

## Xavier Villaurrutia, crítico de la literatura mexicana

ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ

*Universidad de Huelva*

Llama la atención la poca importancia que se ha dado a la obra crítica de Xavier Villaurrutia, no sólo en México sino, en general, en todo el ámbito hispánico. Hay paja entre sus páginas críticas—mucha reseña de compromiso—, pero no reside en ellas su aportación al análisis e interpretación de la literatura de su tiempo. Lo que con toda propiedad podría llamarse *obra crítica villaurrutiana* la forman unos cuantos ensayos dispersos en el tiempo pero muy coherentes entre sí y en su evolución autocrítica, que constituyen el legado intelectual de un lector dotado de esa rara habilidad que permite a algunos elegidos tener una conciencia clara del qué y el porqué de la poesía de su tiempo, y además, los instrumentos verbales y conceptuales apropiados para su explicación, valoración, jerarquización e interpretación. En el caso de Villaurrutia, esto es, el de un poeta nacido en México con el siglo XX, la conciencia tuvo que ser la de las contradicciones y complejas implicaciones derivadas del conflicto Arte vs Modernidad en general, de sus especificidades en el mundo hispánico y, sobre todo, de las particularidades que adquirió en su país. Conflicto todavía hoy polémico y en metamórfica búsqueda de resolución, al que buscó dar expresión e incluso solución, que supo señalar como el paisaje determinante e imprescindible de la poesía de su tiempo y en cuya interpretación para el caso concreto de los veinte y treinta mexicanos no se ha avanzado mucho más de lo que él avanzó.

Desde muy joven Villaurrutia sintió y vivió ese conflicto, fue tomando partido—comprometiéndose—en cada una de sus implicaciones, y configurando desde su autodefinida triple identidad de poeta, mexicano y moderno una visión de la naturaleza esencial de lo poético, de la misión del poeta en la modernidad, de la modernidad misma, de la historia (o historias, o evolución) de la literatura occidental, y de la historia (o tradición) literaria nacional (en su caso, mexicana), cuestiones todas ellas interrelacionadas. Mito/Historia, Estética/Ideología, Canon universal/Cánones institucionales, Tradición, Clasicismo, Universalismo/Particularismo, Literatura/Nación, son conceptos u oposiciones que la modernidad sacó a relucir y que hoy se siguen manejando en los estudios literarios intentando: diferenciar, identificar o confrontar la

literatura y sus lecturas institucionales, difundidas a lo largo de la historia; establecer o negar la existencia de valores estéticos universales autónomos, al margen de su socialización o, al contrario, la posibilidad única de particulares lecturas ideológicas de textos; determinar si conceptos como *la tradición* o *lo clásico*—en el sentido juanramoniano de ‘lo siempre vivo’—son meros anhelos utópicos, incluso mitos modernos de origen romántico persistentes en su afirmación de una permanencia más allá de la historia, o responden ciertamente a una verdad atemporal constatable; o concluir acerca de las (im)posibilidades de una crítica y/o una historia objetiva de lo literario, capaz de superar las particularidades históricas, ideológicas, íntimas del observador, del sujeto interpretativo. De todo eso Villaurrutia fue tomando conciencia desde sus primeros tanteos como crítico, y esa conciencia se plasmó ya de manera definitivamente clara en varios textos escritos hacia 1940, fecha de culminación de un pensamiento que necesitó dos décadas de gestación hasta su magistral formulación final.<sup>1</sup> Lo importante es que ese pensamiento determinó la nómina de escritores representativos de la literatura mexicana que Villaurrutia fue estableciendo, un canon personal pero razonado, con polémica pervivencia en la crítica mexicana actual, que es el objeto central de estas páginas. Una nómina que, en última instancia, siempre puede argumentarse como arbitraria si se adopta el ‘postmoderno’ escepticismo acerca de las (im)posibilidades de la (a)ciencia literaria, pero que no sólo se construyó sobre la ‘moderna’ convicción intelectual de que no lo era sino que, arbitraria o no, continúa vigente como argumento vertebral en la inagotable reflexión sobre la naturaleza de lo mexicano, su expresión y su historia literaria.

Conviene apuntar tres cuestiones antes de repasar los principales textos críticos villaurrutianos, antes de intentar sacar a flote el volumen de profundidad interpretativa subyacente a esas pocas páginas que son la punta, la parte visible del iceberg.

Es fundamental subrayar, primero, el carácter fundacional de la crítica de Villaurrutia en varios terrenos, e insistir en su actualidad, su pertinencia hoy, sobre todo en lo que respecta a su concepto final de modernismo y a su interpretación del fenómeno en el ámbito hispánico. Se ha reconocido su lugar en la lectura actual de Ramón López Velarde y se va viendo hasta qué punto los trabajos de Octavio Paz o José Luis Martínez sobre el indiscutido ‘poeta nacional’ son herederos suyos; pero apenas se valora la temprana y pionera interpretación que hizo en *Laurel* del modernismo como ‘forma hispánica’<sup>2</sup> de un fenómeno occidental con raíces en el romanticismo y naturaleza autocrítica,

1 En particular en el prólogo a *Laurel*, el prologuito a *Textos y pretextos*, los ensayos sobre Gérard de Nerval, y la conversación-entrevista con José Luis Martínez para *Tierra Nueva*, cuyas referencias exactas se especificarán en su momento.

2 Son palabras de la archiconocida definición de modernismo que Federico de Onís escribió en su ‘Introducción’ a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (New York: Las Américas Publishing, 1961), xiii-xxiv (p. xv). Puede consultarse en la reciente reedición facsimilar de Alfonso García Morales (Sevilla: Renacimiento, 2012).

evolutiva, cambiante (el *modernism* anglosajón, la 'tradición de la ruptura' de Paz), que habría que observar, en consecuencia, desde la amplitud del territorio transnacional del idioma español. Y no se valora quizás porque en México el modernismo, opacado por la Revolución, no ha tenido la confrontada tradición crítica que sigue teniendo en España, una polémica y a veces errabunda tradición en la que la intuición villaurrutiana habría brillado junto a otras similares. Efectivamente, Villaurrutia compartió la lectura del modernismo que Federico de Onís formuló en su 'Introducción' a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, publicada por el Centro de Estudios Históricos de Madrid en 1934, y que fue adelantando Juan Ramón Jiménez en entrevistas y conferencias a partir de esa década antes de hacerla cristalizar en su *Curso sobre el Modernismo*, y al hacerlo se adelantó a Ricardo Gullón o al propio Paz y a aquellos que, mucho tiempo después, han acabado canonizando esa visión amplia del modernismo hispánico. Juan Ramón, que repudió *Laurel* como se sabe, salvó de la quema el prólogo de Villaurrutia por esa razón, calificando a su autor de 'honesto' y 'clarividente', dos adjetivos *exactos* que apuntan a la honradez de Villaurrutia consigo mismo: es decir, a la fidelidad a su pensamiento y a la responsabilidad con que asumió el trabajo polémico y comprometido—en los dos sentidos—de *Laurel*.

En segundo lugar, no se debe olvidar que la crítica de Villaurrutia es indesligable de su experiencia como poeta, desde los puntos de vista externo e interno. La tan reiterada conciencia de dualidad villaurrutiana con sus característicos motivos poéticos (espejos, sombras, ecos, estatuas) tiene varios planos de interpretación, y todos derivan del famoso 'who among us is not an *homo duplex*' baudelaireano o del 'Je suis un autre' de Rimbaud: es decir, del *drama* del hombre en la modernidad, escindido entre la revelación de su naturaleza histórica y el ansia, con fe o sin fe, de eternidad, el *drama* del hombre perseguido por y obsesionado con la muerte. Esto, que es el tema de la poesía de Villaurrutia y, según él, de la poesía moderna, tuvo su formulación crítica en torno a dos asuntos: la naturaleza esencial y/o histórica del arte, y el papel del artista—del poeta—en la sociedad. Desde muy joven, Villaurrutia creyó en la existencia de un mundo del arte autónomo, esencial, de unos universales estéticos por encima del principio histórico, asumiendo y actualizando la herencia del mito moderno de la poesía; pero también se sintió escindido y obligado a alternar sus emblemáticas reclusiones 'en la alcoba' con actividades de responsabilidad pública y de acción ideológica, para acabar aceptando la insolubilidad del conflicto ontológico y ejerciendo la simultaneidad de sus dos yo. Desde la aceptación de esa dualidad fatal y su apuesta personal por la coexistencia pacífica de la metafísica y la historia en su naturaleza y en su voz hay que entender que la crítica de Villaurrutia haya ido de la sublimación del principio estético universal y su autonomismo inherente a lo Valéry, al ejercicio ideológicamente comprometido que supuso la delineación de los rasgos definitorios de ese particularismo histórico que fue, o que es, la poesía mexicana moderna. En cualquier caso, tanto el mito de una

poesía libre de la tiranía espacio-tiempo como el nacionalismo en todas sus gamas, tan sometido a esa tiranía aunque busque inscribirla en un plano mítico, son síntomas de la modernidad, por antagónicos que parezcan, y conceptos como *tradición* o *clasicismo*, claves en Villaurrutia, se reactualizaron precisamente para establecer puentes entre lo uno y lo otro o, recurriendo a la conocida expresión de Claudio Guillén, entre lo Uno y lo Diverso.

Por último, es importante recordar la visión que Villaurrutia tuvo de sí mismo como crítico, expuesta contundente y concisamente en el prólogo a su libro *Textos y pretextos* (1940). Ahí renunció a lo que podríamos calificar de estudios literarios científicos, al profesionalismo crítico, al objetivismo absoluto—a la filología en definitiva—, y definió su crítica como una forma de autoconocimiento, autocrítica y autobiografía lírica e intelectual. 'La crítica es siempre una forma de autocrítica',<sup>3</sup> escribe, frase que recuerda la idea wildeana del 'critic as artist' que Villaurrutia asumió en su juventud y remozó luego con el pensamiento de Valéry y de T. S. Eliot; pero que sobre todo conecta con la Escuela de Ginebra y en particular, con Albert Béguin, y que debe entenderse como una defensa, no ya de la inevitabilidad, sino incluso de la validez de la crítica subjetiva, muy similar a la que abre *El alma romántica y el sueño*, libro que acabó siendo revelador para Villaurrutia. En ese mismo prólogo escribió cómo desde joven analizaba los libros de otros buscando 'poner en claro' sus propios 'puntos secretos', y que 'explicando o tratando de explicar la complejidad espiritual' de otros 'no hacía sino ayudar(se) a descubrir y a examinar [...] (su) propio drama'.<sup>4</sup> Y eso indica que no pudo ser arbitrario el criterio que utilizó para seleccionar a los poetas, pintores o novelistas cuyo drama intentó descifrar. Villaurrutia entendió que su drama era el del hombre moderno en general y, también, el del hombre universal, e intentó expresar ese drama con sus versos.<sup>5</sup> Sabía también que ese drama adopta a lo largo de la historia el color, 'el olor' del hombre que lo toca,<sup>6</sup> y acabó aceptando la inevitable conciliación del drama esencial y el color particular. Eso le permitió buscarse una genealogía literaria propia que lo explicase y radicase al mismo tiempo en el territorio universal y atemporal de la poesía y en lo que concibió y definió como modernidad, esto es, su momento en la historia, su *ahora*; lo ayudó asimismo a trazar una visión de la literatura mexicana con la que se enfrentó al complejo problema de la identidad nacional, punto de inflexión en el México culturalmente nacionalista y politizado que le tocó vivir, esto es, su *aquí*. El corpus de

3 Xavier Villaurrutia, 'Prólogo' a *Textos y pretextos* (1940), en *Obras: poesía, teatro, prosas varias, críticas*, ed. Miguel Capistrán, Alí Chumacero & Luis Mario Schneider (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1966 [1ª ed. 1953]), 639-40 (p. 639).

4 Villaurrutia, 'Prólogo' a *Textos y pretextos*, 639.

5 Cfr. José Luis Martínez, 'Con Xavier Villaurrutia', *Tierra Nueva*, 1:2 (marzo-abril de 1940), 74-81.

6 Cfr. Xavier Villaurrutia, 'La rosa de Cocteau' (1933), en *Obras*, ed. Capistrán, Chumacero & Schneider, 923-26.

nombres y títulos que fueron objeto de su interés crítico son el mejor punto de partida para comprender a Villaurrutia, y dentro de él hay que analizar con especial atención los que conforman el meditado canon que fue trazando de la literatura mexicana: la discutible y comprometida lectura que ofreció de la tradición cultural de su país.<sup>7</sup>

## I

Nacido en 1903 en una familia posicionada y culta, Villaurrutia se sintió desde muy joven dividido entre su intimidad como poeta y la responsabilidad moral de la intervención en la cultura de su tiempo. Fue un niño melancólico que tendía a recluirse, educado en el legado del espíritu ateneísta y en su disciplinado acercamiento a las letras, y más tarde, al menos a ratos, un joven apasionado con el movimiento de reconstrucción cultural emprendido por Vasconcelos. En torno a 1920 alternaba al heterodoxo Salvador Novo con el adocenado Jaime Torres Bodet, la secreta calle Donceles con el *establishment* literario del Selecty, poemas en clave homosexual inspirados por un muy literario *ennui* con la gestión en revistas de relativa pedagogía socio-cultural como *La Falange* o *México Moderno*. Pronto se aficionó a los libros de crítica y mostró capacidad para percatarse con criterio de lo que ocurría en su entorno: hacia 1923 la cultura tomaba un rumbo nacionalista, folclorizante y politizado cada vez más marcado y a la poesía le costaba salir del gonzálezmartinismo agonizante. Tenía una idea aproximada del tipo de literatura que, en su opinión, necesitaba México—adulta y moderna en el sentido occidental del término—, pero también sabía que para ser aceptada debía presentarse como mexicana y revolucionaria, dos adjetivos que pronto se discutirían en los distintos escenarios culturales y a cuya exacta definición buscaría contribuir, consciente de su relevancia e inevitabilidad. El maestro Alfonso Reyes, con quien mantenía afectivo intercambio epistolar, le había proporcionado una divisa—‘en busca del alma nacional’—y una ‘misión sagrada’: ‘trabajar para el pueblo’.<sup>8</sup> A Villaurrutia esa

7 A esa tarea se dedicaron, en mayor o menor medida, todos los Contemporáneos, en momentos en los que determinar los grandes nombres de la literatura mexicana y el porqué de su relevancia constituía una labor polémica y políticamente marcada. Entre los miembros del grupo, las lecturas de la tradición literaria nacional más interesantes fueron las de Villaurrutia y Jorge Cuesta, ambas en la base de la posterior, más completa y más matizada de Octavio Paz.

8 Alfonso Reyes, ‘Carta a Xavier Villaurrutia (10 de octubre de 1923)’, en Miguel Capistrán, *Los Contemporáneos por sí mismos* (México D.F.: Conalculca, 1994), 16–17. La divisa era la que el propio Reyes, según explicó en la carta a Villaurrutia, se había puesto al frente de su *Visión de Anáhuac*. De hecho, el título *En busca del alma nacional* figuró en los planes de Reyes como posible lema para un libro que finalmente no publicó, del que *Visión de Anáhuac* iba a constituir un capítulo. Cfr. Alfonso García Morales, ‘Alfonso Reyes en España’, en *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914–1939)*, ed. Carmen de Mora & Alfonso García Morales, 2 vols (Bruxelles: Peter Lang, 2012), I, 111–41 (pp. 124–25).

fusión de lo universal humano y lo particular histórico, de autonomía literaria y utilidad social, le convenció.

En ese contexto de antigonzálezmartinismo, azuzado desde la estridencia de los primeros gestos vanguardistas y por la necesidad de novedad del exultante México posrevolucionario, pero también de búsqueda de un modelo de poesía mexicana desde el que descubrir y/o construir, según el impulso vasconcelista, 'el alma nacional', se entiende la reivindicación que Villaurrutia—con José Gorostiza y Salvador Novo—inició en 1923 de Ramón López Velarde y, en menor medida, de José Juan Tablada. Frente a la mitificación de López Velarde como poeta nacional en base a la interpretación folclorista de 'La Suave Patria' formalizada con la apoteosis consagratoria de su muerte en 1921, Villaurrutia vio en López Velarde un guía lírico para México por su moderna concepción poética y su manera de entender la expresión de lo nacional, más próxima a ese 'alma' de que habló Reyes que al paisaje folclórico que ganaba terreno. En esto último, Gorostiza fue tempranamente claro: 'Ramón pudo nacer aquí, o en Londres'—escribió—, sin que eso determine su gran lección: 'un mexicanismo de dentro a afuera' capaz de lograr que 'nuestro mexicanismo' sea 'aceptado universalmente como una expresión de humanidad'.<sup>9</sup>

Justo entonces, en 1924, pronunció Villaurrutia su ya emblemática conferencia 'La poesía de los jóvenes de México', donde habló por primera vez del 'grupo sin grupo', expuso su visión de la poesía mexicana moderna, se cuidó de encajar a ese su 'grupo' en la trayectoria poética nacional en un mecanismo autojustificativo de mexicanidad, y señaló sus modelos literarios:

Si Enrique González Martínez era, hacia 1918, el dios mayor y casi único de nuestra poesía; si de él partían las inspiraciones, si los jóvenes cantaban con pulmones propios el dolor de González Martínez, en oraciones semejantes al tedioso orfeón que en torno de Dios deben entonar los ángeles; necesitamos nuevamente de Adán y de Eva que vinieran a darnos con su rebelión, con su pecado, una tierra nuestra de más amplios panoramas, de mayores libertades; una tierra que ver con nuestros propios ojos. La fórmula será: Adán y Eva = Ramón López Velarde y José Juan Tablada.<sup>10</sup>

Hay palabras interesantes como 'rebelión' o la gideana 'pecado'—siempre los Contemporáneos, en particular Villaurrutia y Jorge Cuesta, con su idea de la poesía como heterodoxia, como territorio del ángel rebelde—, pero interesa

9 José Gorostiza, 'Ramón López Velarde y su obra', en *Prosa*, ed. Miguel Capistrán (México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995), 110. Se publicó por primera vez en *Revista de Revistas*, XIV:738, 29 de junio de 1924, pp. 28-29.

10 Xavier Villaurrutia, 'La poesía de los jóvenes de México', en *Obras*, ed. Capistrán, Chumacero & Schneider, 819-36 (pp. 825-26). La conferencia la publicó *Antena* como folleto en 1924.

subrayar ahora la mención de Tablada. Villaurrutia quería dejar claro algo en lo que Gorostiza no había insistido: la importancia de la renovación formal para el presente y el futuro de la poesía mexicana, aunque viniera de—o coincidiera con—el ejemplo de otras literaturas. La nueva poesía mexicana compartirá el sentimiento nacional de López Velarde pero también 'los placeres de la técnica poética' que, aun estando en López Velarde, simbolizaba como nadie el Tablada en contacto con los ismos. Con Tablada, Villaurrutia insistió en la vertiente 'universal' de la poesía mexicana—esos 'más amplios panoramas'—y en su 'actualidad' con respecto a la occidental. Por su parte, López Velarde enseñaba a realizar 'una poesía personal y mexicana a un tiempo'<sup>11</sup> y a romper con el pasado sin frustrar, sin pervertir la tradición.

## II

En 1925 estalló la conocida polémica del 'afeminamiento en la literatura mexicana' en la que el todavía 'grupo sin grupo' se vio implicado. Incentivados por ella, todos los futuros Contemporáneos publicaron poemarios ilustrativos de su propuesta de poesía mexicana menos Villaurrutia. Tenía en el cajón *Reflejos*, pero en 1925 ése ya no era su libro. Del 'Monólogo para una noche de insomnio', publicado en *El Universal Ilustrado* el 15 de enero de 1925, mezcla de prosa poética, ensayo crítico y diario íntimo, se deduce un Villaurrutia en crisis, conmocionado por el surrealismo y tentado por la evasión de la realidad, por la huida a 'otra realidad' desconocida y más auténtica sugerida por el sueño, el subconsciente y el estimulante manifiesto bretoniano. En esa parálisis agónica que hacía temblar los cimientos de su formación anduvo hasta 1926, año en que reencontró un asidero más templado y logicista para sus turbulencias internas en la concepción poética de la *Nouvelle Revue Française* y en particular en Valéry. Recuperó entonces la vocación por la acción pública gracias a los alientos epistolares de Reyes, y comenzó a planear con Novo un modo de revolucionar el panorama cultural nacional que le asqueaba, modo que tenía emblema—Ulises—pero que tardaría en encontrar financiación y estructura.

Para alcanzar protagonismo público, para que su voz se escuchara en medio del tumulto apasionado en que se había convertido la politizada cultura de la segunda mitad de los veinte, Villaurrutia necesitaba obra en la calle y *Reflejos* llenó estratégicamente ese vacío. El libro deja qué desear, pero fue convenientemente dignificado por las esforzadas reseñas que sobre él escribieron Gilberto Owen y Cuesta, iniciados por el propio Villaurrutia en la *Nouvelle Revue Française* y en Valéry: las reseñas describen, no a *Reflejos*, sino aquello que Villaurrutia hubiera querido que fuera ese

11 Villaurrutia, 'La poesía de los jóvenes de México', 826.

poemario.<sup>12</sup> Ambas insistieron en la 'moderna' exigencia autocrítica del poeta, tan apartada de los desmanes sentimentalistas y particularistas del romanticismo y el modernismo, y sugirieron una genealogía de escritores 'modernos y clásicos y eternos' iniciadores de esa tendencia, idéntica a la trazada por Valéry: Poe, Baudelaire, Mallarmé. Cuesta añadió a Gide y, en México, a Reyes y Villaurrutia. Y Owen, a su modelo entonces: el Juan Ramón Jiménez de la *Segunda antología poética*. Sólo unos meses después Villaurrutia escribiría para *Ulises* en defensa de la misma exigencia 'pancriticista'—la palabra es de Owen, en la reseña citada—, al tiempo que reivindicaba el componente hispánico de la cultura mexicana y legitimaba con ello la pertenencia de México a la modernidad literaria occidental.<sup>13</sup> Ese pancriticismo suponía la existencia de unos universales estéticos atópicos y acrónicos de los que el poeta debía tomar conciencia mediante la auto-observación y la abstracción de sus circunstancias particulares, y en consecuencia, una concepción del binomio categorizador romanticismo/clasicismo desvinculada de la evolución histórica—como constantes permanentemente enfrentadas y actualizadas en el devenir histórico—, algo que Villaurrutia, como se verá, matizaría después. Sin embargo, la idea, quizás la necesidad de una literatura mexicana además de moderna persistía en Villaurrutia, y en ese sentido hay que entender, en primer lugar, su fascinación por los mitos para interpretar al hombre moderno, similar a la de Cocteau, Joyce o Eliot, por lo que este mecanismo tiene de conciliación de lo particular-histórico y lo universal-mítico; en segundo lugar, su polémico hispanismo literario; y por último, el interés y compromiso con que acometió la *Antología de la poesía mexicana moderna* de 1928.

Es conocido el carácter colectivo de la *Antología*, pero sin duda Villaurrutia y Torres Bodet fueron sus artífices. Si Torres Bodet vio en ella sobre todo una estrategia contundente para darse a conocer en España, Villaurrutia la consideró el espacio perfecto para discutir el canon de lo mexicano establecido en antologías y libros precedentes—entendiendo por canon una norma o constante estética y un inventario de autores y textos—, y proponer otro que justificase su idea de poesía mexicana moderna, marcada por una visión universalista de la tradición nacional enfrentada al concepto de literatura nacional y revolucionaria que se institucionalizaba desde el Estado. Aunque Cuesta defendió en el 'Prólogo' que el criterio de selección había sido estrictamente estético, la realidad era más compleja, entre otras cosas porque la mera declaración de ese criterio suponía en el México de 1928 una opción ideológica, en tanto enfrentada al concepto de literatura comprometida y subordinada a los particulares históricos (los conceptos de *nación* y *revolución* consagrados durante la decisiva presidencia de Plutarco Elías Calles),

12 Las reseñas fueron: Gilberto Owen, 'La poesía, Villaurrutia y la crítica', *Sagitario*, 9, 15 de febrero de 1927, n.p.; y Jorge Cuesta, 'Reflejos, de X.V.', *Ulises* (mayo de 1927), 28-29.

13 Véase Rosa García Gutiérrez, 'Ulises vs. Martín Fierro. Notas sobre el hispanismo literario de los Contemporáneos', *Literatura Mexicana*, 7:2 (1996), 407-44.



subyacente a lo que se oficializaba como literatura nacional. La *Antología* no fue tan aséptica como Cuesta quería o creía, sino que, como todo canon, obedeció a la necesidad de explicar el presente—el de los Contemporáneos—mediante la ordenación autojustificativa del pasado. En el trazado de este contracanon alternativo al dominante, Villaurrutia tuvo bastante que ver. Parece que escribió las notas sobre Nervo y Reyes: del primero reivindicó sólo la poesía no moralista, y del segundo su universalismo, su condición de clásico en el ya explicitado sentido de 'vivo siempre'. Pero la más polémica y significativa fue la nota sobre López Velarde, redactada por Villaurrutia o Cuesta, pero representativa de una visión que compartían ambos.<sup>14</sup> Frente a los 'imitadores' que lo habían interpretado 'superficialmente', la nota señala a un pequeño grupo de lectores que ha sabido percatarse de que 'su verdadera conquista no era la ambicionada alma nacional, sino la suya propia'.<sup>15</sup> Frente al López Velarde de la provincia, vulgarizado y popularizado, reducido casi al estereotipo, se propone otro, verdaderamente mexicano pero por otra razón: su compromiso con el lenguaje poético, su huida del lugar común, su búsqueda personal y esencial, su significación universal. En eso se hace radicar su mexicanidad: en su heterodoxia, en su proyección transnacional. Se apuntaba así la visión del intelectual mexicano como un 'desarraigado', tal y como lo definiría en 1933 Cuesta, visión que compartiría, desde luego, Villaurrutia.

### III

El mismo 1928 Villaurrutia inició la escritura de sus *Nocturnos*, y esa concentración en la búsqueda de una voz poética propia marcó su pensamiento crítico. Ya se mencionó más arriba la proximidad de Villaurrutia al surrealismo desde el 'Monólogo' y cómo atemperó el abismo

14 A pesar de la mucha bibliografía, no termina de aclararse el misterio de la redacción de las notas que acompañaron a los poetas antologados. En un artículo siempre citado, Tovar de Teresa presentó un ejemplar de la *Antología* perteneciente a Torres Bodet en el que, anotados por éste a mano, figuraban los nombres de los autores de las notas ('Hallazgo en torno a los Contemporáneos', *Vuelta*, 206 [enero de 1994], 61-63). Sin embargo, testigos presenciales aseguran que Torres Bodet hizo esas anotaciones décadas después y de manera informal y precipitada, por lo que quizás haya que tomarlas con precaución. Respecto a la nota sobre López Velarde, el investigador Miguel Capistrán, uno de los albaceas de los Contemporáneos, ha asegurado en conversaciones informales haber visto alguna vez el original manuscrito con letra de Cuesta, original que está perdido; lo cierto es, sin embargo, que el modo de escritura resulta casi inequívocamente villaurrutiana, observación ésta que debe tomarse como lo que es: una impresión documentalmente indemostrable. Una última y completa aproximación a la *Antología de la poesía mexicana moderna*, con síntesis de lo dicho hasta ahora y nuevas hipótesis puede verse en Rosa García Gutiérrez & Alfonso García Morales, 'Una historia de las antologías poéticas mexicanas modernas, 1910-1940', en *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1882-1941*, ed. Alfonso García Morales (Sevilla: Alfar, 2007), 519-27.

15 'Ramón López Velarde', en *Antología de la poesía mexicana moderna* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985), 123-24 (p. 123).

que el surrealismo le presentó ante los ojos con el argumento clasicista, pero lo cierto es que en 1928 seguía viva su obsesión por el sueño como realidad alternativa a la objetiva, como viaje al subconsciente y exploración del interior desconocido. Los *Nocturnos* son la prueba, así como también su familiaridad con procedimientos literarios y motivos de la escuela de Breton.

Aunque apenas escribió sobre surrealismo, no debe extrañar que en 1940 Villaurrutia se confesara ante José Luis Martínez 'surrealista sin siquiera proponérmelo',<sup>16</sup> es decir, más allá del dogmatismo bretoniano, y en un modo heterodoxo, atípico e inevitable. Por los ensayos de Cuesta sabemos que durante los treinta siguió atentamente el movimiento, pero se resistía a él, más de cabeza que de espíritu, por varias razones: la concepción peyorativa que tenía del romanticismo, que le impidió reconocer, como sí haría más tarde, la reivindicación surrealista del romanticismo alemán como origen de la modernidad; las alianzas del surrealismo y el comunismo, por complicadas y contradictorias que fueran, al menos hasta 1935; y la visión folclórica y exotista de México desarrollada por algunos surrealistas europeos que se asentaron en el país en torno a los treinta, sustentada por el propio Breton antes y después de su visita a México en 1938.

Aún así, como poeta, Villaurrutia profundizó en muchas ideas surrealistas, compartió su ansia de unidad plena mediante la conciliación de los opuestos y, barrida la hojarasca inicial, acabó entendiendo el movimiento casi como 'actitud del espíritu humano, acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta', que fue como también lo entendería Paz.<sup>17</sup> El surrealismo amplia y hondamente entendido condujo a Villaurrutia hacia los primeros disconformes con la realidad exterior, los primeros espiritualistas, los primeros soñadores, los primeros buceadores del alma en el prerromanticismo inglés y el romanticismo alemán o francés, y en particular lo encaminó hacia Blake ya en 1928<sup>18</sup> y, más tarde, hacia Novalis y Nerval;<sup>19</sup> lo llevó a comprender que, como dijo Marcel Raymond en un libro

16 Martínez, 'Con Xavier Villaurrutia', 79.

17 Octavio Paz, 'Estrella de tres puntas: el surrealismo', en *Obras completas*, 14 vols (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993), II, 203-14 (p. 204).

18 Aunque en una carta del 7 de enero de 1929 Villaurrutia dijo que fue André Gide quien lo 'invitó al conocimiento, al trato de Blake' ('Carta a José Gorostiza', en Capistrán, *Los Contemporáneos por sí mismos*, 159-62 [p. 161]), no hay que olvidar el redescubrimiento que hicieron los surrealistas de *The Marriage of Heaven and Hell*. Villaurrutia tradujo el libro de Blake en 1928 y lo publicó en el número 6 de *Contemporáneos* (noviembre de 1928), 213-43. Al año siguiente la revista lo editó como volumen independiente.

19 Aunque ya en el *Primer Manifiesto Surrealista* se dice que Nerval 'conoció a maravilla el espíritu de nuestra doctrina' y se citan sus palabras sobre el 'estado de ensueño SUPERNATURAL' (cito por Lourdes Cirlot en *Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos*, ed. Lourdes Cirlot [Barcelona: Labor, 1995], 146), el deslumbramiento de Villaurrutia por Nerval fue posterior. En mi opinión, se produjo a raíz de la lectura de *El alma romántica y el sueño* de Albert Béguin, que se publicó por primera vez en 1937, sobre lo que volveremos más adelante. También el encuentro con Novalis fue tardío aunque determinante en el fondo ideológico de *Nostalgia de la muerte*.

que muy probablemente leyó, la tradición poética moderna, del romanticismo al surrealismo, 'mezcla el problema de la poesía con el problema clave del ser',<sup>20</sup> y en definitiva, lo ayudó a encontrar como poeta su tema: ese 'yo' como 'enigma' que se señaló al comienzo de estas páginas, ese 'hombre desconocido y esencial' cuyo 'descubrimiento' es 'el único fin de la poesía'.<sup>21</sup> Tras la reveladora lectura de *El alma romántica y el sueño*, la independencia política del surrealismo, y la amistad con César Moro, asumiría Villaurrutia el surrealismo como una tendencia espiritual amplia continuadora de la tradición moderna con la que él se identificaba.

Pero volvamos a 1930. Ese año la concepción del arte de Villaurrutia se aproximaba bastante a la surrealista, lo que iba matizando su visión de lo moderno y de lo mexicano. 'Pintura sin mancha', un ensayo sobre una exposición de pintores afines a los Contemporáneos, lo prueba: el artista 'vive en equilibrio inestable entre dos abismos, el de la realidad que lo circunda y el de su realidad interior'; en el pasado ha mirado hacia fuera o se ha aislado en su abismo interior, pero 'el de ahora opta por lograr una filtración, una circulación, una transfusión de realidades'. Esa tendencia 'moderna' la encontraba Villaurrutia en los pintores de la muestra, cuya obra, como la de 'los nuevos poetas de México', tendía a 'la unidad espiritual con el resto del mundo'. A lo largo del texto Villaurrutia reivindicaba palabras como 'instinto, alma, espíritu, sentimiento', y exaltaba la labor del artista en términos no precisamente clasicistas: '¡Hacer ver lo invisible! ¡Operación mágica, operación religiosa, operación poética!'<sup>22</sup>

No pasó mucho tiempo entre la redacción de este ensayo y el redescubrimiento de Sor Juana por parte de Villaurrutia, cuya presencia se nota en los nocturnos escritos a partir de 1931 (es el caso de 'Nocturno eterno', de octubre de ese año). Sin entrar en detalles,<sup>23</sup> interesa ahora

20 Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1960), 254. Se editó por primera vez en 1933.

21 Martínez, 'Con Xavier Villaurrutia', 80.

22 Xavier Villaurrutia, 'Pintura sin mancha', en *Obras*, ed. Capistrán, Chumacero & Schneider, 740-46 (p. 746).

23 Según Novo, él fue el primer Contemporáneo en desenterrar a Sor Juana, muy olvidada aunque Menéndez Pelayo hubiese reclamado a finales del siglo XIX ediciones críticas y modernas de su obra (desde entonces sólo habían aparecido la *Juana de Asbaje* [1910] de Amado Nervo y las *Poesías escogidas de Sor Juana Inés de la Cruz* [México D.F.: Cvltura, 1916], de Manuel Toussaint, que dista mucho de ser una edición crítica). Quizás a Novo le surgiese la afición en 1922 por Henríquez Ureña, que en 1914 había escrito 'En pro de la edición definitiva de Sor Juana' (*México*, 15 de abril, n.p.) y publicado en 1917 una 'Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz' (*Revista Hispánica*, 40 [julio de 1917], 161-214). Aunque el entonces colaborador de *Contemporáneos* Ermilo Abreu Gómez fue el primero (relativamente: también en 1928 Toussaint publicó en Cvltura, ya sí como edición crítica, *Obras escogidas. Respuesta a Sor Philotea de la Cruz*) en responder al encargo de Menéndez Pelayo con su edición del *Primero sueño* (*Contemporáneos*, 3 y 4, 40 [agosto y septiembre de 1928]), Novo ha contado que fue él quien le dio a conocer los libros de la poeta (*cf.* Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana* [México D.F.: Ediciones del Ermitaño/SEP, 1986], 306).

recordar que, como dice Anthony Stanton, 'existió un proyecto colectivo de los Contemporáneos para editar las obras completas de Sor Juana'.<sup>24</sup> El proyecto se frustró pero Villaurrutia terminó su parte—en 1931 editó en *La Razón* los *Sonetos* de Sor Juana con estudio introductorio y notas, y en diciembre de 1939 las *Endechas*, también anotadas, en el número 7 de *Taller*—<sup>25</sup> y emprendió una entusiasta revalorización de Sor Juana que tuvo que ver con la recuperación militante de Góngora no sólo en España, pero sobre todo con el proceso de revisión de la tradición literaria mexicana iniciado en la *Antología*, que se propuso rastrear más allá de la modernidad. En ese proceso de búsqueda de lo verdaderamente mexicano en literatura, Sor Juana se convirtió en el ejemplo más claro de que el intelectual mexicano fue, ya en sus orígenes, un 'desarraigado' por antonomasia y su literatura, universalista. Para Cuesta, Sor Juana sería el principio de su estirpe intelectual, formada por mexicanos perseguidos e incomprendidos, 'forajidos' abiertos al mundo y hostilizados por el entorno, anticasticistas miembros de la 'tradición de la herejía, la única posible tradición mexicana'.<sup>26</sup>

Villaurrutia fue más allá que Cuesta: se dejó tentar por el conceptismo, las estrofas tradicionales, y el tratamiento y la iconografía barrocas en temas que le obsesionaban como la muerte, huellas éstas visibles en algunos nocturnos y, sobre todo, en *Décima muerte*; explotó como resorte emocional el que la monja hubiera convertido el sueño, en todas sus posibilidades de significación, en tema determinante de la literatura nacional; y se proyectó en ella, buscándose a sí mismo en la crítica que le hizo, del mismo modo que procedió con López Velarde. Mucho después, en 1942, en una conferencia en la que nos detendremos más adelante, sintetizó su imagen de Sor Juana de una manera autodefensiva, autojustificativa y, en ese sentido, autobiográfica. Sor Juana es un *clásico*—en el sentido de autor vigente, vivo—y más específicamente, un *clásico mexicano*, a pesar de las acusaciones de haber sido una imitadora de Góngora. Villaurrutia la proclama incluso precursora de la teoría gideana de las influencias, y sugiere su 'clima' de 'la noche y el

24 Anthony Stanton, 'Sor Juana entre los Contemporáneos', en su *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998), 63–89 (p. 66). Stanton aclara que en su edición de las *Obras completas* de Sor Juana, Alfonso Méndez Plancarte da los nombres de los involucrados en el proyecto: Abreu Gómez, Novo, Villaurrutia, Francisco Monterde, Gorostiza y Julio Jiménez Rueda (66, n. 11). César Rodríguez Chicharro recoge unas palabras de Abreu Gómez en las que dice haber sido él quien recopiló la obra de Sor Juana para luego repartirla 'a fin de que cada quien, tomando la parte que más le agradaba, procediese a publicar una edición de Sor Juana' ('Sor Juana según Villaurrutia', en *Estudios de literatura mexicana* [México: UNAM, 1983], 159–80 [p. 164]).

25 Ambas ediciones se reunieron después en *Sonetos y endechas* (México D.F.: Nueva Cvltura, 1941).

26 *Cfr.*, especialmente Jorge Cuesta, 'El clasicismo mexicano', en *Obras*, ed. Miguel Capistrán, 2 vols (México D.F.: Ediciones El Equilibrista, 1994), I, 306–15. Ahí Sor Juana es ejemplo de esa 'tradición de la herejía' mexicana por el carácter 'crítico y reflexivo' de su obra y 'su calidad universal', lejos del 'casticismo' (306).

sueño'—que es también el suyo—como nota distintiva mexicana. Pero nada define a la poeta como su 'curiosidad': una 'curiosidad como pasión' que la convierte en una especie de protoUlises. Una curiosidad, la sorjuanesca, que no es más que la villaurrutiana buscando miembros de una genealogía, buscando una tradición en la que insertarse como mexicano.

En esa búsqueda, y también en 1933, tropezó Villaurrutia con Ruiz de Alarcón. En su *Mangas y capirotas*, José Bergamín había llamado a Alarcón 'intruso, falsificador, simulador y mono de imitación, deformador y deforme'.<sup>27</sup> Y Villaurrutia respondió furibundo: si Bergamín lo llama 'intruso' es porque no se da cuenta de que 'Alarcón no es español, sino mexicano' y el verdadero mexicano—de nuevo la formulación coincide con la posterior de Cuesta—es hijo del renacimiento universalista y clásico que no prosperó en la configuración de la cultura española; por eso es 'singular' y 'excepcional', un heterodoxo en el marco de la literatura española de su tiempo, y no sólo eso: además es un 'espíritu crítico'—dice Villaurrutia, esta vez con menor pericia argumentativa—como sor Juana y los Contemporáneos. El pleito sobre Alarcón se reanudó con la llegada de Bergamín a México en 1939, pero la acritud duró poco y pronto ambos trabajaron juntos en *Laurel*.<sup>28</sup>

#### IV

Tras intervenir en la polémica de 1932 defendiendo la mexicanidad de los Contemporáneos, y tras sufrir decepciones personales, la lacerante experiencia de *Examen* y alguna dificultad laboral, Villaurrutia quiso explicar la obra de López Velarde con una intensidad que, hasta entonces, no había empleado. No era un capricho. Nunca estuvo más en entredicho la llamada—en la citada polémica—'generación de vanguardia' y Villaurrutia no estaba dispuesto a que se manipulara hasta la falsificación la obra del único poeta que lo legitimaba indiscutiblemente de cara al público como moderno y verdaderamente mexicano. Desde la fundación por parte de Calles del PNR el nacionalismo cultural se extremaba, antieuropeizaba y politizaba aún más, las facciones del Partido afines al socialismo se hacían con el poder, y el nacionalismo se convertía en la base de la política cultural y educativa que desde octubre de 1931 manejó el marxista Narciso Bassols. La 'vanguardia descastada', como la llamó Ermilo Abreu Gómez en sus intervenciones en la polémica, se cuestionaba más que nunca y hasta Gorostiza se lamentaba, aunque en carta privada: 'en la conciencia oscura de México hemos llegado a ser como un remordimiento intolerable. Había que

27 Palabras de Villaurrutia en 'Alarcón, el intruso', *Imagen*, 11 de agosto de 1933. Cito por *Obras*, ed. Capistrán, Chumacero & Schneider, 786.

28 Villaurrutia, en realidad, se sumó en su interpretación de Alarcón a la gran discusión sobre el autor que en 1914 había abierto Pedro Henríquez Ureña. Al respecto, véase Anthony Stanton, 'Alarcón y la construcción de la tradición poética', *Inventores de tradición*, 90-103.

ahogarnos y se nos está ahogando—con el beneplácito del Sr. Presidente—en un mar de miseria'.<sup>29</sup>

Villaurrutia abordó su ensayo sobre López Velarde con extraordinaria conciencia estratégica: iría acompañando una selección de versos, convirtiéndose en la primera edición crítica del poeta: así complementaba, como labor de canonización, interpretación y fijación textual de clásicos mexicanos antiguos y modernos, lo hecho con Sor Juana. En su estudio sobre López Velarde se ve hasta qué punto ejerció Villaurrutia la crítica como autobiografía y se esforzó por insertarse en una tradición mexicana que, en su etapa moderna, consideró inaugurada por López Velarde y continuada por los Contemporáneos; no otro objetivo tuvieron las primeras páginas en las que relató cómo con quince años conoció al 'maestro' en compañía de Novo y cómo aquél alabó uno de sus primeros poemas: el acontecimiento, ocurrido meses antes de la muerte de López Velarde, se narra como si de un simbólico espaldarazo poético, una simbólica toma de relevo generacional, se tratase.

Esta visión lopezvelardiana de 1935 es heredera de la *Antología* y de 1924. Villaurrutia se refiere al número de *México Moderno* que en noviembre de 1921 lo consagró institucionalmente como poeta nacional y poeta de la provincia<sup>30</sup> y se lamenta de los resultados nefastos de esa popularidad que sólo ha servido para que se le conceda, 'antes de *comprenderlo*, una admiración gratuita y ciega' y 'una lectura superficial'. Manipulada y asimilada al ideario cultural oficial del Estado revolucionario, 'la gloria del poeta ha ido creciendo' con la legión de imitadores que 'han contribuido [...] a desvirtuar la personalidad del poeta' limitándose a copiar 'el color local'. Frente a esto, Villaurrutia propone *comprender* al poeta, o mejor, *hacerlo comprensible*, (de)mostrar que su obra es 'poliédrica, irregular y compleja', que está impulsada por una intensa 'complejidad espiritual', y que es de una 'rara calidad' que convierte a su autor en 'un caso *singular* en las letras mexicanas', acaso en 'el más *íntimo*, más *misterioso* y *secreto*' de todos sus poetas. El poeta nacional, el poeta indiscutiblemente mexicano según sanción

29 José Gorostiza, 'Carta a Torres Bodet' (20 de julio de 1933), en *Epistolario, 1918-1948*, ed. & notas de Guillermo Sheridan, María Isabel Torre de Suárez & María Isabel González de la Fuente (México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995), 297-98 (p. 297).

30 La 'consagración' empezó unos meses antes: 'nada más conocerse la muerte de López Velarde se inició su imparable proceso de mitificación [...]. Vasconcelos dispuso los funerales por cuenta de la Universidad; en el Paraninfo se instaló la capilla ardiente, por la que pasó conmovido todo el mundo intelectual de la capital; la Cámara de Diputados se enlutó por tres días'. En la oración fúnebre, Alfonso Cravioto anunció la publicación de 'La Suave Patria' y días después *El Maestro* la publicó con un sobretiro de 25.000 ejemplares y el poema empezó a ser considerado un segundo himno nacional' (Alfonso García Morales, 'R. López Velarde y el mito del poeta nacional de México', en Ramón López Velarde, *La sangre devota. Zozobra. El son del corazón* [Madrid: Hiperión, 2002], 9-99 [pp. 87-88]). Véase también Alfonso García Morales, 'Poeta/nacional/moderno/católico: notas sobre la recepción crítica de López Velarde', en *Ramón López Velarde*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <[http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/lopezvelarde/](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/lopezvelarde/)> (fecha de consulta: 23 de julio de 2012).

oficial y popular es 'raro' y 'singular'—es un heterodoxo y un revolucionario en las letras como los Contemporáneos, como Sor Juana—, pero además es 'íntimo', 'misterioso' y 'secreto' como, obviamente, el propio Villaurrutia.

Más rasgos delinean a López Velarde como padre poético de Villaurrutia e iniciador de la tradición mexicana moderna que éste continúa: López Velarde es el poeta de la 'dualidad funesta' ('Treinta y tres'), el 'raro escritor mexicano' que 'con una lucidez magnífica, comprendió que su vida eran dos vidas'; y ese es, dice Villaurrutia, el sentido del título *Zozobra*: 'cielo y tierra, virtud y pecado, ángel o demonio, luchan' y 'lo que mantiene el drama es la duración del conflicto, el abrazo de los contrarios'. Esa dualidad tan villaurrutiana es lo que permite asimilar el espíritu del mexicano a otro aparentemente distinto como el de Baudelaire: el sentimiento de esa antítesis ontológica que es el drama del hombre moderno los convierte a los dos en 'miembros de una misma familia'.<sup>31</sup> Así se cierra la configuración crítica que Villaurrutia hizo de López Velarde, y la que hizo, de paso, de sí mismo: mexicano sin duda, pero también moderno y universal, baudelaireano y sentidor de sus raíces, sean éstas provincianas o capitalinas. Como miembro de la verdadera progenie de López Velarde, y frente a los prosélitos, Villaurrutia se inserta así en la tradición literaria mexicana y, lo que es más importante, inserta a ésta en la tradición moderna occidental rechazada por el nacionalismo político-cultural que convirtió 'La Suave Patria' en símbolo de sus intereses.

## V

Tras su fructífera estancia en Yale (1935-1936), Villaurrutia regresó a México y se enfrentó, en 1938, a una nueva polémica cuestionadora del legado de los Contemporáneos a la cultura mexicana. Con la Guerra Civil española, en Europa crecían en número y prestigio moral los defensores del arte comprometido, y eso contribuyó a que los nacionalistas mexicanos, amparados por Cárdenas, se sintieran corroborados en sus planteamientos culturales, aunque las circunstancias y necesidades de América y Europa, de México y España, no fueran las mismas. Los años y las lecturas habían atemperado el beligerante esteticismo de Villaurrutia, lo habían aproximado más cálida y confesionalmente a la expresión poética de lo humano, y se ablandaban su formalismo y sus ataques contra las efusiones románticas. Seguía intacta su visión del arte como espacio autónomo moral, político e ideológico; continuaba creyendo en la cultura como clave para el progreso en todos los órdenes de la nación; y veía imprescindible el conocimiento de otras literaturas para consolidar una propia, mexicana, verdaderamente nacional.

31 Xavier Villaurrutia, 'Ramón López Velarde', en *Obras*, ed. Capistrán, Chumacero & Schneider, 614-50 (las cursivas son mías). El texto precedió *Poemas escogidos* (México D.F.: Cultura, 1935). Hubo edición aumentada: *El león y la virgen* (México D.F.: Biblioteca del Estudiante Universitario, 1942).

Algunos jóvenes como Alí Chumacero, José Luis Martínez y sobre todo Paz lo seguían, pero el suyo era un posicionamiento intelectual minoritario y discutido. Así las cosas, en 1938 gestionó con Reyes la publicación de *Nostalgia de la muerte* en la editorial argentina Sur, pensando que el marco de la revista homónima daría al libro difusión y un prestigio internacional que haría su voz en México más audible. Como con *Reflejos*, Villaurrutia quiso reseñas que explicaran su libro y el elegido fue Paz, que redactó al dictado del maestro.

En su reseña Paz repitió ideas que ya se han expuesto aquí: el de Villaurrutia no es un libro extranjerizante aunque la palabra 'México' no aparezca y aunque sugiera diálogos con Rilke, Cocteau o T. S. Eliot; al contrario, sus poemas son 'uno de los signos de una conciencia mexicana' que expresa 'algunas de sus más profundas y excepcionales experiencias'. Incluso es 'a través de libros como éste' que 'el mexicano se reconoce, al fin [...] en lo humano esencial'. Para explicarlo, Paz recurre a Cuesta y su conocida, desde 1934, teoría del clasicismo mexicano: si algo caracteriza la cultura mexicana es su condición de 'clásica' y 'universal' desde sus orígenes en la tradición humanista anticasticista hispánica que la propia España rechazó. *Nostalgia* es, así, clásico, universal y *esencialmente* mexicano, porque en él lo mexicano 'circula invisible e invenciblemente'.<sup>32</sup> Hasta la 'mesura apasionada' que Villaurrutia defendía como signo de la estética moderna le parece a Paz un rasgo mexicano frente al torrencial Neruda, el poeta hispánico más influyente entonces en México.

No fue casual que Paz mencionara a Neruda, ni que la reseña se convirtiera en una defensa de lo mexicano según los Contemporáneos. La llegada de los exiliados republicanos españoles, el auge de la literatura comprometida y la intensificación del nacionalismo cultural con Cárdenas hizo que los Contemporáneos y sus afines replanteasen sus ideas y creasen vehículos nuevos para su difusión como *Letras de México* (1937-1947) y *El hijo pródigo* (1943-1946). Ese ambiente también influyó en *Laurel*, una antología construida sobre la base de una concepción de la poesía muy específica y polémica entonces—también ahora—<sup>33</sup> en gran medida delineada por Villaurrutia. De ahí debió provenir también el estímulo para que éste redondeara definitivamente sus reflexiones sobre lo esencial e identificativo de la poesía mexicana y el que debería ser su canon, y sobre la tradición literaria occidental moderna, cuyos orígenes comenzó a ubicar en el romanticismo alemán.

32 Octavio Paz, 'Cultura de la muerte', *Sur*, 8 (agosto de 1938). Cito por *Primeras letras (1931-1943)*, ed. Enrico Mario Santí (México D.F.: Seix-Barral, 1988), 138-42.

33 Piénsese en la polvareda levantada por *Las insulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, compilada por Eduardo Millán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente & Blanca Varela (Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2002), que se declaró heredera, aunque fuera sólo en parte, de *Laurel*.



Efectivamente, algo en el poeta Villaurrutia testimonia que, a finales de los treinta, su visión del romanticismo y del modernismo estaba cambiando. Tras *Nostalgia*, hacia 1939, escribe tres nocturnos ('Nocturno', 'Nocturno miedo' y 'Estancias nocturnas') ostentosa, expresamente darianos. A la luz de nuevas perspectivas sobre el romanticismo que aprendía con Béguin, Villaurrutia releía el modernismo hispánico con nuevos ojos y se sentía obligado a homenajear al anatemizado Darío—al menos a parte de su legado poético—, hasta el punto de convertirlo en uno de sus maestros desde entonces.

## VI

En 1940 las reflexiones de Villaurrutia sobre poesía fueron llegando a su culminación en tres direcciones: la modernidad literaria occidental; la necesidad de considerar, en general, una tradición poética en español más allá de cada literatura nacional; y la definición de los rasgos y autores representativos de la literatura mexicana dentro de ese territorio lingüístico transnacional. En los tres casos, conscientemente o no, un Villaurrutia siempre convencido de la autonomía atemporal y universal del arte no hacía sino buscar su lugar en el mapa invisible de la poesía estableciendo y explicando sus orígenes y trazando las ramas de su árbol genealógico. Acabaría haciéndolo desde esas tres perspectivas—occidental, hispánica y mexicana—que para él eran complementarias, imprescindibles y no excluyentes. Las tres podían resumirse en dos, usando dos palabras conflictivas y comprometidas, pero que eran las que subyacían a la necesidad villaurrutiana de entenderse dentro de una tradición: universal y nacional. En el México de 1940 conciliar ambos conceptos seguía siendo un imposible sobre el que Villaurrutia concluyó las claves de su pensamiento crítico.

Si, según hemos dicho, en la concepción de la poesía como fenómeno el modelo de Villaurrutia había sido Valéry, del que adoptó la genealogía de autores modernos y la visión de lo clásico y lo romántico, algunas cosas cambiaron cuando Luis Cardoza y Aragón le regaló *L'Âme romantique et le rêve*.<sup>34</sup> Béguin, miembro de la Escuela de Ginebra, se había formado con los críticos de la *Nouvelle Revue Française* pero, por su estancia en Alemania, muy atento al romanticismo que aquellos descuidaron. El exceso de rigor y las dudas sobre la posibilidad de una objetividad crítica absoluta cada vez pesaban más sobre Villaurrutia, que se sintió atraído por alguien que coincidía con él en la idea de que estudiando obras ajenas el crítico indaga

34 No he sabido averiguar si le regaló la edición de 1937 o la corregida de 1939, pero ya en 1939 el libro estaba en sus manos, pues lo cita. Desde la estancia en New Haven, quizás algo antes, Villaurrutia había ido matizando algunos de sus prejuicios antirrománticos, como se deduce de algunos ensayos y reseñas. El libro de Béguin habría servido para intensificar y clarificarle algunas intuiciones críticas y, sobre todo, para revelarle a Nerval.

'aunque en secreto o de manera indirecta' en 'su propia aventura espiritual'.<sup>35</sup> No puede ser casual que justo en 1940 Villaurrutia reuniese sus *Textos y pretextos* con un escueto prólogo inspirado en las ideas de la Escuela de Ginebra y, en particular, en las de Béguin.

Si hubo un autor en el que antes Villaurrutia no había reparado y que acabó por revelarles eso que, según vimos, él mismo llamó 'la naturaleza de su drama', ese fue Nerval, privilegiado por Béguin en su interpretación de la tradición romántica y su enlace con la poesía de su tiempo. La primera vez que Villaurrutia exaltó su figura fue en una reseña a *Introducción a la poesía francesa* de Thierry Maulnier, publicada en noviembre de 1939 en el número 4 de *Taller*. Ahí sostuvo ciertas concepciones de lo poético que no hubiera suscrito el joven de *Ulises*, exponiéndolas con una terminología que muestra que el acercamiento al romanticismo, a lo que él consideraba el verdadero romanticismo, se estaba produciendo. 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'. Por eso en manos del poeta el lenguaje es '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 sería 'una razón superior', un 'instrumento de conocimiento' que 'nace [...] de lo que la poesía crea en un terreno propio, en esa dimensión de cosas que la razón discursiva ignora'. Si alguien ejemplifica esta idea ése es 'el más grande romántico francés, el único que hizo del lenguaje el instrumento de comunicación entre la realidad y el misterio, [...], 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'. Este 'mágico poeta' de huella prolongada por Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé, este romántico verdadero era Nerval, el nuevo maestro de Villaurrutia.

La esencia e importancia en la génesis de la poesía moderna de ese romanticismo 'verdadero' lo explicó Villaurrutia, béguinianamente también, en 'El romanticismo y el sueño' y 'Gérard de Nerval', artículos publicados en los números 15 y 17 de *Romance* (1 de septiembre de 1940 y 22 de octubre de 1940) que luego fundió para su 'Prólogo' a la traducción de *El sueño y la vida* y *Aurelia* hecha por el pintor y traductor Agustín Lazo.<sup>36</sup> Ahí 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'. Y señaló que era tiempo de reivindicar 'las verdaderas cualidades' de 'los verdaderos románticos', rehabilitadas—

35 John K. Simon, *La moderna crítica literaria francesa. De Proust y Valéry al estructuralismo* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1984), 288.

36 (México D.F., Nueva Cvltura, 1942).

reconoce Villaurrutia—'por el movimiento sobrerrealista'.<sup>37</sup> Si la poesía es 'un espejo que refleja la parte invisible del mundo', el mexicano confiesa haber descubierto tarde que ha sido el romanticismo—'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 contenida en el espejo a través del lenguaje. Eso permite colocarlo en el origen mismo de la poesía moderna, en el origen mismo de su propia poesía.

Con Béguin, Villaurrutia vio más clara la génesis de la modernidad literaria, hizo autocrítica, entendió en un amplísimo y significativo contexto no sólo artístico sino también, según sus palabras, 'metafísico' aquello que aún no había acabado de explicarse respecto a los devaneos de su pluma entre sombras, estatuas o espejos, y conoció a otros hermanos espirituales que paliaron su sentimiento agudo de soledad, proporcionándole una estirpe distinta de la genética, una verdadera familia poética. Entre estos, ninguno le impactó como el sombrío, 'tenebroso' e 'inconsolado' Nerval, y por él modificó la tradicional genealogía poética moderna que, desde hacía años, se 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 sólo recoge las profundas inquietudes del romanticismo alemán sino que las vive consustancial y trágicamente'. Nerval como clave de la poesía moderna, pero también, otra vez, como explicación y justificación del mundo poético villaurrutiano: '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'.<sup>38</sup>

Como Nerval, 'hermano de Novalis' de quien Villaurrutia tomó el título *Nostalgia de la muerte*, el mexicano 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 expresar 'este punto de vista del hombre que tiene el poder mágico de ver, despierto, con los ojos del hombre que, dormido, sueña'.<sup>39</sup> En 1940 Villaurrutia se entendía y se justificaba como hombre y poeta *de su tiempo* encontrando en la *verdad* del romanticismo las claves de su verdad.

37 Esta revalorización del romanticismo coincidió con un resurgir del interés de Villaurrutia por el surrealismo. Fue en estas fechas cuando tradujo a Breton y Éluard, colaboró en la Exposición Surrealista de 1940 y tuvo lugar su tan inexplorada amistad con César Moro. He desarrollado estas ideas en mi estudio introductorio a Xavier Villaurrutia, *Obra poética* (Madrid: Hiperión, 2006), 178-95.

38 Xavier Villaurrutia, 'El Romanticismo y el sueño', en *Obras*, ed. Capistrán, Chumacero & Schneider, 894-97 (las cursivas son mías).

39 Xavier Villaurrutia, 'Gérard de Nerval', en *Obras*, ed. Capistrán, Chumacero & Schneider, 897-903.

## VII

Si Villaurrutia definió la poesía moderna occidental en función de su particular genealogía literaria, lo mismo hizo con sus relecturas de la poesía hispánica en general y la mexicana en particular, aunque en estos casos las repercusiones ideológicas de sus afirmaciones las hicieran más polémicas. Ya se apuntó cómo esta nueva visión del romanticismo le hizo mirar de otro modo el modernismo y, en particular, a Darío, y ahora se comprobará cómo influyó en la revisión de la poesía hispánica que emprendió con *Laurel*.<sup>40</sup>

*Laurel* fue idea de Paz aunque, según Gonzalo Santonja, 'Bergamín la viniese acariciando desde los tiempos de *Cruz y Raya*'.<sup>41</sup> El caso es que se puso en marcha y al final, como ha explicado el propio Paz, 'Xavier dirigió nuestros trabajos' y fue, en gran medida, 'el autor de la antología',<sup>42</sup> y eso se nota. Si el objetivo era—sigue diciendo Paz—'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',<sup>43</sup> se entiende que el libro fuera polémico en México. Si recordamos los debates sobre política cultural habidos en México desde el ministerio de Vasconcelos, sería ingenuo pensar que esa idea era inocente, o que para Villaurrutia constituyera un ingenuo pasatiempo su disciplinada entrega a un proyecto que reactivaba el polémico hispanismo literario de *Ulises*. Paz ha contado las rencillas, celos y rivalidades que enturbiaron la selección de los poetas, pero interesa ahora fijar la atención en un pleito que Paz no aclara, y que pudo influir en la gestación de *Laurel*: el de Juan Larrea con Bergamín.<sup>44</sup>

Antes de llegar a México, la relación Larrea-Bergamín era fuerte: gestionaron con Cárdenas el exilio organizado de los intelectuales republicanos españoles y compartieron cargos en la Junta de Cultura Española en México. Pronto surgieron disensiones ideológicas entre Bergamín, que ya frecuentaba a Villaurrutia y los suyos, y Larrea, próximo por el contrario a círculos mexicanos más nacionalistas y/o americanistas. Desde *Orbe* Larrea venía desarrollando su idea mesiánica de un 'Nuevo Mundo' generado por un enriquecimiento espiritual de la humanidad en el que la poesía—el 'Verbo'—jugaría un papel clave; pero con la guerra civil y el

40 Emilio Prados, Xavier Villaurrutia, Juan Gil-Albert & Octavio Paz, *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* (México D.F.: Séneca, 1941).

41 Gonzalo Santonja, *Al otro lado del mar. Bergamín y la editorial Séneca (México, 1939-1949)* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997), 169.

42 Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1978), 17.

43 Paz, *Xavier Villaurrutia*, 16.

44 Cfr. Octavio Paz, 'Epílogo. *Laurel* y la poesía moderna', en *Laurel*, 2ª ed. reimpr. (México D.F.: Trillas, 1988), 485-90. Los españoles se distanciaron a finales de 1940 y su primera consecuencia fue la suspensión de *España Peregrina*, órgano de expresión de la Junta de Cultura Española en México.

exilio su teoría se modificó: asignó a ese Nuevo Mundo un espacio geográfico concreto, América, que encarnaba la superación y rectificación de un Occidente—una Europa y una España—decadente y traicionado que condenó en bloque. Hasta culminar en *Rendición del espíritu* (1943) Larrea fue exponiendo su pensamiento, cada vez más tajante y agriamente antieuropeísta. Para él, como antes para otros (Maiakovski, Breton o Artaud), México era un país virgen, sorprendente y nuevo, el territorio ideal para la realización de su utopía, el lugar en el que podía florecer su mitificada esencia verdadera de lo hispánico mediante el 'Verbo' español. Pero no podía ser lo mismo para Villaurrutia y su grupo, que llevaban décadas sabiendo que la palabra América no era lo mismo para cada país del continente, enfrentándose al virulento nacionalismo antieuropeísta del suyo, reflexionando sobre una tradición intelectual mexicana que creían conformada y dueña de una identidad propia, rechazando la visión exotista de México fabricada por europeos y norteamericanos, y defendiendo en interminables polémicas la necesidad de no amputar la raíz europea—hispánica—de la cultura mexicana. Es difícil creer que el americanismo de Larrea, que removía antiguas pasiones, no se convirtiera en tema incendiario en las frecuentes tertulias villaurrutianas: de nuevo la cuestión de la raíz occidental de la cultura mexicana era tema de relevancia, y en ese contexto hay que entender el meditado, militante y excelente prólogo de Villaurrutia para *Laurel*.

Es lógico que a Juan Ramón le gustase ese prólogo porque, como ha señalado Anthony Stanton,<sup>45</sup> guarda paralelos con el de Onís para su ya citada *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* que, como *Laurel*, partió de la idea de lengua como patria única. Su objetivo fue interpretar la tradición literaria moderna en español y reivindicar el modernismo como una actitud—no una retórica pasajera—determinante para entender toda la poesía posterior, de ahí la concepción amplia de modernismo como forma hispánica de una crisis occidental con origen en el romanticismo, coincidente con el pensamiento de Villaurrutia en 1940. No hay datos que permitan afirmar taxativamente que Villaurrutia conoció la *Antología* de Onís—Paz no la cita entre los modelos de *Laurel*—, aunque es difícil que no fuera así, teniendo en cuenta su repercusión. De todos modos, no deja de ser plausible que Villaurrutia llegara a sus conclusiones por sí mismo. *El alma romántica y el sueño* le reveló, por una parte, una continuidad en la poesía occidental desde el romanticismo hasta sus días, y una profundidad metafísica en ese seminal romanticismo, por otra. Con esas dos convicciones—continuidad y hondura ideológica—Villaurrutia releyó el modernismo hispánico, impuso su criterio en la selección de los

45 Cfr. Anthony Stanton, 'Tres antologías: la formulación del canon', en *Inventores de tradición*, 21-50 (pp. 47-50). Sobre *Laurel*, véase también y sobre todo Alfonso García Morales, 'De Menéndez Pelayo a *Laurel*. Antologías poéticas hispanoamericanas y de poesía hispánica', en *Los museos de la poesía*, ed. García Morales, 215-34.

hispanoamericanos de la antología, y finalmente redactó el prólogo. Según él, la raíz de la poesía moderna estaba en 'el verdadero movimiento romántico' que, en su opinión, llegó tarde al mundo hispánico y con otro nombre: modernismo. Hubo 'precursores' como Bécquer, Gutiérrez Nájera, Silva o Casal—a esos cuatro cita—, pero la modernidad hispánica tiene un nombre que viene de América y es Rubén Darío. Para Villaurrutia no hay duda: el modernismo unifica, paradójicamente, y a pesar de la definitiva 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.<sup>46</sup>

Con el modernismo, Hispanoamérica se independiza literariamente, pero esa independencia no significa ruptura sino inauguración de un capítulo nuevo en las relaciones literarias con España. Viene a la memoria el Villaurrutia de 1927 interviniendo en la polémica sobre 'el meridiano intelectual' de Hispanoamérica: España ya no es madre, sino hermana y amiga, y negar esa hermandad es amputar una tradición innegable, unas raíces definitivas imprescindibles en la realización de lo propio. En *Laurel* no cabe, pues, leer revanchismo entre líneas o reivindicación arrogante de la primacía de América en la apertura a la modernidad, sino la expresión rotunda de una convicción: la existencia de una tradición literaria en lengua española, por encima de especificidades nacionales que también existen, pero que no la niegan. Darío genera detestables epígonos, pero también estimula a 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, todas explicables desde el modernismo, en un movimiento constante, en espiral, de continuidad y renovación: el amaneramiento retórico de los epígonos convierte el modernismo verdadero en un 'formulario' contra el que hay que rebelarse, y ahí está la *antítesis* que, en su acto parricida, quema el 'formulario' pero se queda, conscientemente o no, con la esencia del movimiento. También la *síntesis* resultante acaba degenerando en nueva retórica que exige nueva poda de follaje sobrante—nueva antítesis—y así sucesivamente.

Con esta lectura Villaurrutia se estaba leyendo también a sí mismo—su antirromanticismo luego convertido en descubrimiento del romanticismo verdadero; su vanguardismo un tanto epatante, luego moderado y pulido—,

46 Xavier Villaurrutia, 'Prólogo a *Laurel*', en *Laurel*, 13-19 (p. 14).

pero también estaba siendo uno de los pioneros de una visión del modernismo que luego se haría canónica con la publicación de *El Modernismo. Apuntes de un curso* (1953) de Juan Ramón, las aproximaciones críticas de Ricardo Gullón, editor del curso juanrramoniano, o el propio Paz, cuyos *hijos del limo* y cuya 'tradición de la ruptura' deben mucho al hegeliano esquema villaurrutiano. Algo más hay que destacar del prólogo: borrados retóricas, epígonos y hojarasca, el poeta moderno queda, inmutable y esencial, repitiendo cualidades que, cómo no, recuerdan a Villaurrutia y a los Contemporáneos: inconformismo, espíritu revolucionario, y una conciencia crítica para observar los mágicos y alquímicos poderes del lenguaje poético y los inmateriales mundos del subconsciente y el sueño. En cualquier caso, y frente a Larrea, la postura de Villaurrutia es clara. El maleable e incontaminado material espiritual y artístico americano sobre el que deseaba construir un Nuevo Mundo prescindiendo de Europa no era tal: una parte importante de la ya mayor de edad cultura americana se construyó sobre raíces europeas y rechazarlas o destruirlas suponía rechazar o destruir una ya existente Hispanoamérica.

Por último, también en *Laurel* puso Villaurrutia final a sus reflexiones sobre la literatura mexicana, sus características esenciales y sus autores representativos. Corrigió ligeramente el canon de la *Antología* de 1928 y estableció uno, aún más, si cabe, a su imagen y semejanza: González Martínez, López Velarde, Reyes, Pellicer, Ortiz de Montellano, Gorostiza, Torres Bodet, Novo y él mismo, son la poesía mexicana moderna, lo que sobrevive tras varias décadas de camino en espiral: ni Díaz Mirón, ni Tablada, ni Maples Arce. Esa estricta selección ejemplifica a la perfección la visión de la poesía mexicana que en 1942 Villaurrutia expondría en una conferencia dictada en la Universidad Michoacana, continuadora de la que venía delineando desde los años veinte, y que hay que entender con el añadido de las nuevas ideas sobre modernidad literaria y tradición poética hispánica que acaban de comentarse.<sup>47</sup> 'La poesía mexicana—explica Villaurrutia—se caracteriza por su continuidad, a través del tiempo, por encima de la política, por encima de los disturbios sociales'. Continuidad 'que ata a la poesía de ayer con la poesía de hoy' y cuyos rasgos se propone enumerar. Lo más definitorio de la verdadera poesía mexicana desde sus orígenes, relata Villaurrutia repitiendo ideas que ya conocemos, es 'su apartamiento, su soledad', ese 'apartamiento' con que Cuesta definió la mexicanidad esencial y verdadera de su grupo. No es la mexicana una poesía popular y efusiva, celebratoria y épica, colectivista, sino selecta y aristocrática, íntima, poco participativa más allá de su confesionismo de lo íntimo, y en consecuencia, primordialmente lírica. Ni López Velarde, aclara

47 La conferencia se publicó con el título 'Introducción a la poesía mexicana' en *Universidad Michoacana*, 27 (abril-julio de 1951). Cito por *Obras*, ed. Capistrán, Chumacero & Schneider, 764-72.

Villaurrutia, es un poeta épico o popular como quiere el mito oficial: '¿qué dijo al principio de su *Suave Patria*?: "Siempre canté la exquisita partitura de lo íntimo". Dijo aquello, ¿para qué? Para hacer la poesía a la medida del medio y decir un poema que quería ser épico y que seguía siendo íntimo'. En correspondencia con ello, el poeta mexicano es 'introvertido, vertido hacia su abismo interior', pero también tendente a la reflexión, a la poesía 'meditativa': 'no se destapa el poeta mexicano, no se abandona, no pierde el sentido, no pierde la cabeza: reflexiona en torno a sus problemas, a sus sentimientos'. No le interesa lo decorativo, lo folclórico o lo anecdótico, sino 'la vida profunda', y se preocupa por la forma, evitando que sus versos descarríen, actuando como permanente vigilante crítico de su obra. Por eso, en los últimos tiempos, sin desdeñar 'la corriente de irracionalismo, las conquistas de lo anímico, del sueño', ha asimilado estas nuevas posibilidades pero manteniéndose en 'una vigilia tremenda'. Si la poesía mexicana tuviera un color, una hora y un sentimiento, éstos serían el gris perla, el crepúsculo y la melancolía, 'un sentimiento de una tristeza que no se exagera', expresado como 'un llanto silencioso y recatado'. Son cualidades que se rastrean a lo largo de la historia de la poesía de México desde sus orígenes coloniales, aunque alguna modificación se produjo cuando la modernidad por fin penetró en la sangre de la pluma de los poetas nacionales:

Hay un momento en la poesía lírica mexicana en donde la hora que yo he señalado como característica suya, la hora crepuscular, como que se inclina a la hora siguiente; es decir, del crepúsculo se pasa hacia la noche. [...] En Ramón López Velarde empieza la hora de la poesía mexicana a llenarse de sombras, de tinieblas. Y empieza a ser López Velarde un poeta nocturno. El sentimiento de la noche hace acto de presencia. (771)

Ligada a la noche, encuentra Villaurrutia otra característica de la poesía mexicana moderna tan sospechosamente similar a la suya como la anterior:

Yo he advertido recientemente otra característica en la que han coincidido varios poetas, simplemente y sin proponérselo: la preocupación de la muerte. No quiero decir que antes no haya sido tratado este tema en la poesía mexicana. [...]. Pues bien, yo encuentro en la poesía moderna mexicana esta preocupación de la muerte [...]. ¿Por qué? Acaso porque en momentos como los que ahora vivimos la muerte es lo único que no le pueden quitar al hombre [...]. Si la muerte la llevamos, como decía un poeta, dentro, como el fruto lleva a la semilla; nos acompaña siempre, desde el nacimiento, y nuestra muerte crece con nosotros, la muerte es también una patria a la que se vuelve; por eso es posible que haya un libro de versos que se llama *Nostalgia de la muerte*. Nostalgia de lo conocido. La muerte es algo ya conocido por el hombre. (771)



Villaurrutia convierte así su lectura de lo esencial mexicano en una autojustificación y en una autodefensa, en una nueva reivindicación para su obra de esa mexicanidad que la oficialidad y la opinión pública le negaban. Pero no sólo: el poeta acostumbrado a solitarias excursiones al infierno, el habitante nunca acompañado de la noche, el meditativo mexicano concentrado en su propia soledad, necesitaba, como cualquier hombre, inventarse compañeros de ruta, una familia espiritual que sirviese de refugio simbólico contra la intemperie de su experiencia vital, una patria chica idiomática, cultural, histórica, espacial y sentimental desde la que entenderse y ser entendido más allá de la patria universal de la muerte. Acompañado de las soledades de sus hermanos mexicanos la soledad de Villaurrutia acabó siendo, de alguna manera, menos soledad.