío, al que todavía no reconocía como progenitor, esa *chambre* que señalara Paul Morand en la emblemática frase que abrió como epígrafe el segundo número de *Ulises: La tête au Pole, les pieds sur l'Equateur, quoi qu'on fasse, c'est toujours le voyage autour de ma chambre*. La habitación propia se ofrecía así como un espacio simbólico remitente al mundo interior y a su exploración, un lugar en el que vivir, mediante la poesía y el sueño, una realidad alternativa a la de fuera: «Vida perfecta la que el sueño proporciona. [...] Vida también libre y amplia: accidentada y diversa como la esencia del hombre. Vida que nos ofrece tan múltiples aspectos que hasta al más exigente curioso deja complacido» (1966: 604).

La puerta que Villaurrutia acababa de abrir —o cerrar— hubiera sido imposible sin el surrealismo, pero no se dejó hipnotizar por el más poderoso de los ismos: el crítico moderó el deslumbramiento del poeta y lo obligó a distanciarse del dogmatismo de escuela que impuso Breton. Sin embargo, no debe olvidarse que sería también el surrealismo, amplia y hondamente entendido, el que acabaría conduciendo a Villaurrutia hacia los primeros disconformes con la realidad exterior, los primeros soñadores, los primeros buceadores del alma en el prerromanticismo inglés (Blake<sup>2</sup>), el romanticismo alemán o francés (Novalis, Nerval), o el esencial y auténtico modernismo hispánico (Rubén Darío). Esos encuentros decisivos vendrían después e iban a requerir un proceso dilatado en el tiempo, pero antes, el crítico Villaurrutia, exigente, desconfiado y reflexivo, guió la intuición del poeta Villaurrutia dentro de la órbita del surrealismo posibilitándole una vía singular, distanciada y crítica.

---

[2] Según Villaurrutia fue André Gide quien lo «invitó al conocimiento, al trato de Blake» («Carta a José Gorostiza», 7 de enero de 1929; en Capistrán, 161), pero no hay que olvidar que fueron los surrealistas quienes redescubrieron *The Marriage of Heaven and Hell*. Villaurrutia lo tradujo en 1928 y lo publicó en el núm. 6 de *Contemporáneos* (noviembre de 1928). Un año después la revista lo editó como volumen independiente.

## El ojo abierto

Villaurrutia matizó y personalizó su fascinación por el surrealismo en *Dama de corazones* (1928), una novela que fue, además de un experimento narrativo en clave vanguardista, autorretrato lírico, ensayo y piedra fundacional de la poética de su autor. En ella está ya el metaforismo del viaje en la clave simbólica proporcionada por Morand, tan obsesivamente reiterado por Villaurrutia y el resto de los Contemporáneos en los años de *Ulises*; y en ella, también, la muerte, todavía como preocupación en ciernes, el meollo del misterio y de lo desconocido que el poeta se propone explorar, a la que se acerca aún en círculos concéntricos, tanteando el terreno, incorporándola confusamente a los binomios sueño-vigilia, poesía-realidad. «Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y de las cosas, y mirarlas como la lente de la cámara debe mirar con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse» (1966:586), concluye el autobiográfico narrador de *Dama de corazones*, y aunque la muerte tardaría en encontrar su encaje definitivo en su poética, la frase permite adivinar hacia donde dirigió Villaurrutia su prevención respecto al surrealismo y cómo personalizó su propuesta: necesidad de conservar la lucidez en el sueño, de dormir con los ojos abiertos, de dotar de una inteligibilidad al onirismo lírico, de no perder la conciencia en la inmersión en el yo. Estaba dispuesto a viajar al infierno, al centro de la noche o al abismo interior, pero con linterna y libreta en mano.

El «ojo perfecto que mira sin emocionarse» lo ubicó, dentro de la modernidad, como aspirante a una genealogía muy concreta: la de Poe en su *Philosophy of Composition*, Baudelaire, Mallarmé, Gide y Valéry, estirpe que tanto Jorge Cuesta como Gilberto Owen se encargaron de definir y ponderar como modelo para el grupo en sus ensayos de entonces. A esa voluntad, en cualquier caso, respondió *Dama de corazones*, donde Villaurrutia puso en orden imágenes y obsesiones que se le imponían caóticamente (sombras, dobles, estatuas, huidas, noche, muerte), aunque la novela fue otra cosa más que no debe perderse de vista: una afirmación de la poesía y el arte como acto de fe, o lo que es lo mismo, una invitación al viaje *malgré tout*, inequívocamente mallarmeana: «los débiles se que-

dan siempre. Es preciso saber huir» (596).<sup>3</sup> Para ese impulso vivo, para esa fuga consciente, para esa dinamización de la insatisfacción y el inconformismo, Villaurrutia ya tenía palabra, *curiosidad*, omnipresente desde entonces en su poética. «Poesía», publicado en el núm. 4 de *Ulises* (octubre de 1927) puso el broche a esa toma de conciencia literaria que Villaurrutia apuntaló con otros dos deslumbramientos: el de *Orfeo* de Jean Cocteau y el de la pintura de Giorgio de Chirico.

## Mito y objeto

Cocteau escribió su versión teatral del mito de Orfeo en 1926 y ese mismo año se estrenó en París con enorme repercusión internacional. El Teatro Ulises la representó en marzo de 1928 bajo la dirección de Villaurrutia, que interpretó además el papel principal. Viendo cómo defendió la obra en prensa ante los ataques, salta a la vista que este *Orfeo* tuvo para él un significado personal. Todas sus intuiciones y obsesiones estaban ahí: la alcoba, la noche, el misterio y el espejo (el doble), a las que se añadía una más: la actualidad del mito, el sortilegio de lo eterno frente a la historia hecho realidad en la obra de arte. No era sino la misma magia que T. S. Eliot reivindicaría en su «Ulises: Order and Myth» para el *Ulysses* de Joyce, la misma intención subyacente al nombre de la revista *Ulises*, un nuevo acto de fe en el arte frente al suicidio vanguardista que lo confirmó en su idea de la poesía como un vehículo hacia el Hombre y no sólo hacia el hombre que era él mismo.

Chirico fue el regalo que Agustín Lazo trajo a Villaurrutia de su estancia en Europa. Aunque en 1922 Breton lo había presentado como el pintor del futuro, escapaba al molde surrealista. Villaurrutia reconoció de inmediato el ojo abierto en medio del sueño, la figuración palpable de lo irreal, la capacidad de objetivar el misterio, la expresión precisa de lo inexpresable. Lo que Chirico ofrecía invertía lo hecho hasta entonces en la pintura moderna: no se trataba ya de nutrir de subjetividad la realidad o de otorgar a la subjetividad estatus de realidad, sino de objetivar la irrealidad, revelar su existencia mediante una iconografía figurativa imparcial, inscrita en el yo y más allá del yo. En «Sobre el arte metafísico», Chirico había hablado de un plano de observación en que sueño y vigilia quedaban fun-

[3] Es evidente el eco del «Fuir! là-bas fuir!» del emblemático «Brise marine».

dados bajo el «control» del artista, el «clarividente» encargado de expresar lo misterioso e inexplicable: «otro ángulo» que llamó «metafísico» (cito por Sáenz, 63-69).<sup>4</sup> El magisterio de Chirico sobre Villaurrutia es claro en «Pintura sin mancha», un artículo que publicó en el número 45 de *Voz nueva* (diciembre-enero de 1930-1931), donde habló de la serie de nocturnos que había empezado a escribir, del sueño como uno de los «hilos conductores» que vinculan poesía y pintura, y de cómo el impacto ocasionado por esta en sus últimas tendencias lo había llevado a concebir sus poemas también como «objetos plásticos». Asumiendo el «otro ángulo» de Chirico, añadió que «un verdadero artista debe hallarse siempre, hasta en sueños, completamente despierto» y que solo él «vive en equilibrio inestable en un punto peligroso entre dos abismos, el de la realidad que lo circunda y el de su realidad interior» (1966: 741). Si el artista del pasado se contentó con mirar hacia fuera o aislarse en su abismo interior, «el de ahora parece no contentarse con una sola de estas realidades» y destruye las paredes que las separan, o mejor, las hace «invisibles y porosas para lograr una filtración, una circulación, una transfusión de realidades» (742). En el mismo artículo Villaurrutia formuló ideas que son claves para entender *Nocturnos*, el libro que estaba preparando, y la evolución de una poética cada vez más sólida y contundente:

Y a nada me parece más sencillo y justo comparar una obra de arte plástica como a un ser humano viviente. Como el hombre, tiene, en su mundo interior, zonas conocidas y zonas inexplicadas, aéreas terrazas, oscuros subterráneos, donde surgen, circulan y luchan por expresarse o por reprimirse nuestras intenciones y deseos recónditos, nuestros sentimientos, nuestras larvas de ideas, nuestras ideas.

Un sencillo y cotidiano conocimiento del hombre llama a estas zonas: instinto, alma y espíritu. Pero ¿dónde acaba una zona para dar lugar a otra? ¿Dónde empiezan nuestros instintos y dónde nuestras ideas? Acostumbrados por ese conocimiento simplista del hombre interior [...] nuestra razón ha situado nuestros instintos en nuestra piel y músculos; nuestros sentimientos, nuestra alma, en el corazón, y la inteligencia en el cerebro. Pero la naturaleza humana exige una solución menos simple y más justa. ¿No será mejor decir que estas zonas se enciman y confunden y que las raíces de su flora,

[4] «Sobre el arte metafísico» se publicó originariamente en el número correspondiente a abril-mayo de 1918 de la revista *Valori Plastici*.

subterráneas o aéreas, invaden y cruzan las zonas de nuestro cuerpo interior haciendo imposible una innecesaria limitación de fronteras?

Obra humana, la obra de arte tendrá que ser la expresión exterior de este mundo viviente y diverso de fusiones invisibles de los innumerables y complejos seres que pueblan nuestro cuerpo interior. La obra de arte plástico se servirá de la materia —telas, colores, óleos, papeles— como de un simple medio para hacerlas visibles (744-745).

También la obra de arte poética, cabe añadir, tiene sus instrumentos para cumplir ese objetivo, el mismo que Villaurrutia se propuso en los *Nocturnos*: «¡Hacer ver lo invisible! Operación mágica, operación religiosa, operación poética» (745).

### Piramidal, funesta

Villaurrutia empezó a publicar sus nocturnos en diciembre de 1928. En el primero, «Nocturno de la estatua», aparecido en el núm. 7 de *Contemporáneos*, se nota ya una voz poética propia, madura y reconocible. Villaurrutia ofrece su entonación personal de un subgénero que el Romanticismo cultivó hasta la saciedad, pero lo hace sonar de otro modo, más sereno, cerebral y visual. A lo largo de la serie que acabó componiendo *Nocturnos*, que publicó finalmente la editorial Fábula en 1933, introdujo otros temas: el amor, que nunca fue nuclear en su poética, y la muerte, que sí constituiría uno de sus ejes. Pero es «Nocturno eterno» el poema que anticipa *Nostalgia de la muerte* y sobre todo, el reconocible guiño al barroco del célebre «Décima muerte», con su tono reflexivo, casi moral, los complejos juegos conceptuales, las antítesis e incluso la recapitulación conclusiva de la estrofa final habitual en la métrica áurea.<sup>5</sup> «Décima muerte» sorprende por lo que tiene de rareza en la trayectoria del Villaurrutia de los años treinta, pero no deja de ser extraordinariamente coherente con ella. ¿De dónde procede esta nueva e inesperada filiación? Probablemente de la inmersión a comienzos de la década en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz y de lecturas adicionales, complementarias, de poesía del Siglo de Oro.<sup>6</sup>

[5] Aunque «Décima muerte» se incorporó más tarde a la segunda edición de *Nostalgia de la muerte*, se dio a conocer antes en el volumen *Décima muerte y otros poemas no seleccionados* (1941), publicado tres años después de la primera edición de *Nostalgia de la muerte* en la argentina Sur.

[6] Villaurrutia llegó a editar, anotar y prologar para la editorial La Razón los *Sonetos* de Sor Juana



Sor Juana fue para Villaurrutia una vuelta de tuerca más en la interpretación de su desarraigo, porque a la dimensión filosófica añadió una segunda, esta vez inherente a su lectura de la tradición cultural mexicana. La monja se le dibujó como madre fundadora de una stirpe de intelectuales mexicanos expulsados del orden político-cultural nacional y marcados por la necesidad de aventura y de fuga, pero no se limitó a concederle ese papel simbólico. Siempre anhelante de fraternidades y diálogos poéticos, se dejó tentar por el texto sorjuanescos, sus ingeniosas paradojas, su elaborado conceptismo, el encanto musical de las estrofas tradicionales y el tratamiento ortodoxamente barroco, tan abigarrado y directo, de la muerte. Una cosa más, por encima del resto, los hermanaba: la obsesión por el sueño como vía de conocimiento y por la noche como refugio para su ejercicio. Era inevitable que dirigiese hacia ella su interés como crítico, que se buscara a sí mismo en la monja y que intentase poner en claro algunos puntos de su poética proyectando su «drama» al de Sor Juana, como explicaría en el citado prólogo a *Textos y pretextos*.

Villaurrutia sintetizó su reflexión sobre Sor Juana, que abarcó casi una década, en una conferencia que tuvo mucho de metapoésia y autorretrato, pronunciada en 1942 en la Universidad de Michoacán. Sor Juana no es sólo un «clásico» —explicó— sino un «clásico mexicano», que al confesado magisterio de Góngora añadió «una atmósfera» y «un clima» particulares, la noche y el sueño, identificadas por Villaurrutia como notas distintivas de una mexicanidad que también era, obviamente, la suya y que lo restituía a una tradición, la nacional, que se le había negado. Pero lo que define a la monja es su «curiosidad»: ese dinamismo esencial que Villaurrutia señaló en *Dama de corazones* como el origen de su propia aventura poética y vital. A través de Sor Juana se detiene en este componente fundamental de su poética, distinguiendo la curiosidad «accidental», ocasional y caprichosa, de otra «más seria, más profunda, que es un producto del espíritu y que también es una fuente en el conocimiento» encarnada por Sor Juana y a la que llama «curiosidad por pasión»: «Yo la defino así: es una especie de avidez del espíritu y de los sentidos que deteriora el gusto del presente en provecho de la aventura. [...] La comodidad y la holgura

---

(1931), y también las *Endechas*, que aparecieron en el número 7 de *Taller* (diciembre de 1939).

engendran el tedio, el aburrimiento. Ya Voltaire (sic) decía que el tedio es el fruto de la triste falta de curiosidad» (1966: 775-776).<sup>7</sup>

Sor Juana se sumaba así a la fraternidad de poetas afines en la que Villaurrutia buscaba radicar su necesidad de pertenencia, y lo hacía borrando los estrechos límites cronológicos que el primer Villaurrutia se había impuesto, los de la vanguardia, anticipando lo que en poco tiempo sería una visión más amplia, menos dogmática y parricida, de la modernidad. Varios de los nocturnos escritos tras esta inmersión sorjuanesca exhiben su influencia, sobre todo métrica: tras el uso del verso blanco y del verso libre Villaurrutia regresó a la métrica tradicional y vertió en ella su tema, probando así su validez clásica o universal y depurando los excesos experimentales condenados a envejecer. Algunos de esos poemas se incluyeron en *Nocturnos*, un volumen cuya férrea unidad surgía de una poética ejercida con convicción y un alma expuesta en su desnudez, reconocible tras los ropajes surrealistas o barroquizantes. Pero ese poemario fue solo el comienzo de un proceso que lo llevó del surrealismo al barroco para regresar con otros ojos al surrealismo y atisbar, tras la purga de lo perecedero, una visión menos histórica y más esencial de la modernidad. Breton, Cocteau, Chirico, Sor Juana: todos ayudaron a esta poesía confesional e íntima, a esta concienzuda exploración del yo y a la búsqueda de la forma exacta para la expresión del «drama»: «¿El secreto y la oscuridad, objeto de la poesía? Más bien pueden ser objeto de ella la liberación del secreto y la iluminación de la oscuridad» (1966: 840), escribió a Bernardo Ortiz de Montellano en carta fechada el 12 de diciembre de 1933. Villaurrutia se descubría como poeta, como poeta moderno y como poeta mexicano.

## El abrazo de los contrarios

Como hiciera con Sor Juana, Villaurrutia exploró su «drama» a través de Ramón López Velarde, al que fijó como padre poético en la segunda mitad de los treinta.<sup>8</sup> También López Velarde le sirvió para ofrecer su polémica

[7] Evidentemente, «Voltaire» es una errata por «Baudelaire» que debió producirse en la transcripción de la conferencia desde la cinta en la que fue grabada. La frase de Baudelaire *l'ennui, fruit de la morne incuriosité*, sirvió de epígrafe al último número de *Ulises*.

[8] Lo hizo con un prólogo a la edición que preparó de *Poemas escogidos* de López Velarde (1935), que corrigió y aumentó en 1942 publicándola bajo el título *El león y la virgen*.

y contestataria lectura de la tradición poética mexicana y definir su lugar en ella, pero su identificación con el maestro fue más allá: el López Velarde de Villaurrutia es el poeta de la «dualidad funesta» —según el verso de «Treinta y tres»—, un «raro escritor mexicano» que «con una lucidez magnífica, comprendió que su vida eran dos vidas» (1966: 646). Ese es el sentido del título *Zozobra*: «cielo y tierra, virtud y pecado, ángel o demonio, luchan y nada importa que por momentos venzan el cielo, la virtud y el ángel, si lo que mantiene el drama es la duración del conflicto, el abrazo de los contrarios» (647). Esa dualidad, tan villaurrutiana, es lo que asimila el espíritu del mexicano a otro aparentemente distinto, el de Baudelaire, siendo el sentimiento de esa antítesis ontológica que es el drama del hombre moderno lo que los convierte en «miembros de una misma familia» (651). En su configuración crítica de López Velarde, Villaurrutia reinterpreto su institucionalización como poeta nacional por los gobiernos revolucionarios, haciendo recaer su mexicanidad, no en el legendario «La suave patria» sino en su poesía más íntima y universal. Esta apropiación de López Velarde cerró su poética en una de sus ramificaciones: aquella que lo inscribía, como señalé al comienzo de estas páginas, en el paisaje de la tradición poética mexicana. Como miembro de la verdadera progenie de López Velarde, como su hijo dilecto, el autor de *Nostalgia de la muerte* se confirmaba tan mexicano y universal como su padre poético, tan baudelaireano y sentidor de sus raíces como él. Frente a los prosélitos, Villaurrutia no solo se inserta así en la tradición literaria mexicana sino que inserta a esta en la tradición moderna occidental rechazada por el nacionalismo político-cultural que convirtió al López Velarde de «La suave patria» en un símbolo casi folclórico de sus intereses.

### Teoría y práctica de la nostalgia

Al viaje y el sueño, a la noche y la muerte, al «drama» del desdoblamiento, Villaurrutia sumó un último motivo, la nostalgia, poniendo punto final a su cosmovisión y a su poética. La nostalgia imprimió un matiz personal, más sentimental, a sus obsesiones, especialmente a la de la muerte. Inevitablemente, esta nueva emoción se tradujo en un viaje literario al pasado provocado por la llamada de una poesía anterior, por la nostalgia de un

origen fundador, al que regresar. Y en esa edad de oro inaugural, el hijo pródigo, el antaño ulisiaco Villaurrutia se encontró con Novalis, de cuyos *Himnos a la noche* tomó el título *Nostalgia de la muerte*.<sup>9</sup> Novalis había asimilado noche, sueño y muerte, y convertido a esta en la reveladora de la auténtica vida, en la patria verdadera a la que los hombres «[...] que en la tierra / nostalgia sufren y dolor sin fin» anhelan regresar para calmar «la sed» que los «abrasa» (79), inspirando a Villaurrutia una visión de la muerte menos descarnada que la barroca, más conciliadora y más compleja.

Esta nueva visión proporcionó a su «drama» un nuevo cariz: el de un poeta que se propone vencer el miedo, resolver el misterio, transformar la huida de *Nocturnos* en convivencia con la sombra, el doble, el fantasma, la estatua, que se revelan por fin como rostros de la muerte. A la de Novalis, Villaurrutia sumó la lección de Rilke y su aceptación vivencial de la muerte propia: «La muerte no es, para mí, ni un fin ni un puente tendido hacia otra vida», explicaría a José Luis Martínez en su crucial entrevista, «sino una constante presencia, un vivirla y palparla segundo a segundo... presencia que sorprende en el placer y en el dolor...» (78). No es casual que durante la conversación argumentase que, tarde o temprano, «todo poeta descubre a su filósofo» (78) y que él lo había encontrado en Heidegger: justo el filósofo que, invirtiendo la sentencia, declaró haber descubierto en Rilke a su poeta.

Cerrada y completa, compacta y eficaz, la poética de Villaurrutia encarnó en *Nostalgia de la muerte*. Del conjunto, «Nocturna rosa» hace las veces de *ars poetica*. En una primera lectura parece deslindarse del poemario y, sin embargo, puede leerse como su síntesis, como una suerte de

[9] Concretamente del canto VI, titulado «Nostalgia de la muerte». Los versos de ese poema —«Debemos regresar a nuestra patria / este sagrado tiempo allí veremos» (79)— en los que la patria es la Noche-Muerte en la que aguarda «el seno del Padre», desprovistos de connotación religiosa, resuenan además en el póstumo «Volver», el último poema que Villaurrutia escribió, y en un autógrafo inconcluso dado a conocer por Capistrán: «El vivir me parecía un dolor de algo conocido o sentido, sentido antes imperfectamente y por ello con angustia —si queréis— pero conocido por mí. Sentía la posibilidad de que este dolor, esta angustia presente en la vida, bien pudiera ser una nostalgia de la muerte. La vida me parecía que es volver a un lugar o a un estado conocido, a un lugar o a un estado de origen, o para decirlo con una expresión de un valor incalculable para mí, a una *patria* anterior» (en Capistrán, 211).

sumario metapoético con el que el autor explica además, usando el tradicional símbolo de la rosa, su visión de la poesía: todos los poetas, inevitablemente, hablan de «la rosa», pero la suya es una rosa particular surgida de su personal *drama* íntimo, una rosa que adquiere la forma y el color del alma que la toca. Por eso su rosa es «nocturna», o «hueca» como las estatuas en que se desdobra, o «moldura del oído [...] en la más alta espuma de la almohada» como su conciencia prestando atención al rumor del marmuerte («Nocturno mar»), o sonámbula «rosa que habla despierta / como si estuviera dormida», o rosa «del humo», «ceniza» y «carbón» teñida de muerte; o en definitiva:

Es la rosa entreabierta  
de la que mana sombra  
la rosa entraña  
que se pliega y expande  
evocada, invocada, abocada  
es la rosa labial,  
la rosa herida (2006: 293).

Usando la rosa, «el poeta nos invita a recordar que él se integra con una tradición, que se une a otras voces que vieron en ese símbolo contenidos y asociaciones indicadoras de atributos comunes» (Caracciolo-Trejo, 191). Pero las claves del poema, como indicó Luis Maristany (16), ya las ofreció el propio Villaurrutia en su ensayo «La rosa de Cocteau» de manera premonitoria.<sup>10</sup> Ahí habla de las «palabras-objeto» o «palabras-seres» que han acabado poblando el compartido mundo de la poesía: el ángel, el cisne, el espejo y sobre todo la rosa, «el más espinoso y marchito de todos los trastos del bazar de la poesía» (1966: 924). En su evolución constante y en su imprescindible adaptación a lo nuevo, esa palabra-ser ha ido enriqueciéndose y modificándose sin dejar de ser ella misma, eterna e histórica, universal y particular. Esa doble naturaleza prueba su valía, su

[10] El ensayo se publicó en el primer volumen de la revista *Número*, en el otoño de 1933. El descubrimiento reciente de Anthony Stanton de una cuidada *plaque* de «Nocturna rosa» con ilustración de Agustín Lazo (1937), prueba hasta qué punto Villaurrutia privilegió este poema. Un facsímil, al cuidado de Stanton, que aporta, también, un excelente ensayo introductorio, ha sido publicado recientemente (2013).

indispensabilidad y la convierte en encarnación objetual, en metonimia de la poesía misma, aunque Villaurrutia va más allá al detenerse en el caso de Cocteau, que usó la rosa como arquetipo de la poesía moderna: poesía que es y no es solo la esencial de todos los tiempos, que es y no es solo nueva y distinta. Cabe sospechar que para el ensayo se inspiró en unas palabras del propio Cocteau en *D'un ordre consideré comme une anarchie* (1923): «Max Jacob proponía fundar la liga antimoderna. Yo, la desaparición del rascacielos y la reaparición de la rosa. Frase mal comprendida. Se la convirtió en el retorno a la rosa. Exactamente lo contrario» (cito por de Torre, 281). Pero por encima de esa posible fuente debe subrayarse lo que el ensayo sugiere, porque una década después constituiría una de las principales convicciones villaurrutianas: lo moderno como categoría compatible con lo esencial eterno, pero opuesta a lo nuevo según lo entendieron las vanguardias históricas (rascacielos) y a lo viejo caduco (retorno), o la poesía en su constante movimiento de reactualización (reaparición) como acto revolucionario en sí mismo. Pero ya mucho antes, en «Fichas sin sobre para Lazo», publicado en el núm. 2 de *Contemporáneos* (julio de 1928) había deslizado la misma intuición: «Lo moderno no es el hormigón ni la máquina. Lo moderno sigue siendo el espíritu» (1966:1046).

## El rostro del misterio: de Darío a Nerval

Desde esa convicción hay que entender los tres poemas con los que, en torno a 1940, Villaurrutia se hermanó con Rubén Darío, reconciliándose con el padre negado e impugnado simbólicamente por el discurso vanguardista.<sup>11</sup> Y el modo en que por las mismas fechas releyó apasionadamente el romanticismo francés.

Aunque ya a finales de los veinte había adoptado la visión de Valéry sobre la modernidad poética, su explicación a partir de los conceptos de lo clásico y lo romántico, y su genealogía (Poe, Baudelaire, Mallarmé), algo cambió cuando Luis Cardoza y Aragón le facilitó *L'âme romantique et le*

[11] «Nocturno» (*Hoy*, núm. 137, 7 de octubre de 1939), «Nocturno miedo» (*Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, 1941:412) y «Estancias nocturnas» (*El hijo pródigo*, núm. 28, 15 de julio de 1945), son homenaje expreso de los tres emblemáticos nocturnos de Darío: «Nocturno. V» y «Nocturno. XXXII» de *Cantos de vida y esperanza*, y el «Nocturno» de *El canto errante*. Para una comparación detallada véase García Gutiérrez, 2013.

*rêve* de Albert Béguin: «se lo pasé», ha contado Cardoza, «seguro de que lo maravillaría. Era su territorio. Me dijo: “Luis, te lo advierto, este libro no te lo devuelvo”. Se lo regalé» (424). Tal vez exagera cuando dice que los románticos alemanes y Béguin fueron para él «lo que Edgar Allan Poe para Baudelaire» (422), pero no deja de tener razón. Béguin se había formado con la *Nouvelle Revue Française* pero, tras una estancia en Alemania, había vuelto los ojos al Romanticismo que aquellos descuidaron. Villaurrutia tuvo que sentirse atraído por alguien que, como él, pensaba que a través de la experiencia de los otros el crítico indaga en su propia aventura espiritual, y no pudo ser casualidad que solo un año después se animase a reunir varias de sus críticas en el citado *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 (1966: 639).

Pero si un autor acabó por revelarle definitivamente la naturaleza de su propio drama, ese fue Gérard de Nerval, especialmente distinguido por Béguin en su relato del Romanticismo como origen de la poesía moderna. La primera vez que ensalzó a Nerval fue en una reseña a la *Introducción a la poesía francesa* de Thierry Maulnier publicada en el núm. 4 de *Taller* (noviembre de 1939), donde asumió concepciones de lo poético que difícilmente hubiera sostenido el joven de *Ulises* y las expuso de un modo que prueban que su acercamiento a lo que llamaría el *verdadero* romanticismo ya se estaba produciendo. 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», y que en sus manos el lenguaje es «un instrumento mágico» que permite 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», cuyo valor como «instrumento de conocimiento» nace de lo que crea «en un terreno propio, en esa dimensión de cosas que la razón discursiva ignora». La poesía tiene, añade Villaurrutia, «sus razones que la razón común no ha pensado, y es una realidad que no ha soñado la razón común», y si alguien lo ejemplifica ese es «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» (1966: 927-930). Este «mágico poeta» maestro de Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé, es Nerval, el último deslumbramiento de Villaurrutia.

Villaurrutia explicó la importancia en la génesis de la poesía moderna de ese Romanticismo «verdadero» en los citados «El romanticismo y el sueño» y «Gérard de Nerval». En el primero se quejó de que el movimiento hubiera quedado «reducido a designar [...] lo desordenado, lo espontáneo, cuando no el verbalismo o la elocuencia», reivindicando «las verdaderas cualidades» de «los verdaderos románticos», rehabilitadas «por el movimiento surrealista». Si la poesía es «un espejo que refleja la parte invisible del mundo», Villaurrutia confiesa haber descubierto tarde que fue el romanticismo alemán, «considerado como un movimiento *poético y metafísico* de una amplitud y de una resonancia increíbles», el que realizó la mágica operación de plasmar con el lenguaje esa invisibilidad. El gran paso de ese Romanticismo, lo que lo convierte en raíz de la poesía moderna 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 (1966: 895).

Leyendo el libro de Béguin tan solo un año después de publicar la primera edición de *Nostalgia de la muerte*, Villaurrutia tuvo la oportu-



nidad de ver más clara la génesis de la modernidad literaria, de mirarse críticamente, de recorrer en dirección inversa los conductos universales que desembocaron en su visión de la poesía y de la realidad, de entender en un amplísimo y significativo contexto artístico pero también «metafísico», según sus palabras, aquello que aún no había acabado de explicarse respecto a los devaneos de su pluma entre sombras, estatuas o espejos, y de conocer a otros hermanos espirituales que paliaron su sentimiento agudo de soledad, su falta de integración, proporcionándole una familia poética. Entre estos nuevos hermanos, ninguno le impactó como el sombrío, «tenebroso» e «inconsolado» Nerval. Solo recordando el famoso «Le Destin» que Villaurrutia tradujo,<sup>12</sup> se entiende que se identificara con el portador 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 Villaurrutia, Nerval nos descubre «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).

El impacto de Nerval fue tal que lo obligó a modificar la tradicional genealogía poética moderna que, desde hacía años, Occidente repetía como una letanía sagrada: «conviene corregir la costumbre de hacer partir de Baudelaire la poesía moderna, y hacerla desprenderse, mejor, de Gérard de Nerval que no solo recoge las profundas inquietudes del romanticismo alemán sino que las vive consustancial y trágicamente». Ese «vivir consustancial» y «trágicamente» la poesía hay que enlazarlo con la idea expresada ese mismo 1940 en la tantas veces citada entrevista a José Luis Martínez: la poesía es la expresión viva del drama íntimo del hombre. Villaurrutia aceptaba finalmente que ese «vivir la poesía» es doloroso y heterodoxo, y que la tendencia humana es curar ese dolor, paliar esa heterodoxia que se experimenta como brecha que no cauteriza, y en nadie entendió mejor el sentido de su dolorosa melancolía que en el 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

[12] La traducción de «Le Destin» se incluyó en «Gérard de Nerval» (1966:900).

«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 encontró la clave expresiva de la poesía moderna y la de su propio mundo poético; en esa hermandad de poetas enfermos encabezada por Nerval y seguida por Poe, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé y los surrealistas ubicó su lugar, encontró su identidad definiéndose como miembro de una modernidad poética de 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 (1966: 894-897).

Como Nerval, «hermano de Novalis», 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» (899). En 1940 Villaurrutia se entendió y justificó como hombre y poeta encontrando en la verdad del Romanticismo la clave última de su poética.

## Bibliografía citada

- Capistrán, Miguel. *Los Contemporáneos por sí mismos*. México: Conaculta, 1994.
- Caracciolo-Trejo, Enrique. «La rosa de Xavier Villaurrutia, reflexiones sobre el poema "Nocturna rosa"». En Merlin H. Forster y Julio Ortega, eds., *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*. Oaxaca: Oasis, 1986.
- Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novelas de caballería*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- de Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*, vol. II. Madrid: Guadarrama, 1971.
- García Gutiérrez, Rosa. «Los diálogos nocturnos de Villaurrutia y Darío». *Hispanic Journal*, vol. 34, núm. 2 (2013). 145-165.
- Maristany, Luis. «Mes mensonges c'est vérité, sévérité même en songe. Notas sobre la presencia de Cocteau en Villaurrutia». *Revista de la Universidad de México*, núm. 489 (1991). 46-50.
- Martínez, José Luis. «Con Xavier Villaurrutia». *Tierra Nueva*, vol. 1, núm. 2 (1940). 74-81.
- Novalis. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Sáenz, Olga. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

- Segovia, Tomás. «Villaurrutia y su mundo». En *Ensayos I (actitudes/contracorrientes)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Villaurrutia, Xavier. *Obras*. Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, eds. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- , *Obra poética*. Rosa García Gutiérrez, ed. Madrid: Hiperión, 2006.
- , *Nocturna rosa*. Anthony Stanton, ed. México: Conaculta, 2013.