



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

LA MUERTE POLIMORFA.
NOSTALGIA DE LA MUERTE DE
XAVIER VILLAURRUTIA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

PRESENTA

AURELIA CORTÉS PEYRON

ASESORA DE TESIS:

DRA. LILIÁN CAMACHO MORFÍN



2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, Luis y Gaby,
y a mi hermano Leo, sin cuyo apoyo y cariño
no habría podido llevar a buen término esta tesis.

*Time past and time future
Allow but a little consciousness.
To be conscious is not to be in time
But only in time can the moment in the rose-garden,
The moment in the arbour where the rain beat,
The moment in the draughty church at smokefall
Be remembered; involved with past and future.
Only through time time is conquered.*

T. S. Eliot

Agradecimientos

Agradezco a la Dra. Lilián Camacho Morfín su interés en esta tesis desde sus albores, su apoyo académico y su amistad.

A Israel Ramírez Cruz, Yanna Haddaty Mora y Jesús Gómez Morán por sus valiosos comentarios, su atenta lectura y su interés en este trabajo, así como por sus clases.
A Ana Castaño por su lectura cuidadosa y sus comentarios enriquecedores.

A mis compañeros del seminario de titulación, por la atención que brindaron al proceso de investigación y escritura de esta tesis.

A Regina Peñaloza y Galadriel Navarro, en esencia y en presencia.

A Elisa Díaz Paniagua, por su amistad duradera y todos los momentos de estudio en conjunto (y los merecidos ratos de recreación).

A José Luis Díaz y Reyna Paniagua, por su hospitalidad.

A Diego Garrido Ruiz, por todo.

A Lady Orlando, por existir.

A mis amigos de la carrera, especialmente, a Blanca Dinorah Espino y Ale Chavarría, por todas las horas que pasamos juntas, dentro y fuera de los salones.

A mis amigos que accedieron, en un arranque de amabilidad, a leer fragmentos y/o capítulos de esta tesis (entre ellos, nuevamente, Blanca Dinorah Espino, y Claudio Vázquez Pacheco).

A Miguel Venegas Geffroy, por el diseño de la portada y, sobre todo, por su disposición a escucharme hablar interminablemente sobre esta tesis.

A mis compañeros de trabajo en la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras; en especial, a Ángeles Cianca por su compañía y constante apoyo.

A todos aquellos que durante el largo proceso de investigación y escritura de esta tesis me proporcionaron material bibliográfico.

A los profesores que a lo largo de la carrera me transmitieron su pasión por la literatura y su compromiso sincero con el estudio de las letras.

Nuevamente, a mis padres, mi hermano y mi familia, por su compañía, cariño y apoyo.

Índice

Introducción.....	13
ANTECEDENTES	
I. LA CRÍTICA: ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	15
1. Fuentes para el estudio de la obra de Xavier Villaurrutia.....	15
2. Tendencias generales de la crítica.....	17
3. Fuentes principales para el estudio de <i>Nostalgia de la muerte</i>	20
3. 1. Bibliografía.....	20
3.1. 1. Influencias y tradición en la poesía de Xavier Villaurrutia.....	20
3. 1. 2. Poesía atravesada por lo dual.....	24
3. 1. 3. Evolución temático-estilística de <i>Nostalgia de la muerte</i> y de la obra poética villaurrutiana.....	25
3. 1. 4. La muerte y sus alrededores.....	26
3. 1. 5. Otros temas: el amor y la soledad.....	28
3. 2. Hemerografía.....	29
3. 2. 1. Hemerografía contemporánea.....	30
3. 2. 2. Hemerografía póstuma.....	33
ANTECEDENTES	
II. MARCO CONCEPTUAL: SIGNIFICADOS DE LA MUERTE.....	39
1. ¿La muerte es concebible?.....	39
2. Actitudes ante la muerte.....	44
3. Metáforas de la muerte.....	47
3. 1. La muerte y el lenguaje metafórico.....	47
3. 1. 1. Símbolo, arquetipo y metáfora.....	48
3. 2. Metáforas de la muerte.....	49
3. 2. 1. La muerte como separación.....	49
3. 2. 2. Muerte y sueño.....	51
3. 2. 3. Transformación y renacimiento.....	53
3. 2. 4. El doble y la personificación de la muerte.....	54
3. 2. 5. El viaje de la muerte.....	57
3. 2. 6. Otras metáforas: despersonalización, erotismo y experiencia mística.....	58

ANÁLISIS	
III. LOS “NOCTURNOS”	61
1. Definición de metáfora y aclaraciones terminológicas	61
2. “Nocturno de la estatua”	62
3. “Nocturno en que nada se oye”	77
4. “Nocturno muerto”	94
5. “Nocturno miedo”	104

ANÁLISIS

IV. SUMARIO: LOS “NOCTURNOS”	115
1. Desintegración de las formas	116
1. 1. El cuerpo	117
1. 1. 1. El cuerpo desmembrado	118
1. 1. 2. El doble	119
1. 1. 3. La estatua	121
1. 2. La conciencia y el lenguaje	124
1. 3. Lo material, el espacio y el tiempo	125
2. Subversión de la realidad	129
3. Perspectiva: subjetividad y objetividad	131
4. La muerte en los “Nocturnos”: características y metáforas	133
5. Punto de vista y actitud ante la muerte	134

ANÁLISIS

V. SUMARIO: “OTROS NOCTURNOS” Y “NOSTALGIAS”	137
1. El cuerpo	138
1. 1. Búsqueda de la unidad: el caso de “Muerte en el frío”	138
1. 2. Reelaboración de metáforas anteriores: el doble, la estatua y el cuerpo desmembrado	143
1. 2. 1. El doble	143
1. 2. 2. La estatua	146
1. 2. 3. El cuerpo desmembrado: el caso de “Nocturno mar”	148
1. 2. 4. Del cuerpo fragmentado a la permanencia y perfección de lo corpóreo	150
2. Repercusión de la muerte en la razón y el lenguaje	151
2. 1. Otra vía hacia la unidad: la muerte como pensamiento	151

2. 1. 1. El equilibrio de contrarios en “Décima muerte” y la intelectualización de la muerte	153
2. 1. 2. ¿Soberanía de la muerte o soberanía del intelecto?: “Nocturno en que habla la muerte”	154
2. 2. Muerte y creación: la escritura en “Nocturno en que habla la muerte” y “Estancias nocturnas”	155
2. 3. Silencio, muerte y lenguaje: otro aspecto de “Muerte en el frío”	156
3. El tiempo, el espacio y la materialidad	158
3. 1. El tiempo.....	158
3. 1. 1. La muerte, soberana del tiempo: circularidad del tiempo y eternidad vs.linealidad	158
3. 1. 2. El olvido y el tiempo: negación de la muerte	161
3. 2. El espacio y lo material	163
4. Reelaboraciones y nuevas metáforas	167
4. 1. El sueño y el descenso.....	167
4. 2. La muerte se presenta: muerte personificada, muerte divina y muerte amada..	172
4. 2. 1. “Nocturno en que habla la muerte”: deificación y personificación de la muerte	173
4. 2. 2. La muerte amada en “Nocturno en que habla la muerte” y “Décima muerte”	175
 VI. CONCLUSIONES GLOBALES	 181
ANEXO	191
FUENTES	193

Introducción

Al proponerme estudiar el tema de la muerte en *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia para la realización de esta tesis, la primera pregunta que me hice fue ¿cómo indagar en un tema tan amplio y a la vez, tan elusivo al pensamiento como lo es la muerte?; la segunda y más difícil: ¿cómo logró Xavier Villaurrutia plasmar poéticamente esta idea, que no sólo es concepto abstracto, sino una realidad y una preocupación universales?

Al repasar la variedad de estudios acerca de este poemario y algunos sobre la obra poética en general de este autor, encontré que, salvo algunas excepciones, la constante fue una llamativa discrepancia entre la obra y la crítica en lo referente al tema de la muerte; o bien los autores se basaban en apreciaciones reduccionistas de la muerte para analizar algunos poemas al azar, o se centraban en aspectos muy específicos, subordinados al núcleo temático constituido por el deceso. Si bien muchos otros estudios sirvieron como una pauta para el seguimiento de las representaciones de la muerte a lo largo de *Nostalgia*, la búsqueda y la creación de un esquema que me permitiera apreciar en su justo valor cada componente semántico de la muerte polifacética villaurrutiana se convirtió en una prioridad.

A partir de esta valoración surgieron dos de los objetivos más generales de esta tesis: corroborar que existe una transformación en la representación de la muerte en *Nostalgia de la muerte* y, posteriormente, estructurar una forma eficaz de describir y explicar los cambios cronológicos en las metáforas de la muerte a lo largo del poemario. El problema de investigación que guió esta tesis fue, entonces, la búsqueda de un sistema que permitiera analizar la metamorfosis de la muerte en este poemario y que, a su vez, ofreciera las bases para interpretar dichas variaciones. Las variables que me fueron útiles para determinar las posibles razones de cambio, desaparición, permanencia y reelaboración de las metáforas de la muerte son: la visión (fragmentaria o unitaria) de la realidad y el yo; la perspectiva (subjética u objetiva) de la realidad; y la actitud (negativa o positiva) del yo ante la muerte.

Este sistema fue estructurado gracias a la conjunción de diversos componentes teóricos heterogéneos. Por una parte, el contexto en el que se sustenta mi tesis (la crítica acerca de *Nostalgia de la muerte* y, en particular, sobre la muerte en esta fracción de la producción poética del autor); por la otra, el contexto literario en que se insertó esta obra, que justifica en gran medida una preocupación de esta índole y, al mismo tiempo, la complejidad de su expresión.

Las herramientas puramente teóricas son las aproximaciones a los dos componentes estudiados: la muerte y la metáfora. Para acotar el tema de la muerte, recurrí a fuentes de diversas disciplinas, principalmente, la psicología, la filosofía y el estudio de las religiones; estas referencias me ayudaron a ahondar en el tema de la

inefabilidad de la muerte, fundamental para abordar la metaforización de ésta, y, al mismo tiempo, me permitieron establecer un parámetro en cuanto a las representaciones humanas de la muerte y las actitudes ante este hecho, para su posterior extrapolación al terreno de la poesía. En cuanto a la metáfora, propongo el ensamblaje de varias teorías con la intención de generar una descripción funcional de este fenómeno expresivo, que pueda ser aplicada a la poesía de Xavier Villaurrutia. La elección de la metáfora como punto de partida para el análisis se fundamenta en el hecho de que la muerte, al ser un contenido plurivalente en *Nostalgia de la muerte*, es expresada a través de formas igualmente heterogéneas; la metáfora, al ser un procedimiento retórico primordial para la poesía y casi inseparable de ésta, es el único común denominador que puede abarcar las expresiones de este contenido semántico. Esta base contextual y teórica puede leerse en los antecedentes, que son los primeros tres capítulos. La definición de metáfora con la que trabajé se especifica al inicio de la sección de análisis.

Para el análisis del poemario seleccioné un *corpus* de la sección más temprana, los “Nocturnos”; la elección de los poemas se basó en la claridad con que aparecía representada la muerte en cada uno y la preeminencia de este tema en la hechura del poema. Los poemas analizados de esta sección son: “Nocturno de la estatua”, “Nocturno en que nada se oye”, “Nocturno muerto” y “Nocturno miedo”. Salvo el último poema, todos los demás aparecieron desde la edición de los *Nocturnos* en 1933. Los poemas de las siguientes secciones no son analizados individualmente, sino que se abordan según las metáforas y los temas en el capítulo final, “Sumario: ‘Otros nocturnos’ y ‘Nostalgias’”.

El análisis se divide en tres grandes bloques: el análisis individual de los cuatro “Nocturnos” seleccionados; el sumario de las características de las metáforas de la muerte en los “Nocturnos” y el sumario correspondiente a las secciones “Otros nocturnos” y “Nostalgias”; la finalidad de los sumarios fue encontrar los puntos en común entre los poemas de las tres secciones para poder proceder a un análisis contrastivo. Al final incluyo un breve anexo con los datos precisos de las ediciones de *Nostalgia de la muerte*.

1. Fuentes para el estudio de la obra de Xavier Villaurrutia

Este capítulo busca dar cuenta, de manera general, de la crítica en torno a la obra de Xavier Villaurrutia y sus tendencias, con el objetivo de establecer los antecedentes en que se fundamenta la presente tesis.

El primer obstáculo para esta tarea es la gran cantidad de escritos existentes sobre Xavier Villaurrutia. Ante esta amplitud, una solución fue recurrir a repertorios bibliográficos, a saber: la “Bibliografía de Xavier Villaurrutia” de Luis Mario Schneider, publicada en las *Obras de Xavier Villaurrutia*,¹ y el listado bibliográfico que aparece en la ficha correspondiente a Villaurrutia en el tomo IX del *Diccionario de Escritores Mexicanos del siglo XX: Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, dirigido por Aurora Ocampo (2007).²

Además de estas valiosas compilaciones, me apoyé en la información que ofrecen los catálogos de las bibliotecas de la UNAM (librUNAM, tesiUNAM y seriUNAM), el de la biblioteca Daniel Cosío Villegas y diversas bases de datos.³

De entre estas herramientas, el listado bibliográfico que ofrece el *Diccionario* de Aurora Ocampo es sin duda uno de los compendios más completos de la bibliografía directa e indirecta de Xavier Villaurrutia, no sólo por ser el más actualizado (llega hasta 2007), sino porque elimina referencias poco relevantes que muchas veces las bases de datos electrónicas son incapaces de filtrar. Si bien este listado no debe ser tomado como la única guía bibliográfica para una visión amplia de la crítica sobre Xavier Villaurrutia, se trata de una muestra representativa de las tendencias de los estudios sobre este autor, de modo que un análisis de la información aquí compendiada puede dar una idea suficientemente precisa acerca del estado actual de los estudios sobre Villaurrutia. En términos generales, puede decirse que la crítica villaurrutiana, especializada y no especializada, se interesa principalmente por los siguientes aspectos: obra del autor como totalidad; ediciones de su obra, antologías y textos inéditos; obra poética; obra teatral; género prosístico (novela, ensayo y crítica); género epistolar; entrevistas, semblanza del

¹ México: Fondo de Cultura Económica, 1966 (Letras Mexicanas, s.n.), pp. XXXV-LXXI.

² México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007, pp. 271-288. Este listado está a cargo de Aurora Ocampo y Maya Navarrete.

³ Específicamente, consulté: MLA (Modern Language Association International Bibliography and Modern Language Association Directory of Periodicals), Master File Premier, Humanities International Complete, Academic Search Complete, Fuente Académica, Hispanic American Periodical Index (HAPI) y Jstor.

autor y datos biográficos; y su pertenencia al grupo literario de los Contemporáneos. Por supuesto, siempre habrá textos que, ya sea por su especificidad o su carácter periférico a la obra literaria de Xavier Villaurrutia, escapen a cualquier clasificación.

Dado que el tema de interés de esta tesis se restringe a *Nostalgia de la muerte*, me concentraré únicamente en lo que respecta al género poético, siempre con miras a depurar de la manera más sistemática posible la bibliografía y la hemerografía disponibles para el estudio del tema de la muerte en *Nostalgia de la muerte*.

La crítica sobre la poesía de Xavier Villaurrutia, junto con la crítica a su obra dramática, es el rubro más estudiado. En esta categoría entran ensayos y libros relativos a la poesía de Villaurrutia en general, así como textos dedicados a un poema o poemario, un aspecto particular de su poesía, y las notas, reseñas y críticas que aparecieron en revistas y periódicos en la época en que cada libro o poema fue publicado. Se trata de crítica especializada y no especializada; la diversidad de temas abordados es proporcional a la variedad de autores que escriben al respecto. La mayoría son estudios que abarcan la poesía de Villaurrutia en su totalidad; en segundo lugar se encuentran los que tocan algún aspecto del poemario *Nostalgia de la muerte*; en tercero, los que se centran en *Reflejos*; y en último, los relativos a *Canto a la primavera*. Los textos que abordan su poesía como unidad buscan trazar una poética villaurrutiana; el resto de los estudios, más particulares, tiene un enfoque temático; no obstante, una minoría se centra en el uso de estructuras formales (la décima y el soneto sobre todo) o de algún recurso estilístico. La crítica sobre *Reflejos* frecuenta planteamientos como la vinculación entre los poemas tempranos de Villaurrutia y la idea de poesía pura de Juan Ramón Jiménez; la influencia de Ramón López Velarde; y la intervención de la plasticidad y lo visual en este poemario. En lo que se refiere a *Nostalgia de la muerte*, el tema central y más estudiado es, sin duda alguna, la muerte;⁴ en segundo lugar, se abordan el amor (visto con frecuencia como una manifestación más de la muerte o bien, como sinónimo del deseo) y la soledad. Por otra parte, existen varios artículos-reseña que datan de fechas contiguas a la primera y la segunda ediciones de *Nostalgia* (1938 y 1946, respectivamente). Por último, se encuentran los análisis de poemas individuales, entre los que destacan “Décima muerte”,

⁴ Algunos ejemplos de estos trabajos son: “Vida-amor-muerte en los nocturnos de Xavier Villaurrutia” de Huberto Batis, “Bajo el signo de la muerte: la poesía de Xavier Villaurrutia” de Wilberto Cantón, “El poeta de la muerte” de Arturo Cantú, “Xavier Villaurrutia y el sentimiento de la muerte” de Alfonso de Icaza, “La muerte en la poesía de Xavier Villaurrutia” de Elías Nandino, “Cultura de la muerte” de Octavio Paz y “Estética de la muerte” de Rodolfo Usigli, entre otros.

“Nocturno miedo”, “Nocturno de los Ángeles”,⁵ “Nocturno mar” y “Nocturno de la estatua”. El material sobre *Canto a la primavera* es tan escaso que no logra esbozarse ninguna tendencia en particular.

Ahora bien, es lógico encontrar comentarios acerca de su poesía en textos de otra naturaleza: en la mayor parte de los libros de historia general de la literatura mexicana o iberoamericana, ya sea de todos los tiempos o del siglo XX, hay un apartado en el que figuran los Contemporáneos como grupo, o bien, Xavier Villaurrutia de manera individual, entre otros escritores de la época. Este tipo de textos presenta la producción literaria de Villaurrutia como una de las manifestaciones literarias y culturales de la época, reseña brevemente sus obras más representativas y, en ocasiones, evalúa su aportación artística individual. Lo mismo sucede con los estudios que presentan una visión general, ya no de la poesía mexicana, sino de los Contemporáneos como grupo o generación. La mayor parte de estos trabajos ensaya una comparación directa de un poema o un aspecto de la obra poética de Xavier Villaurrutia con los elementos correspondientes en la obra de otro miembro de la generación; el más recurrente es José Gorostiza; en menor grado, se observan afinidades con Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta y Gilberto Owen. En cuanto a la generación como tal, los aspectos más tratados son su legado a las letras mexicanas y el enfrentamiento entre los Contemporáneos y los estridentistas, o bien, la crítica que recibieron por parte de los precursores de una literatura nacionalista.

Por último, hay algunos textos que se acercan oblicuamente a la poesía de Villaurrutia, referidos a la crítica misma; en este subgrupo abundan las reseñas y comentarios sobre el libro *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* de Octavio Paz, publicado por primera vez en 1978. También, se encuentran algunas reseñas sobre los libros *Xavier Villaurrutia* de Frank Dauster y *Fire & Ice: the poetry of Xavier Villaurrutia* de Merlin H. Forster.

2. Tendencias generales de la crítica

Esta breve revisión da cuenta de un fenómeno que se hace extensivo a toda la crítica villaurrutiana: la polarización entre estudios generales –muchos de ellos superficiales– y

⁵ En la *plaque* donde es publicado por primera vez, el título del poema aparece en mayúsculas, por lo que en ediciones y estudios posteriores ha fluctuado entre “Nocturno de los ángeles” y “Nocturno de los Ángeles”. En esta tesis me referiré a este poema como “Nocturno de los Ángeles”, pues pienso que esta opción conserva las dos connotaciones (los ángeles como criaturas celestes y Los Ángeles, la ciudad norteamericana).

textos que abordan aspectos muy particulares y que son, por ello, difíciles de clasificar. Esta heterogeneidad, agravada por la abundancia de referencias que no competen estrictamente al ámbito literario, sitúa al estudioso de la obra de Xavier Villaurrutia ante una enorme cantidad de referencias a este autor –sea como personaje protagónico en el desarrollo de la cultura mexicana moderna o como escritor– y, al mismo tiempo, ante la carencia de un estudio sistemático y profundo de su obra literaria. Otro factor que contribuye a esta falta de especialización es la desproporción notoria entre hemerografía y bibliografía. En contraste con la cantidad innumerable de artículos en revistas y periódicos, reseñas y capítulos dentro de libros generales, disponemos de muy pocos libros, sin incluir tesis, consagrados al estudio de la obra de Xavier Villaurrutia, de los cuales, sólo algunos están dedicados exclusivamente a su obra poética.⁶

Dentro de la crítica sobre su poesía, existe una tendencia al análisis global de su producción poética (incluidos los poemas de juventud y algunos posteriores que no fueron recogidos en ningún poemario), probablemente a causa de la brevedad de ésta y de la continuidad temática y estilística que la caracteriza, según varios críticos, como una producción unitaria. En menor cantidad encontramos estudios dedicados a *Nostalgia de la muerte*, considerada como la obra cúlpe de Villaurrutia en el género poético; por otra parte, se trata de referencias hemerográficas únicamente. Lo reducido de esta proporción se ve compensado por el hecho de que todos los estudios sobre la poesía de Villaurrutia analizan este poemario con cierto detenimiento, lo que facilita la recolección de fuentes para su estudio.

Un segundo criterio para organizar la crítica villaurrutiana es el cronológico.⁷ En cuanto a las posibles polémicas o contradicciones propias de un *corpus* crítico que abarca más de tres cuartos de siglo, en términos generales, la crítica villaurrutiana no está marcada diacrónicamente por la oposición de tendencias, aunque sí alberga una pluralidad de perspectivas. Por ejemplo, hay que notar un componente de la crítica contemporánea a nuestro autor, que es la rivalidad que se estableció entre los Contemporáneos y los artistas mexicanos que criticaron fuertemente los afanes

⁶ Merlin Forster, *Fire & Ice: the poetry of Xavier Villaurrutia*. Valencia: North Carolina University press, 1976 (Essays, 11); Eugene Lawrence Moretta, *La poesía de Xavier Villaurrutia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976 (Sección de Lengua y Estudios Literarios, s.n.); y Manuel Ulacia, *Xavier Villaurrutia, cincuenta años después de su muerte*. México: CONACULTA/Ediciones sin nombre, 2001 (La Centena/Ensayo, s.n).

⁷ El breve apartado titulado “Survey of previous criticism” que incluye Merlin H. Forster en el primer capítulo de su libro *Fire & Ice: the poetry of Xavier Villaurrutia* es una guía muy concisa de la evolución cronológica de la crítica en torno a Villaurrutia, a pesar de que no va más allá de la década de los setentas. He tomado de este texto algunos criterios generales. *Vid. Op. cit*, pp. 14-21.

universalistas del “grupo sin grupo”. A raíz de estas diferencias surgieron ataques, muchas veces infundados, dirigidos principalmente desde periódicos y revistas, por lo que varios artículos de la época que aluden a la poesía de Villaurrutia (sobre todo a partir de la publicación de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, en 1928)⁸ carecen de objetividad y son poco útiles para el análisis de su obra. Por otro lado, de estos mismos años datan no sólo la *Antología*, sino los ensayos críticos de los miembros de su generación: “La poesía, Villaurrutia y la crítica” y “Xavier Villaurrutia” de Gilberto Owen; “Xavier Villaurrutia” y “El diablo en la poesía” de Jorge Cuesta son los principales. Estos ensayos no están eximidos del tinte subjetivo ya aludido (aunque en sentido contrario); aún así, están más cercanos a un ejercicio de crítica rigurosa que los textos producidos por sus “opponentes” literarios.

La siguiente etapa en el desarrollo de la crítica corresponde a las décadas posteriores a la muerte de Villaurrutia. En estos años (entre 1951 y 1960) abundan los textos de homenaje, las semblanzas, las distintas ediciones de su obra y la recopilación de textos de corte personal, como las cartas. Una importante aportación es la publicación de sus *Obras*, una compilación de su teatro, prosa, crítica y poesía, publicada por primera vez en 1953 bajo el sello editorial Fondo de Cultura Económica (FCE), elaborada conjuntamente por Luis Mario Schneider, Miguel Capistrán y Alí Chumacero, con prólogo de este último, que tendría sucesivas reediciones y reimpressiones. Como señala Forster, una vez establecido el *corpus* completo de su obra, la crítica se vuelve paulatinamente más sistemática y académica.

En la década de los setentas se publicaron múltiples trabajos acerca de varios miembros de Contemporáneos y Villaurrutia no fue la excepción; los textos más valiosos para el estudio de su poesía y que siguen vigentes hasta nuestros días fueron escritos en este periodo. En el apartado correspondiente abordaré estos trabajos con más detalle.

⁸ La *Antología de la poesía mexicana moderna*, firmada por Jorge Cuesta, pero elaborada con la colaboración de varios miembros de Contemporáneos, incluía una breve semblanza de cada uno de los escritores, dentro de los que figuraba, evidentemente, Villaurrutia. La peculiar selección de los autores mexicanos de los siglos XIX y XX que conforman esta *Antología*, pero sobre todo, la omisión de algunos escritores que ya para esos años estaban consagrados dentro del canon de la literatura nacional, así como la inclusión de los miembros de Contemporáneos y la intención eminentemente subversiva que estaba implícita en la publicación de esta *Antología*, provocaron críticas desfavorables, al grado de que el grupo fue tildado de “club de elogios mutuos” y su propuesta fue tomada más como un insulto que como un postulado de lo que consideraban la esencia de la poesía mexicana moderna. *Vid.* Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003 (Vida y Pensamiento de México, s.n.), p. 315.

Un caso interesante, por señero, es la influencia que tuvo el ensayo de Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* (1978),⁹ en la crítica posterior. A partir de esta publicación, debido a su tono más cercano a lo literario que otros estudios meramente académicos, o bien, por la proyección de Octavio Paz (como persona y como poeta) en la figura de Villaurrutia, surgieron algunos ensayos que tienden lazos entre los dos escritores y los visualizan como eslabones de un mismo *continuum* generacional.

Por último, a comienzos del siglo XXI nos encontramos con un trabajo de valor excepcional: la edición de la *Poesía completa* a cargo de Rosa García Gutiérrez.¹⁰ Ésta es la única edición anotada de la poesía de Villaurrutia que proporciona las fechas exactas, cuando las hay, de la publicación de cada poema, con la explicación o justificación pertinentes de cada datación, cuando se trata de aproximaciones. Además de este trabajo filológico, García Gutiérrez escribe un “Estudio introductorio” extenso, que refleja un profundo conocimiento no sólo de la obra de Xavier Villaurrutia y los Contemporáneos, sino de la crítica en torno a estos escritores.

3. Fuentes principales para el estudio de *Nostalgia de la muerte*

3. 1. Bibliografía

A pesar de la diversidad de enfoques y la variedad de objetivos que cumplen los trabajos que agrupo en este rubro, considero que existe una serie de núcleos temáticos recurrentes en los que coinciden los diferentes autores; estos puntos de encuentro son: la importancia de la tradición en la poesía de Xavier Villaurrutia, la recepción de su obra y las influencias literarias a partir de las cuales se gestó su estilo individual; las dualidades como preocupación central de su vida y su poesía; la evolución estilístico-temática de la obra poética de Xavier Villaurrutia a lo largo de sus tres poemarios o bien, dentro de *Nostalgia de la muerte*; el papel de la muerte en su poesía; y la aparición de otros temas, como la soledad y el amor.

3. 1. 1. Influencias y tradición en la poesía de Xavier Villaurrutia

La búsqueda de los rasgos que pueden ligar la poesía villaurrutiana a la tradición poética en lengua española, o bien a las corrientes literarias de su momento, se centra en dos aspectos fundamentales, que son los temas y la forma.

Frank Dauster parte precisamente del concepto de la muerte en *Nostalgia de la muerte* para rastrear los componentes de la tradición hispana y mexicana que se reafirman

⁹ México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

¹⁰ Madrid: Hiperión, 2006.

en su poesía, así como los que se transmutan o los que no tienen cabida en ella. Algunos antecedentes en habla hispana, según Dauster, son los poetas místicos y Francisco de Quevedo, aunque el crítico no encuentra una verdadera identificación entre estos conceptos de la muerte, pues, mientras que para los místicos la muerte es un momento de transición hacia la liberación de los pesares de la vida terrenal, y para Quevedo es la preocupación por el final de lo corpóreo, para Villaurrutia es una compañía constante y una parte integral de la existencia humana.¹¹ Por otra parte, la influencia barroca también se hace visible en el aspecto formal de algunos poemas de *Nostalgia*: “An undeniable influence on the formal structure of much of Villaurrutia’s poetry is to be found in the rigidly controlled poetry of the Baroque, and almost certainly directly in Sor Juana”.¹²

En cuanto a la influencia de la tradición lírica mexicana, Dauster observa que Villaurrutia comparte con la expresión nacional, en lo relativo a la muerte, “the absorption in approaching death and a grave melancholy”,¹³ esta afirmación se cimienta, principalmente, en una porción específica de lo que Dauster considera “poesía mexicana”, a saber, la poesía de origen náhuatl:

These examples show that the poetry of anguish and death has deep-rooted antecedents in the life and art of the pre-Conquest cultures of Anahuac [sic.]. This indigenous tradition was crossed with the Spanish strain which had produced the *Coplas* of Jorge Manrique and which was to produce the acid poetry of death of Quevedo. It should come as no surprise if the fusion of these two cultural strains were to produce a synthesis which also demonstrates this preoccupation, and if this is true, Villaurrutia’s poetry is clearly rooted in the very sources of his national culture.¹⁴

¹¹ Encuentro que esta afirmación puede matizarse, principalmente porque la obra poética de Quevedo trasciende en algunos puntos la angustia por el hecho físico de la muerte, además de que también la esboza como compañera constante. *Vid. Op. cit.*, p. 111; por otra parte, me parece que Frank Dauster no rastrea otro aspecto que Villaurrutia bien pudo heredar de la tradición hispánica, que es la personificación de la muerte. Si bien este crítico menciona la personificación como un componente excepcional en la poesía de Xavier Villaurrutia y sin antecedentes en la poesía mexicana, no ahonda en la posible influencia de representaciones de la muerte tan extendidas en España y, en general, en la Europa medieval y renacentista, como fueron las danzas macabras, por dar un ejemplo.

¹² *Ibid.*, pp. 108-109. Merlin H. Forster profundiza en las fluctuaciones, en la poesía de Villaurrutia, de los patrones métricos, acentuales y de rima, y su relación con el arraigo o desarraigo de nuestro autor en la tradición. Este crítico nota que en los poemas de juventud, al igual que en *Canto a la primavera*, las formas métricas y el manejo de la materia sonora tienden a lo convencional; se asemejan a las estructuras consagradas por la tradición. En *Reflejos y Nostalgia de la muerte*, en cambio, hay mayor experimentación, predominan las formas híbridas, no convencionales, y encontramos más juegos de palabras, aliteraciones y encabalgamientos. La conclusión de Forster es que Xavier Villaurrutia nunca aplica ninguna técnica poética con completa ortodoxia; adapta las formas tradicionales a los requerimientos de su expresión, al mismo tiempo que filtra por el tamiz del control verbal y de la lucidez las técnicas vanguardistas que pretendían la liberación total del constreñimiento de las formas. *Vid. Op. cit.*, “Sound and form”, pp. 41-68.

¹³ *Op. cit.*, p. 118.

¹⁴ *Ibid.*, p. 120. A pesar de la existencia de una poesía de la muerte marcada por la melancolía en el México precolombino, éste no me parece un argumento suficiente para considerar a la poesía náhuatl como un

Más allá del margen de lo hispánico y lo mexicano, otros críticos exploran las influencias de los fenómenos artísticos concomitantes, es decir, las vanguardias históricas y, con ellas, de otra corriente estético-literaria que está unida, aunque de manera menos evidente, a las vanguardias: el romanticismo.¹⁵ En cuanto a la influencia de las vanguardias históricas, es muy poco común que se vincule a Villaurrutia –y a la mayoría de los miembros de Contemporáneos, con excepción, quizá, de Salvador Novo– a estéticas como el futurismo, el expresionismo, el dadaísmo, el cubismo, el creacionismo y el ultraísmo, entre otros; el surrealismo, en cambio, es la corriente vanguardista con la que la crítica asocia la poesía de Villaurrutia con mayor frecuencia. No obstante, Manuel Ulacia encuentra desde *Reflejos* una cercanía con la mayoría de las expresiones vanguardistas en las imágenes, así como en algunas temáticas, más que en los procedimientos técnicos; para Ulacia, “el fenómeno de la asimilación de las vanguardias [en la obra de Xavier Villaurrutia] está relacionado con el interés que mostró el poeta por las artes plásticas”,¹⁶ un fenómeno que, según el autor, “obedeció a la amistad íntima que [Villaurrutia] mantuvo durante varias décadas con el pintor Agustín Lazo”.¹⁷

Con respecto al surrealismo, Ulacia encuentra la mayor semejanza en los temas (el amor, la libertad, lo maravilloso) y las imágenes, según entendieron la “imagen poética” autores como André Breton y Paul Reverdy. La estética de *Nostalgia de la muerte*, derivada de la asimilación del barroco y el surrealismo, es denominada por este crítico “surrealismo conceptualizado”.¹⁸

García Gutiérrez, por su parte, afirma que el *Primer manifiesto surrealista* de André Breton (1925) debió impactar mucho a Villaurrutia, ya que su lectura coincidió con un momento difícil para las letras mexicanas, en el que la polémica acerca de la literatura nacional y revolucionaria había señalado directamente a los Contemporáneos

antecedente directo de la forma de poetizar la muerte que Xavier Villaurrutia adoptó, ya que no consta que las expresiones poéticas prehispánicas hayan sido una influencia marcada en su formación estético-literaria.

¹⁵ Para Rosa García Gutiérrez, el descubrimiento del surrealismo conllevó, aunque fuera potencialmente, el rescate del romanticismo: “la concepción peyorativa que tenía entonces de la palabra Romanticismo le impidió reconocer, como sí lo haría más tarde, la reivindicación que hacían los surrealistas del romanticismo alemán como origen de la modernidad literaria”, *Op. cit.*, p. 95. Si bien en un inicio la asociación entre sentimentalismo y romanticismo le impidió ver las aportaciones de este movimiento a la poesía moderna, tras la lectura de *El alma romántica y el sueño* de Albert Béguin, que García Gutiérrez ubica a finales de la década de los treinta, Villaurrutia comenzó a explorar la obra de Nerval y llegó a declarar, en su ensayo sobre este escritor francés, “La poesía de Nerval”, que la poesía moderna no parte de Baudelaire, sino del autor de *Aurélia*. *Vid.* Xavier Villaurrutia en *Op. cit.* (1966), pp. 894-903. La revaloración del romanticismo se hizo manifiesta en los poemas más tardíos de Villaurrutia.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 34.

¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

como disidentes y extranjerizantes. La idea de suprarrealidad expresada por Breton ofrecía una opción a los jóvenes poetas para hacerle frente al hastío provocado por la realidad social del México posrevolucionario, en la que la urgencia de una renovación en el ámbito artístico era evidente. Un resultado de esta influencia es el “Monólogo para una noche de insomnio”, un ejemplo de prosa experimental que escribe Villaurrutia en 1925; otro fruto de la necesidad de innovación en la literatura nacional, de mayores dimensiones, fue la publicación de la revista *Ulises*.

La segunda aparición del surrealismo en la obra villaurrutiana y la más definitiva se hace patente en la publicación de los *Nocturnos* en 1933. Esta influencia, así como la de la poesía barroca –particularmente, la de Sor Juana Inés de la Cruz–, completan el marco en el que se desarrollaron los “Nocturnos”, según Rosa García Gutiérrez.¹⁹

En cuanto a la asociación entre Villaurrutia y el romanticismo, y su filiación con las vanguardias, es interesante la conclusión a la que llega Víctor Manuel Mendiola; para este autor, “la poesía de Villaurrutia, como la del resto de los Contemporáneos, no ve una contradicción inconciliable entre la modernidad y la tradición o entre el clasicismo y el romanticismo”.²⁰ Este planteamiento es interesante por polémico; no hay que olvidar que ningún miembro de Contemporáneos se reconoció abiertamente como romántico ni como vanguardista –pero sí apelaron al concepto de “clasicismo mexicano”– de tal manera que, si la crítica posterior los incluye o deja de incluir en estas categorías, el debate parece tener lugar en el campo de la crítica más que en el de las obras mismas, según lo presenta el autor de este ensayo. En todo caso, es importante considerar la asimilación de las diversas influencias literarias a través de la actitud crítica característica de la creación villaurrutiana, descrita por Frank Dauster como “his disdain for facile creation and rejection of the cliché and the commonplace”.²¹

¹⁹ La fusión de estas asimilaciones se hace notoria en “Décima muerte”, un poema en el que esta autora señala la mezcla de diversas tradiciones poéticas y filosóficas, desde el amor cortés, el misticismo y el estoicismo, hasta las representaciones románticas y decadentistas de la muerte como una mujer seductora y la concepción existencialista de la muerte como la nada. Con base en la presencia de dichos elementos, García Gutiérrez remarca la heterodoxia característica de Villaurrutia, que le impide adherirse por completo a cualquier modelo poético tradicional. Según afirma, en “Décima muerte”: “el amante cortés es de una impropia carnalidad, digna eso sí, del mórbido y necrofilico decadentismo; en la aceptación de la muerte no hay sólo valiente resignación estoica y cristiana, sino demoniaco desafío; y tras la simbólica amante no está Dios o el Todo, sino la genésica nada rilkeana o la filosofía de Heidegger”, *Op. cit.*, p.174.

²⁰ *Xavier Villaurrutia. La comedia de la admiración*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006 (Cenzontle, s.n.), p. 65.

²¹ *Op. cit.*, p. 123.

3. 1. 2. Poesía atravesada por lo dual

La dialéctica de la tradición y su ruptura es solamente una expresión del intercambio entre opuestos o la convivencia de dualidades que transluce la mayoría de la poesía de Villaurrutia y que está presente especialmente en *Nostalgia de la muerte*.

Octavio Paz detecta desde *Reflejos* y los poemas de juventud la problemática que se convertirá en el eje medular de los “Nocturnos”: el conflicto entre sensibilidad y razón, que a veces, toma la forma de la fluctuación entre romanticismo y clasicismo, entre el delirio y la lucidez, o bien, entre modernidad y tradición; esta contradicción se extiende, según Paz, a un drama no sólo poético, sino vital: “la contradicción era existencial y verbal, vital y retórica”.²² Más adelante, al concluir su ensayo, afirma: “a Villaurrutia le preocupó siempre la oposición entre clasicismo y romanticismo. Estos términos no tenían para él una significación exclusivamente histórica y estilística, sino vital y personal. La oposición entre ellos era su conflicto, su drama”.²³

Paz reitera, además, que en el centro de la concepción villaurrutiana de la muerte se encuentra la idea de lo dual, en especial, la oposición constante entre lo racional y lo irracional, antes mencionada, y concluye que la visión de este poeta se sitúa precisamente en un lugar que media entre los opuestos irreconciliables (la vida y la muerte; el día y la noche; la vigilia y el sueño): “su reino es el pueblo fantasmal de las antinomias y las paradojas”,²⁴ o bien, en el punto en que coexisten los contrarios –aunque nunca se confunden– que Paz nombra el “entre”, pero que también llama “duda” o “agonía”.²⁵ Se trata de una muerte de signo invertido, positivo, pues no es la negación de la existencia ni de la realidad, sino su contraparte necesaria, omnipresente e invisible.

En *La poesía de Xavier Villaurrutia*, en cambio, Eugene Lawrence Moretta²⁶ parte de la relación del yo lírico con el mundo exterior; el proceso de la percepción de la realidad por medio de los sentidos; y la expresión de dicho proceso en el lenguaje poético, para analizar el conflicto entre el mundo interior del yo (subjetivo), y el mundo exterior (objetivo), una de las principales oposiciones dentro de *Nostalgia*. Este autor señala que el solipsismo no sólo es un rasgo principal del yo lírico, sino la primera causa de la creciente deformación de la realidad desde la perspectiva del yo (subjetividad), que desemboca casi siempre en el enfrentamiento con la muerte.

²² *Ibid.*, p. 59.

²³ *Ibid.*, p. 83.

²⁴ *Ibid.*, p. 84.

²⁵ *Vid. Ibid.*, pp. 84-85.

²⁶ México: Fondo de Cultura Económica, 1976 (Sección de Lengua y Estudios Literarios, s.n.).

Otro aspecto de la confrontación entre ambas perspectivas, interna y externa, es la importancia del sueño como un tema central en *Nostalgia de la muerte* y sus implicaciones como hecho psicológico y fisiológico; el tema del sueño, además, suscita otras contradicciones, como el contraste entre el yo y el otro, entre la conciencia y la inconciencia o entre la conciencia y el cuerpo.²⁷

3. 1. 3. Evolución temático-estilística de *Nostalgia de la muerte* y de la obra poética villaurrutiana

Merlin H. Forster se basa en la misma dualidad entre subjetividad y objetividad, establecida en el trabajo de Moretta ya citado, para trazar un itinerario temático-estilístico de los tres poemarios de nuestro autor.

Para Forster, en los primeros poemas (no coleccionados), la semejanza con las imágenes modernistas es notoria: hay un gusto por las descripciones sensoriales del mundo externo (la naturaleza y algunos objetos) que entran en consonancia con el sentimiento expresado por el poeta; en cambio, en *Reflejos*, a pesar de que existe la misma armonía entre el mundo exterior y la experiencia interna del yo lírico, la realidad no es una unidad estable: “the reality is fragmented and ever-changing. A particular moment or scene can be contemplated from a number of points of view”.²⁸

Nostalgia de la muerte, a diferencia de *Reflejos*, contiene menos referencias a la realidad externa y las imágenes carecen de luminosidad; además, casi no hay formas definidas, sino sombras y perfiles esbozados, y la gama de colores es muy reducida. Se invierten los valores: no hay día, sino noche; no hay vida, sino muerte; no hay presencias ni objetos, sino huecos. Finalmente, en *Canto a la primavera*, las imágenes toman otra dirección, debido a que el amor se convierte en el tema central y, en especial, el amor irrealizable o insatisfecho; la abundancia de imágenes de aprisionamiento entra en consonancia con esta forma de concebir el amor.

Moretta, por su parte, aventura un estudio comparativo entre elementos muy precisos de poemas provenientes de las dos etapas constitutivas de *Nostalgia* (es decir, los primeros “Nocturnos” y el resto del poemario); este análisis se basa precisamente en el cambio en la concepción de la muerte que se hace notorio, según afirma, a partir de “Nocturno en que habla la muerte”.²⁹

²⁷ Vid. Merlin H. Forster, *Op. cit.*, “Imagery and symbol”, pp. 69-104.

²⁸ *Ibid.*, p. 73. Este es un rasgo que aproxima la primera poesía de Villaurrutia a algunas técnicas de la pintura moderna como, por ejemplo, el cubismo. La impresión plástica de las imágenes de *Reflejos* se ve reforzada por la aparición de un nuevo motivo: el del cuadro, el espejo o el marco, que sirven en algunos poemas para tomar una parte de la realidad y paralizarla, en un momento eterno, fuera del fluir del tiempo, como lo haría un lienzo.

²⁹ A pesar de la similitud entre los objetivos del estudio de Eugene Lawrence Moretta y esta tesis, cabe aclarar que *La poesía de Xavier Villaurrutia* aborda toda la gama temática de la totalidad de la producción

El análisis de *Nostalgia de la muerte* que propone Octavio Paz también se ciñe a los apartados en que el mismo Villaurrutia dividió sus poemas: “Nocturnos”, “Otros nocturnos” y “Nostalgias”. Paz señala que en los primeros “Nocturnos”, más complejos en sus imágenes y ricos en juegos de palabras, predomina la lógica onírica, cercana al surrealismo, mientras que las secciones “Otros nocturnos” y “Nostalgias” se acercan a la estética barroca (sobre todo en “Décima muerte”) y muestran un lenguaje más concreto y depurado de complicaciones estilísticas. Estas observaciones, en conjunto, dan una buena idea de los cambios, estilísticos y de contenido, por los que atraviesa *Nostalgia de la muerte*.

3. 1. 4. La muerte y sus alrededores

Como hemos visto, la muerte es uno de los temas que estructura gran parte de la producción poética de nuestro autor y, como consecuencia, ocupa una amplia proporción de los trabajos críticos sobre ella.

En su análisis de *Nostalgia*, Forster nota varias facetas; según afirma, la muerte es representada “in some poems as a presence which pervades the surroundings, in others as a process which affects the poet inevitably in his circumstance, and in others as a personification which also has an intimate relationship with the poet”.³⁰ Forster estudia el papel de la muerte en algunos poemas, para delimitar sus funciones y significados. Por ejemplo, en “Nocturno de la alcoba”, la muerte se convierte en el ambiente que rodea al yo lírico y se interpone entre el éste y el ser amado, a la vez que se configura como el punto de unión entre ambos; en “Muerte en el frío” la muerte es experimentada como un proceso enfrentado por el yo en una soledad inmensa, consolidado a través de imágenes invernales; en “Décima muerte”, el rasgo sobresaliente es la personificación de la muerte.

Octavio Paz hace notar el protagonismo de la muerte en el arte de principios del siglo XX en Occidente; posteriormente, su búsqueda se restringe a dilucidar bajo qué forma reaparece la muerte como tema poético en México e Hispanoamérica y por qué se convirtió en una de las preocupaciones centrales para los Contemporáneos, para analizar finalmente los rasgos de la muerte en la poesía de Xavier Villaurrutia. Como vimos con

poética de Villaurrutia, mientras que la presente tesis se concentra únicamente en trazar la trayectoria de la muerte a través de las distintas metáforas que expresan este contenido en *Nostalgia de la muerte*. Por otra parte, Moretta concibe la temática de la muerte en la poesía villaurrutiana (especialmente en *Nostalgia de la muerte*) como una expresión metafórica del drama interno del yo lírico: el solipsismo, la incapacidad de comunión con la realidad y con el otro, etcétera. La muerte es, entonces, desde la óptica de Moretta, una metáfora que busca conjuntar todos estos significados; en el análisis que presento en esta tesis, por el contrario, encuentro el mismo proceso invertido: estos significados (el solipsismo y la subjetividad exacerbada, entre otras) son expresiones metafóricas de la conciencia de la muerte; la muerte es el significado último del proceso poético, al menos en el *corpus* analizado.

³⁰ *Ibid.*, p. 135.

anterioridad, Paz ve en la muerte villaurrutiana un concepto definido por la convivencia de opuestos.

De entre esta pluralidad de perspectivas e interpretaciones, puede extraerse una serie de tópicos con respecto a la muerte en *Nostalgia de la muerte*. A pesar de que no todos los críticos ubican cronológicamente las características del tratamiento de la muerte en este poemario, ni profundizan necesariamente en ellas, existe el material suficiente para enumerar de manera sucinta los aspectos más comentados al respecto.

Muchos autores resaltan la actitud de miedo ante la muerte y el ambiente terrorífico, de irrealidad, que reina en los “Nocturnos”. Además, ven en esta perspectiva angustiada, la desesperación del yo poético al encontrar, tras la búsqueda de un contacto con la realidad, únicamente muerte, vacío y aniquilación. Un elemento fundamental para esta concepción de la muerte es la soledad; el yo, alienado por la soledad extrema del ambiente nocturno, atisba la muerte como única certidumbre, ante un mundo cambiante y una realidad inestable. La separación del yo y el mundo, y la conciencia vívida de la muerte que genera, es lo que algunos críticos como Eugene Lawrence Moretta llaman solipsismo.³¹

Otra representación de la muerte es el sueño, un elemento vinculado tanto al romanticismo como al surrealismo y una imagen recurrente de la muerte en la poesía de Xavier Villaurrutia, donde morir y soñar equivalen a entrar en contacto con una realidad paralela, a veces más genuina que lo que ordinariamente se concibe como realidad.

Por último, cabe aclarar que esta visión de la muerte no contempla un Más Allá. De ahí, la angustia que provoca su conocimiento o el presentimiento de su llegada. No hay idea de trascendencia más que en muy contados casos y la esperanza siempre se ve ensombrecida por la incertidumbre. En general, la confluencia del sueño y la muerte, aunada a una visión angustiada de la finitud, caracterizan a la muerte tal como es retratada en los *Nocturnos* de 1933 y no a su representación en *Nostalgia* como una totalidad.

En cuanto a *Nostalgia de la muerte* como un todo, el título es muy significativo de las nuevas direcciones que tomará el concepto de la muerte. La mayoría de los críticos ve en este sentimiento nostálgico una visión de la muerte como origen; el mismo Villaurrutia expresa en un manuscrito su idea de la muerte como una patria lejana y

³¹ En adelante utilizaré este término en el mismo sentido que Eugene L. Moretta.

conocida,³² que se encuentra en el pasado y no en el futuro, por lo que no es vislumbrada como el fin en el que inevitablemente desemboca la vida. De esta manera, la idea del viaje como metáfora del conocimiento, que encontramos en su obra temprana, se complementa con la idea del regreso como parte fundamental del recorrido emprendido. El poema “Volver”, el último que escribió nuestro autor, según lo establecen críticos como Frank Dauster y Merlin H. Forster, completa esta visión de la muerte introduciendo un nuevo término, en una relación casi sinonímica con la muerte: la nada.³³

La muerte, para el Villaurrutia de las dos últimas secciones de *Nostalgia de la muerte*, es una presencia constante e invisible, temida y al mismo tiempo esperada y amada. Con respecto a “Décima muerte”, lo más relevante para la crítica es la personificación de la muerte, sus atribuciones femeninas y su caracterización como amada. A su vez, el trabajo conceptual, sumamente racional, de este tema en “Décima muerte” hace notar dos actitudes del poeta que resultan contradictorias: la aceptación de la muerte y la soberbia de querer trascenderla.

3. 1. 5. Otros temas: el amor y la soledad

La soledad es uno de los componentes que aparecen desde la poesía más temprana como el aislamiento del yo con respecto a los otros; además, es un elemento que contribuye al enrarecimiento de la percepción de la realidad e instiga al yo lírico a la búsqueda de sí mismo. En *Nostalgia de la muerte*, el papel de la soledad es el de propiciar la reflexión sobre la muerte; como observa Merlin Forster con respecto a “Nocturno grito” y otros

³² Esta aseveración se encuentra en el texto “La poesía”, publicado en 1966 en la *Revista de Bellas Artes* número 7; cito el pasaje por extenso: “[...] en momentos como los que ahora vivimos, la muerte es lo único que no le pueden quitar al hombre; le pueden quitar la fortuna, la vida, la ilusión, pero la muerte ¿quién se la va a quitar? Si la muerte la llevamos, como decía un poeta, dentro, como el fruto lleva 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 ya conocido. La muerte es algo ya conocido por el hombre”. Consulté este texto en “Notas autobiográficas de Xavier Villaurrutia”, una recopilación a cargo de Miguel Capistrán en *Homenaje a Xavier Villaurrutia. Biblioteca de México*, núm. 64, julio-agosto de 2001.

³³ En otro manuscrito, Villaurrutia expresa con asombrosa claridad los nexos entre la muerte, la nada y el regreso. Cito a continuación el fragmento donde explica este razonamiento: “Si venimos a la vida de lo que no es la vida –me decía, en momentos de interna polémica–, y después de vivir, volvemos a lo que no es la vida. Y si lo que no es la vida es la muerte, puesto que de ella venimos, la muerte es un constante volver a lo que no es la vida. / La muerte de los otros, la muerte del prójimo, nos hace pensar en que volvemos a donde estuvimos antes, a la nada, si queréis. / Y me parecía que ese continente al que, al morir, se reintegran los que mueren, me parecía que ese continente del que yo mismo había venido ‘a vivir’, era un continente conocido –por medios desconocidos– ahora por mí. El vivir me parecía un dolor de algo conocido o presentado, 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, una nostalgia de la muerte. / La vida me parecía que es volver a un lugar o 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*”. Consulté este texto en “Acerca de la muerte”, presentación de Miguel Capistrán. México: Gaceta FCE, 2003, p. 27; sin embargo, la transcripción del manuscrito apareció por primera vez en Miguel Capistrán, *Los Contemporáneos por sí mismos*. México: CONACULTA, 1994 (Lecturas mexicanas, tercera serie, 93).

poemas de “Nocturnos”, “Here again, the direction of the poem is from a background of silence and isolation toward emptiness and death”.³⁴

El tema del amor, por su parte, también es recurrente a lo largo la obra poética de Villaurrutia; en la producción más temprana, aparece de manera más convencional y casi siempre como una remembranza que tiene lugar en el presente; en la última, con tintes de angustia y una marcada insatisfacción; otra variante del amor en *Nostalgia de la muerte* es el deseo erótico.

Manuel Ulacia es uno de los pocos estudiosos que aborda no sólo el tema amoroso, sino específicamente el del deseo y el amor homosexuales en la poesía de Villaurrutia, asuntos que en el resto de los trabajos críticos son analizados tangencialmente y entendidos principalmente a partir de su relación con la muerte. Ulacia, en cambio, encuentra que la muerte y el amor erótico siempre estarán unidos en la poesía de Villaurrutia de tal forma que la preocupación por el paso del tiempo en *Reflejos* y la nostalgia en *Nostalgia de la muerte* se deben al dolor de la separación o ausencia del ser amado; incluso equipara el acto creador con el acto amoroso y a ambos, con la muerte. Además, declara que toda su poesía es el “resultado de una pulsión erótica”³⁵ y que, con la obra de Xavier Villaurrutia, “por primera vez en la historia de la poesía mexicana, la homosexualidad es tratada de una manera abierta”.³⁶ A pesar de que el amor no es el tema central de esta tesis, sí forma parte de la configuración del universo poético de Villaurrutia, por lo que este estudio merece ser tomado en cuenta.

3. 2. Hemerografía

Como es notorio, todos los trabajos anteriormente referidos buscan dar una visión global de la poesía de Villaurrutia, aunque ponen énfasis en su obra cúlspide, *Nostalgia de la muerte*. El enfoque de la hemerografía sobre este poemario es distinto, pues, como ya se dijo, un porcentaje de ésta es contemporánea a la publicación de *Nostalgia*. El nivel de profundidad de estos textos varía considerablemente, dependiendo de la extensión, la intención y el tipo de publicación a la que pertenecen. Junto a las notas periodísticas que únicamente comunican la noticia de una nueva publicación de Villaurrutia, escritas a menudo por reporteros o columnistas que no conocen a fondo la obra del poeta, conviven

³⁴ *Op. cit.*, p. 115.

³⁵ *Op. cit.*, p. 40.

³⁶ *Ibid.*, p. 51. El tema del amor homoerótico es ignorado a tal grado por el resto de los críticos, que, en los trabajos de Frank Dauster y Eugene Lawrence Moretta, además de que nunca es mencionado, los autores insisten en ver una figura femenina como contraparte del yo en los poemas amorosos en los que el género del amante en realidad nunca está determinado.

ensayos que buscan, dilucidar su poesía con mayor seriedad y dedicación; evidentemente, me concentraré en este último rubro.

3. 2. 1. Hemerografía contemporánea

Al salir la primera edición de *Nostalgia de la muerte*, en 1938, y con el antecedente de los *Nocturnos* de 1933, Rodolfo Usigli, Ermilo Abreu Gómez,³⁷ Elías Nandino,³⁸ Octavio Paz³⁹ y Arturo Torres-Rioseco⁴⁰ publican en diferentes revistas literarias y periódicos su impresión del segundo poemario de nuestro autor. Mientras que algunos se detienen en la influencia del surrealismo,⁴¹ la pugna entre intelecto y lo irracional⁴² y la configuración de “lo mexicano” en la poesía de Villaurrutia,⁴³ otros, como Octavio Paz y Rodolfo Usigli en su artículo “Estética de la muerte” (1938),⁴⁴ fijan su atención en las peculiaridades que adquiere el tema de la muerte en los versos del autor de *Nostalgia*; ambos textos, a su manera, ofrecen una valoración del significado de la muerte para el hombre moderno y su repercusión en la expresión artística; además, tanto Paz como Usigli indagan en la originalidad emanada del tratamiento poético de este tema en los “Nocturnos” de Xavier Villaurrutia.

Wilberto Cantón también explora el tema de la muerte; en su texto “Bajo el signo de la muerte” (1941)⁴⁵ recorre la producción poética de Villaurrutia, con el pretexto de la publicación de una *plquette* que incluía poemas de distintas etapas (“Poesía”, “Nocturno”, “Décima muerte” y “*Amor condusse noi ad una morte*”), para rastrear el momento en que la muerte cobra importancia como tema central; incluye además un análisis del poema en el que, según el autor, este concepto alcanza su máxima expresión: “Décima muerte”. Alrededor de estas fechas encontramos dos artículos que se acercan,

³⁷ “Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*”, *Ruta*, núm. 6, 16 de noviembre de 1938, p. 54.

³⁸ “Xavier Villaurrutia”, *Letras de México*, núm. 30, 1938, [p. 301]. Nota: el número que indico entre corchetes corresponde a la numeración de las ediciones facsimilares, que muchas veces fueron las únicas a las que tuve acceso.

³⁹ “Cultura de la muerte”, *Letras de México*, núm. 33, 1 de noviembre de 1938, [p. 339].

⁴⁰ Tres poetas mexicanos”, *Revista Iberoamericana*, 1-1, mayo de 1939, p. 83.

⁴¹ Principalmente Rodolfo Usigli (en su texto “Xavier Villaurrutia”, que aparece en 1937, a raíz de la publicación de una *plquette* con los poemas “Nocturno de los Ángeles” y “Nocturno mar”, *Vid. Letras de México*, núm. 4, 1937, pp. 1-2) y Arturo Torres-Rioseco, quien se cuestiona acerca de la pertinencia de la adaptación de las vanguardias históricas a la literatura nacional.

⁴² Es el caso de “Xavier Villaurrutia” de Elías Nandino (1938), donde el autor aborda dos rasgos centrales de *Nostalgia de la muerte*: la muerte vista como un concepto positivo y el papel del intelecto en la poesía de Villaurrutia.

⁴³ El mismo Octavio Paz parte de la búsqueda de “lo mexicano” en su indagación sobre el concepto de la muerte, en su artículo “Cultura de la muerte”, arriba mencionado.

⁴⁴ *El hijo pródigo*, núm. 40, 15 de julio de 1946, p. 29.

⁴⁵ *Letras de México*, núm. 9, noviembre de 1941, p. 128.

aunque indirectamente, a este tema: “Poesía del anochecer” de Arturo Rivas Sainz (1942)⁴⁶ e “Impresiones de una muerte lírica” de Salvador Calvillo Madrigal (1946).⁴⁷ Por último, queda mencionar el ensayo “*Nostalgia de la muerte*” de Max Aub (1948),⁴⁸ un texto que retoma el tema de la tradición al que me he referido ya en el apartado sobre la bibliografía.

Tres entrevistas enmarcan la gestación y escritura de *Nostalgia de la muerte*:⁴⁹ “Xavier Villaurrutia, entrevistado” por Marcial Rojas⁵⁰ (1930),⁵¹ “Conversación en un escritorio con Xavier Villaurrutia” por Gregorio Ortega (1932);⁵² y “Con Xavier Villaurrutia” por José Luis Martínez (1940).⁵³

Por último, sobresalen cuatro artículos de la crítica contemporánea: “*Reflejos de Xavier Villaurrutia*” (1927) y “El diablo en la poesía” (1934) de Jorge Cuesta,⁵⁴ y “La poesía, Villaurrutia y la crítica” (1927)⁵⁵ y “Xavier Villaurrutia” (1934) de Gilberto Owen. Ambos, escritores del grupo de Contemporáneos y amigos cercanos de

⁴⁶ *Letras de México*, núm. 20, 1942, [p. 243]. Este artículo se concentra en la idea de la noche como un recurso en *Nostalgia de la muerte* para abordar el mundo interior del yo lírico, separado del mundo tangible “real”, y explicar así el fenómeno del desdoblamiento del yo, usual en los “Nocturnos”.

⁴⁷ *Letras de México*, núm. 129, noviembre-diciembre de 1946, [p. 356]. Este texto ensaya una definición de la noción de lo “crepuscular” en la poesía mexicana, a la luz de la segunda edición de *Nostalgia de la muerte*.

⁴⁸ Max Aub, “Xavier Villaurrutia / *Nostalgia de la muerte*”, *Revista de la Universidad de México*, vol. II, núm. 21 (1948); consulté este artículo en Max Aub, *Ensayos mexicanos* (UNAM, México, 1974), pp. 214-228. En síntesis, este texto busca los paralelismos entre el romanticismo y la poesía de principios del siglo XX, tanto europea como española e hispanoamericana, y ubica a *Nostalgia de la muerte* como una poesía de encrucijada, que se encuentra entre el verso libre y las formas tradicionales; entre lo mexicano y lo universal.

⁴⁹ No hay que olvidar que la primera edición de los “Nocturnos” que conforman la primera parte de *Nostalgia* en la edición de 1938 se publicó como *plaque* en 1933. En esta tesis uso cursivas (*Nocturnos*) cuando me refiero a la serie de poemas publicados en 1933 y “Nocturnos” cuando aludo globalmente a esta sección de *Nostalgia de la muerte* en sus dos versiones.

⁵⁰ Marcial Rojas es un seudónimo que, al parecer, utilizaron varios miembros de Contemporáneos en sus contribuciones a la revista homónima y otras publicaciones periódicas. Algunos críticos afirman que ésta es una autoentrevista.

⁵¹ *Escala*, núm. 1, 1 de octubre de 1930, pp. 6-8. Me fue imposible localizar físicamente este texto.

⁵² *Revista de revistas*, 10 de abril de 1932. Me fue imposible localizar físicamente este texto.

⁵³ *Tierra nueva*, año 1, núm. 2, marzo-abril de 1940, p. 77. Debido a la dificultad de localizar el material, consulté esta entrevista en José Luis Martínez, *Primicias. Antología*. México: El Colegio de México, 2008, pp. 334-343.

⁵⁴ El primer ensayo fue publicado en la revista *Ulises* de mayo de 1927, mientras que el segundo apareció en *El Universal* el 8 de mayo de 1934. Consulté ambos textos en Jorge Cuesta, *Poemas y ensayos*, vol. II. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, pp. 29-31 y 166-171, respectivamente.

⁵⁵ Este ensayo apareció originalmente en la revista *Sagitario*, el 15 de febrero de 1927. Lo consulté en Gilberto Owen, *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México: 1990 (Lecturas Mexicanas, tercera serie, 27), pp. 234-235.

Villaurrutia, escriben en 1927 sobre su poesía tomando como punto de partida su primer libro, *Reflejos*.⁵⁶

El primer artículo de Cuesta describe las cualidades plásticas de este poemario y se encamina hacia la idea de la mimesis, tal como la entendió Aristóteles, a través de la comparación entre la labor artística de Villaurrutia y un espejo, cuya mayor virtud es la exactitud con que copia la realidad.⁵⁷ Por otra parte, Cuesta adjudica los logros de la poesía de Villaurrutia no a la inspiración, sino a la habilidad verbal: “no es el arte estado de gracia, ni excepcional inspiración, ni sueño extraviado, ni alambicada alquimia; es un oficio de los ojos y de las manos”.⁵⁸ Concluye que “su mejor obra de crítica [es] *Reflejos*, libro de poesía”.⁵⁹

En “El diablo en la poesía”, Cuesta teje brillantemente un entramado para definir al arte como lo contrario a la naturaleza, que asocia con el conformismo, la permanencia y la tradición. Para este poeta, el arte se asemeja al pecado y lo revolucionario; a todo lo que va en contra de la norma y la costumbre, lo extraordinario, atributos que hace desembocar en lo diabólico: “sólo el diablo está detrás de la fascinación, que es la belleza”.⁶⁰ Para Cuesta, la poesía de Villaurrutia hace manifiesta su “perversidad” —es decir, su relación con el diablo— en el hecho de que presenta un mundo inasible, que no es el de la vida cotidiana y que se aleja de las definiciones categóricas y los lugares comunes.

En “La poesía, Villaurrutia y la crítica”, Gilberto Owen encuentra en *Reflejos*, como Jorge Cuesta, el ejercicio conjunto de la crítica y la poesía. Para Owen, la inteligencia, más que la pasión, protagoniza este poemario; en “Xavier Villaurrutia” insiste en la idea de una poesía en que “la sensualidad queda subordinada a una precisión algebraica [...]”.⁶¹ Es interesante la aparición del tema del viaje que, según Owen, se mantuvo en Villaurrutia como un deseo y no como un hecho acabado; como una metáfora del aprendizaje y la curiosidad.

⁵⁶ Por los ejemplos que da Jorge Cuesta de la poesía de Villaurrutia en “El diablo en la poesía” puede verse que se refiere a la sección de “Nocturnos”, o quizá a la publicación de 1933. Gilberto Owen, en su artículo “Xavier Villaurrutia” no hace referencia a ningún poema o poemario en especial y parece ceñirse más bien al universo poético de *Reflejos*.

⁵⁷ *Op. cit.*; Afirma Cuesta que “es la exactitud y no la imparcialidad la virtud del espejo”, *Ibid.*, p. 27.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 30

⁵⁹ *Loc. cit.*

⁶⁰ *Ibid.*, p.167.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 234.

3. 2. 2. Hemerografía póstuma

La hemerografía sobre *Nostalgia de la muerte* posterior al fallecimiento de Xavier Villaurrutia (1950) y sus primeros aniversarios luctuosos tiende a ser mucho más especializada; mientras que los artículos publicados durante su vida son, con algunas excepciones, reseñas o críticas fundamentadas en circunstancias externas a su creación poética, los escritos posteriores revelan un interés por entender *Nostalgia de la muerte* en su valor intrínseco.

1951 es un año importante para la valoración crítica de la obra de Villaurrutia. Tras su muerte, en diversos periódicos y revistas, a manera de homenaje, aparecen artículos sobre su poesía y, en particular, sobre *Nostalgia*. Un ejemplo es el suplemento dominical de *El Nacional* del 7 de enero de 1951, en donde aparecen varios artículos que hacen notar la dimensión polifacética del escritor. El mismo mes, la *Revista de la Universidad* dedicó algunas páginas a la memoria del autor de *Nostalgia de la muerte*. En los años siguientes continuaron apareciendo artículos con tintes de homenaje; en diciembre de 1960, a diez años de su muerte, *Cuadernos de Bellas Artes* publica tres artículos: “La muerte en la poesía de Xavier Villaurrutia” de Elías Nandino; “El teatro y la amistad” de Luis G. Basurto; y “Xavier Villaurrutia, crítico” de Rafael Solana.⁶² El primero, como señala el título, se centra en la concepción de la muerte en la poesía de Villaurrutia, sin embargo, no aporta nuevas ideas al respecto: repite las características que ya muchos han mencionado, como la semejanza con el concepto rilkeano de la muerte como la esencia del hombre,⁶³ la espera de la muerte como amada y el temor a este encuentro; la conciencia, siempre presente en la vida, de la propia mortalidad; etcétera. En 1994, Miguel Capistrán publica una transcripción de un manuscrito de Villaurrutia donde podemos leer un boceto, estrofa por estrofa, de la estructuración previa a la versión final de “Décima muerte”. Se trata de un texto inédito, muy valioso para la comprensión de este tema en *Nostalgia de la muerte*.

En los inicios del siglo XXI, motivadas por el cumplimiento de los cien años del nacimiento de Villaurrutia en 2003 y los cincuenta de su muerte en 2001, encontramos diversas publicaciones, dentro de las que sobresalen dos números dedicados a la obra de Xavier Villaurrutia: el número 64 de la revista *Biblioteca de México*, publicado en julio-

⁶² *Cuadernos de Bellas Artes*, núm. 5, diciembre de 1960.

⁶³ Leemos: “Antes se sabía –o quizá solamente se sospechaba– que cada cual contenía su muerte, como el fruto su semilla” en Rainer Maria Rilke, *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires: Losada, 1984, p. 23. Xavier Villaurrutia cita la metáfora de la muerte como semilla en el texto “La poesía”, citado en párrafos anteriores.

agosto de 2001 en conmemoración de los cincuenta años de su muerte,⁶⁴ y el número 51 de *Letras Libres*, publicado en marzo de 2003.⁶⁵

En la crítica posterior al fallecimiento de Villaurrutia, de manera similar a lo que sucede con la bibliografía especializada, comienzan a definirse tendencias temáticas en torno a la poesía de este autor. El tema de la muerte continúa siendo central, así como, dentro de éste, el encuentro de opuestos y el conflicto entre tradición y modernidad. Además de la soledad y la muerte, algunos ensayos se refieren al viaje como un símbolo importante en la poesía villaurrutiana. Fuera del análisis temático, encontramos escasos estudios estructurales de su poesía.⁶⁶

Sin duda, una de las principales aportaciones al estudio de la muerte en *Nostalgia de la muerte* es “El mundo de Xavier Villaurrutia” de Tomás Segovia (1954),⁶⁷ un texto que sondea los rasgos de la poesía villaurrutiana que hacen del tema universal de la muerte una preocupación personal, expresada a través de un estilo individual; aquí, Segovia se detiene en el análisis de la sensación de miedo en los “Nocturnos”, el ambiente de irrealidad en que se desenvuelven estos poemas y el tinte angustioso que cobra el tema del amor en ellos, todos éstos, elementos que construyen la concepción de la muerte propia.

La muerte, el amor y la soledad vuelven a encontrarse relacionados en “La presencia de una ausencia” de Ramón Xirau (1955),⁶⁸ en donde el autor describe la

⁶⁴ Este número se encuentra estructurado por la biografía de Villaurrutia, interpretada a través de sus escritos autobiográficos y cartas; asimismo, busca dar una visión panorámica de la vida y obra de nuestro autor a través del rescate de sus labores menos reconocidas (su crítica de arte, sus dibujos y pinturas, su aportación al teatro como actor, etcétera); sobre su poesía, en cambio, sólo hay un artículo breve, titulado “Villaurrutia: el soñador insomne”, de José de la Colina.

⁶⁵ El número de *Letras Libres* abre con el poema inédito –recuperado por Miguel Capistrán– “Nocturno de San Juan”, un boceto de lo que parece ser una reelaboración del “Nocturno de los Ángeles”, ambientado ya no en la ciudad norteamericana (Los Ángeles), sino en la avenida San Juan de Letrán de la Ciudad de México. El poema es seguido por un comentario de Carlos Monsiváis y dos aproximaciones a su poesía: “Villaurrutia: poeta de turno nocturno” de José de la Colina y “Frutos eternos del pincel y el ojo” de David Huerta.

⁶⁶ Dentro de esta categoría, destacan: “Disemia y paronomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia” de César Rodríguez Chicharro (1964); “Correlación y paralelismo en la poesía de Xavier Villaurrutia” del mismo autor (1966) y “Xavier Villaurrutia y sus nocturnos en que nada se oye” de Luis Maristany (1975), un ensayo que se ocupa principalmente de la sonoridad de los “Nocturnos”, a cuya riqueza apela Maristany como contrapunto de lo que llama la “pobreza imaginativa” de Villaurrutia, es decir, su restringido repertorio temático.

⁶⁷ Este artículo fue publicado por primera vez en el número 10 de la *Revista de la Universidad de México*, en junio de 1954. Consulté este texto en Tomás Segovia, *Actitudes*. México: Universidad de Guanajuato, 1970, pp. 9-27.

⁶⁸ Este artículo se publicó como capítulo dentro del libro *Tres poetas de la soledad* (1955); lo incluyo en el apartado de hemerografía porque, más allá del tipo de publicación, este ensayo comparte todas las características de los artículos que encontramos en revistas especializadas. Consulté el texto en Ramón Xirau, *Poesía iberoamericana contemporánea*. México: SEP, 1972 (Sepsetentas, 15), pp. 71-86.

construcción del mundo poético de Villaurrutia como un proceso de “desrealización”, donde las constantes serán el amor insatisfecho y la muerte, que actúa como la única certidumbre capaz de llenar el vacío de la existencia; ambos conceptos se visualizan a partir de una poesía de soledad. Sucederá algo similar en el ensayo “Vida-amor-muerte en los nocturnos de Xavier Villaurrutia” de Huberto Batis (1964),⁶⁹ en donde el autor toca varios aspectos, entre ellos: la reinterpretación que hace Villaurrutia de la concepción romántica de la poesía; la aproximación a la muerte y la nada a través de los sentidos; y el desarrollo de una expresión personal de la muerte, una muerte indivisible de la vida y el amor.⁷⁰

Juan García Ponce aborda el tema de la muerte desde otro ángulo en “La noche y la llama” (1967),⁷¹ donde compara la obra poética de Villaurrutia con la de Jorge Cuesta. Con respecto a Villaurrutia, García Ponce hace hincapié en la relación, a veces precaria, que éste estableció con la realidad en su poesía, que deriva en el clima de irrealidad de los “Nocturnos”, y la que estableció con la muerte, una aproximación que tiene algo de soberbia demoníaca; en cuanto a Cuesta, en quien encuentra la misma tendencia “herética”, rescata su clasicismo y la preeminencia del intelecto incluso por encima del sujeto, al grado de que el objeto de contemplación y estudio de la inteligencia es la inteligencia misma.⁷²

⁶⁹ *Revista Mexicana de Literatura*, núm.4-5, marzo-abril, 1964, pp. 33-46.

⁷⁰ Otra aportación dentro de este rubro es “El fondo angustiado de los ‘Nocturnos’ de Xavier Villaurrutia” de Manuel Martín-Rodríguez (1989), quien analiza las relaciones entre soledad, incomunicación, silencio y muerte, y sus representaciones en los “Nocturnos”.

⁷¹ Este artículo fue publicado por primera vez en el número 5 de la *Revista de la Universidad de México*, en enero de 1967; consulté el texto en Juan García Ponce, *Cinco ensayos*. México: Universidad de Guanajuato, 1969, pp. 33-62.

⁷² Otros casos en los que la muerte funciona como punto de comparación entre Xavier Villaurrutia y otros poetas de Contemporáneos son: “El tema de la muerte en la poesía de Gorostiza y Villaurrutia” de Beatriz Teleki y Dwayne Carpenter (1978) y “Villaurrutia y Gorostiza: hacia una visión amplia de los poetas Contemporáneos” de Eugene Lawrence Moretta (1979), un ensayo en el que el autor compara directamente algunos pasajes de *Muerte sin fin* con otros de *Nostalgia de la muerte*, centrándose en los temas del solipsismo, la muerte y el papel del lenguaje poético ante ambas problemáticas. Más tarde, Moretta escribe “Bajo el signo del naufragio: Owen frente a Villaurrutia y Cuesta” (1985), un ensayo que se centra en la poesía de Gilberto Owen —particularmente en los poemas de *Perseo vencido*—, para extraer de ésta la idea compartida por Owen, Villaurrutia y Cuesta del naufragio como término inevitable del viaje. El autor se detiene en la simbología del viaje como búsqueda de conocimiento y fuente de autoconocimiento, y en la estaticidad como fracaso del viaje; en la poesía de Villaurrutia, además, hace notar la fragmentación del cuerpo como una forma de naufragio, y los fenómenos de repetición e inversión, compartidos por los tres poetas, como medios para representar este fracaso. Para este análisis, Moretta se basa en *Nostalgia de la muerte*, *Canto a un dios mineral* y *Perseo vencido*, por ser las tres obras más logradas de estos poetas y, además, por haberse publicado en el mismo lapso de tiempo. A pesar de que no se centra específicamente en el tema de la muerte, lo incluyo en este grupúsculo de crítica comparativa porque el naufragio, en Villaurrutia, es una forma periférica de expresar la aniquilación provocada por la muerte y su incidencia en el cuerpo.

Por último, es interesante la perspectiva de Jacobo Sefamí en “Ecos del insomnio: hacia una poética de Villaurrutia” (1987),⁷³ aquí, el autor relaciona la desintegración del lenguaje con el solipsismo y la cercanía del yo lírico con su propia muerte.

La preocupación por la contradicción inherente a la poesía de Villaurrutia impulsa el surgimiento de una polémica entre poesía intelectual y poesía de los sentimientos, por llamarla de alguna manera. “La experiencia de Xavier Villaurrutia” de Tomás Segovia (1960)⁷⁴ repara en el problema del intelectualismo achacado como un defecto a la poesía de Villaurrutia y argumenta que la idea que tenía nuestro autor de “intelectualismo” en materia de poesía cambió con el transcurso del tiempo: si en la época de *Reflejos* definió la poesía como “un juego difícil de ironía y de inteligencia”,⁷⁵ posteriormente, cuando ya había escrito la primera versión de *Nostalgia de la muerte*, la consideraría como el único vehículo para expresar el drama vital de cada individuo, que en muchos sentidos es el del hombre.⁷⁶ Así pues, Segovia defiende la veta de Villaurrutia que lo acerca al romanticismo y entiende su rigor intelectual sobre todo como una reacción de rechazo ante la vacuidad del modernismo. Por su parte, Fernando Charry Lara publica un artículo sobre la poesía de Villaurrutia, dentro del marco de un ensayo titulado “Tres poetas mexicanos” (I. Ramón López Velarde, II. Xavier Villaurrutia y III. Octavio Paz),⁷⁷ donde resalta sus cualidades no sólo como crítico, sino como un poeta autocrítico, que buscó la conciliación entre la irracionalidad y la lucidez en la poesía, entre la inteligencia y los sentidos, influido al mismo tiempo por la idea de poesía pura de Valéry y lo que Charry Lara denomina la “corriente irracionalista de origen francés”, seguramente, refiriéndose al surrealismo.

En 1966 se publica la reedición aumentada de las *Obras* de Villaurrutia, que incluye un prólogo de Alí Chumacero, también modificado. La principal aportación de este texto introductorio, que aborda todos los aspectos de la obra de Villaurrutia (teatro, prosa narrativa, crítica, ensayo y poesía), es la división que hace de su obra poética en tres principales actitudes que se sucedieron cronológicamente. Debido a que muchos críticos se han servido de esta clasificación, reproduzco el párrafo íntegramente:

⁷³ *El destierro apacible y otros ensayos*. México: Premiá, 1987, pp. 13-32.

⁷⁴ Publicado originalmente en el número 16-18 de la *Revista Mexicana de Literatura* en el trimestre octubre-diciembre de 1960; consulté este texto en Tomás Segovia, *Op. cit.*, pp. 28-48.

⁷⁵ Esta declaración se encuentra en *Ulises*, núm. 2, junio de 1927; tomo la cita de Alí Chumacero, “Prólogo” en Villaurrutia, *Op. cit.* (1966), p. XI.

⁷⁶ *Vid.* Tomás Segovia, “La experiencia de Villaurrutia” en *Op. cit.*, pp. 31-34.

⁷⁷ *Revista de la Universidad de México*, núm. 4, diciembre de 1956, p. 17.

Pasados los titubeos iniciales, de los que se conservan algunas muestras, se hace patente su predilección por el engaño del juego –de palabras y de ideas– que llega a confundirse con la inteligencia. Posteriormente, en su mejor época creadora, la emoción se somete a la estricta vigilancia de las facultades intelectuales, en un justo equilibrio que lo hizo escribir sus más hondos poemas; y en la etapa final, la emoción se sobrepone a la inteligencia con tal ímpetu, que la obliga a restringir su ejercicio sólo a la superficie de las formas métricas.⁷⁸

En esta introducción, es notoria la intención de reivindicar la cualidad emotiva de la poesía de Villaurrutia, ante la idea de “frialdad” que su perfección inspiró a muchos críticos de la época; en este sentido, Chumacero comparte la misma actitud que Tomás Segovia en “La experiencia de Villaurrutia”, arriba mencionado.⁷⁹

En la década de los ochentas encontramos el excelente ensayo “Resonancias surrealistas en la poesía de Xavier Villaurrutia” de Gonzalo Celorio (1981),⁸⁰ un texto que retoma el conflicto entre lo racional y lo irracional en Villaurrutia, para puntualizar posteriormente qué aspectos del surrealismo europeo eran verdaderamente resultado de la liberación del inconsciente y cuáles eran un artificio que hacía pensar en una lógica onírica; tras esta disertación, busca los elementos surrealistas en la poesía de Villaurrutia, que son principalmente temáticos.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. XIV.

⁷⁹ *Cfr.* Víctor Manuel Mendiola, *Op. cit.*, pp. 39-56.

⁸⁰ *La épica sordina*. México: Cal y Arena, 1990, pp. 107-128.

1. ¿La muerte es concebible?

Dar una definición absoluta de la muerte es una tarea prácticamente imposible; dependiendo del punto de vista desde el que se mire, la muerte cobrará diferentes significados con diversas limitantes. A grandes rasgos, el principal debate que suscita el ejercicio de definir la muerte es el enfrentamiento de dos posturas que han sido sostenidas por pensadores y autores de diversas épocas y corrientes: por un lado, hay quienes afirman que la muerte en abstracto y, más aun, la muerte propia, es inconcebible por la conciencia humana debido a que ésta sólo existe al margen de la muerte, sin llegar a tener nunca un conocimiento empírico de ella; por otra parte, hay quienes aceptan esta limitante pero dirigen su vista hacia las consecuencias que tiene el pensamiento de la muerte (propia, ajena o en abstracto) en la vida y, por lo tanto, dentro del dominio de la conciencia.

El argumento de más peso para afirmar que la muerte es incognoscible para el ser humano es el hecho de que sólo se puede conocer aquello de lo que tenemos experiencia, ya sea directa o indirecta. Como es evidente, en el caso de la muerte, el género humano carece de experiencias que puedan atestiguar cómo es verdaderamente morir; la única referencia que queda a nuestra disposición es la muerte del otro, que fácilmente se traduce en una experiencia de ausencia o pérdida, y que es el fundamento de una serie de dinámicas sociales, psicológicas y religiosas, pero que en ningún sentido involucra el conocimiento directo de la experiencia de la muerte.

La primera postura tiene sus predecesores en la filosofía antigua y se apoya en las ideas que rebaten la creencia en la inmortalidad del alma. En los *Diálogos* de Platón, por otra parte, conviven ambas posturas: en la “Apología de Sócrates” consta que éste, al ser condenado a muerte, expresa no sentirse desdichado al ver acercarse su fin, al que considera insignificante y hasta positivo: “o la muerte es un absoluto anonadamiento y una privación de todo sentimiento o, como se dice, es un tránsito del alma de un lugar a otro. Si es la privación de todo sentimiento, un dormir pacífico que no es turbado por ningún sueño, ¿qué mayor ventaja puede presentar la muerte?”⁸¹ en el caso de ser un tránsito del alma, Sócrates expresa que no sentiría más que alegría al reencontrarse con héroes y seres queridos en esa hipotética vida *post mortem*. En este breve pasaje, Sócrates, a diferencia de otros, deja abierta la opción de creer o no en la inmortalidad del alma y los presenta a ambos como escenarios positivos.

Por su parte, Epicuro profundiza en la concepción de la muerte como el fin absoluto en la *Carta a Meneceo*, donde aconseja: “acostúmbrate a considerar que la muerte nada es contra nosotros, porque todo bien y mal está en el sentido, y la muerte no

⁸¹ “Apología de Sócrates” en *Diálogos*. México: Porrúa, 1984, p. 18.

es otra cosa que la privación de este sentido mismo”.⁸² El argumento central de esta carta es que el temor que la muerte infunde en el hombre es vano, dado que ni el temor ni ningún otro sentimiento o pensamiento humanos pueden trascender la muerte. Una síntesis de esta idea es la aseveración: “mientras nosotros vivimos, no ha venido ella [la muerte]; y cuando ha venido ella, ya no vivimos nosotros”.⁸³

No obstante lo impecable del planteamiento epicúreo, el sentido común nos dicta que el hecho de que nada nos espere después de la muerte no es suficiente para dejar de temer, ya que el ser humano por naturaleza le teme a lo desconocido, categoría dentro de la cual, la no existencia es una de las experiencias más aterradoras.

Lucrecio ahonda en la problemática específica del temor a la muerte, que juzga ser una de las mayores causas de la infelicidad humana; lo describe como “ese miedo del Aqueronte que turba la vida humana desde lo más profundo, tiñendo todas las cosas con el negror de la muerte y sin dejar un solo placer limpio y puro”.⁸⁴ Su propósito en *De la naturaleza de las cosas* es ahuyentarlo con la explicación clara, razonada y fidedigna de la naturaleza; para lograr este fin, el discípulo de Epicuro expone diversos argumentos que demuestran la irracionalidad de dicho temor, fundamentados en que el hombre que sufre la ansiedad de su muerte no se da cuenta de que ésta es insignificante, pues, dado que ningún ser humano posee un componente inmortal, ésta es el fin absoluto de la vida y no puede albergar, por lo tanto, experiencias desagradables *post mortem* a las que pueda temer: “nada es, por consiguiente, la muerte para nosotros, nada tenemos que ver con ella, puesto que la naturaleza del alma se manifiesta mortal”.⁸⁵ De este planteamiento se desprende la negación de la existencia del inframundo: “seguramente, todos los castigos que la tradición sitúa en lo profundo del Aqueronte, están en nuestra vida”.⁸⁶ Asimismo, Lucrecio sostiene que, si el miedo a la muerte reside en la perspectiva de perder todo lo que nos es caro (amistades, bienes, afectos), es un temor absurdo, pues el mismo anhelo y deseo que nos mantienen cerca de aquéllos morirá junto con nuestro cuerpo y alma.

Uno de los argumentos centrales para invalidar el temor a la muerte es que la vida del hombre está enmarcada por dos no existencias: el espacio vacío que antecede al nacimiento del individuo y el que sucede a su muerte; si la inexistencia prenatal no es causa de temor, tampoco debería serlo la inexistencia *post mortem*.

Es interesante notar que tanto Lucrecio como Epicuro se basan en una idea del ser humano como un compuesto de cuerpo y alma en el que, a diferencia de otros credos religiosos y postulados filosóficos, el alma no es inmortal, sino un componente físico y

⁸² Epicuro, “Carta a Meneceo” en “Apéndice”, Tito Lucrecio Caro, *De la naturaleza de las cosas*, José Marchena (trad.) y Aldo Mieli (prefacio y notas). Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946, p. 338.

⁸³ *Loc. cit.*

⁸⁴ *De la naturaleza de las cosas*, José Marchena (trad.) y Aldo Mieli (prefacio y notas). Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946, p. 75.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 105.

perecedero al igual que el cuerpo. Esta argumentación se basa en una reinterpretación del modelo atomista de la naturaleza; la muerte sucede en el momento de la separación de ambos componentes, similares al cuerpo y alma.⁸⁷

Es evidente que, a pesar de la racionalidad de sus argumentos, el planteamiento de Lucrecio soslaya la importancia del punto de vista subjetivo, es decir, lo que el individuo puede pensar o sentir con respecto a su propia inexistencia, que no es idéntica a la inexistencia prenatal, sino la cesación de una existencia previa; en cambio, privilegia el punto de vista objetivo, en el que la experiencia vital individual no ocupa un lugar central.⁸⁸ Las ideas de Lucrecio sobre la muerte marcan una línea de pensamiento que no se ha agotado hasta nuestros días, además de que presentan el dilema de creer o no en la inmortalidad, y apuntan hacia la tensión entre lo subjetivo y lo objetivo arriba mencionada. Tenemos un ejemplo de la vigencia de este planteamiento hacia principios del siglo XX (1913), en la afirmación de Sigmund Freud:

Mostramos una patente inclinación a prescindir de la muerte, a eliminarla de la vida. Hemos intentado silenciarla e incluso decimos, como frase proverbial, que pensamos tan poco en una cosa como en la muerte. Como en nuestra muerte, naturalmente. La muerte propia es, desde luego, inimaginable, y cuantas veces lo intentamos podemos observar que continuamos siendo en ello meros espectadores. Así, la escuela psicoanalítica ha podido arriesgar el aserto de que, en el fondo, nadie cree en su propia muerte, o, lo que es lo mismo, que en lo inconsciente todos nosotros estamos convencidos de nuestra inmortalidad.⁸⁹

En resumen, para Freud, ningún ejercicio imaginativo puede prescindir del sujeto que lo imagina; en el caso específico de la muerte, esta proyección mental se limita al intento del yo por representarse su negación, que por supuesto no es exitoso, pues no puede estar ausente de su propia figuración. Otra teoría más general puede contribuir a explicar esta concepción: las dos propuestas conjuntas de George Berkeley. Este filósofo propone, por un lado, que es imposible concebir la existencia de objetos que no están siendo percibidos por persona alguna, y por el otro, que es imposible concebir cualquier cosa sin que el sujeto esté presente en esta imaginación.⁹⁰

⁸⁷ Para Lucrecio, así como para Epicuro, el hombre está compuesto por una mezcla de átomos cohesionados; dentro de este compuesto se encuentra disuelta el alma, que consiste de dos partes, el *anima* y el *animus*. En términos generales, la primera corresponde a todo lo que hay de irracional o instintivo en el ser y la segunda, a lo racional. Cuando se separan ambos componentes, el individuo muere. Vid. Erwin Rhode, “Los tiempos posteriores al helenismo” en *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. México: FCE, 1948, pp. 272-274.

⁸⁸ Con respecto a este argumento, Vid. Herbert Fingarette, quien afirma: “my relationship to the past before I was born is a matter of hearsay, not actual experience”, *Death: Philosophical surroundings*. Illinois: Opencourt, 1996, p. 11. También, Vid. Félix Ariel Campirán Salazar, *Dos cuestiones acerca de la propia muerte*. México: UNAM / IIF, 1984 (Estudios monográficos, 8), pp. 63-79.

⁸⁹ *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*, <http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1915Consideraciones%20de%20actualidad%20sobre%20la%20guerra%20y%20la%20muerte.pdf>, p. 12. Consultado el 16 de febrero de 2011.

⁹⁰ Vid. Campirán Salazar, *Op. cit.*, pp. 7-34.

Ariel F. Campirán Salazar resuelve las dificultades que pueden presentar ambas posturas (la de Berkeley y la de Freud) introduciendo una variable que, a pesar de estar presente en dichos razonamientos, no había sido puesta en evidencia: el punto de vista. La réplica de Campirán a estas teorías se sustenta en la definición del concepto de espectador y del punto de vista. Este autor distingue entre dos tipos de espectador, lo que facilita la reflexión acerca de la inconcebibilidad de la muerte. Explica Campirán que puede haber un espectador del suceso (en este caso, la imaginación de la muerte propia) cuya única función sea observar (espectador especial), o bien, un espectador que al mismo tiempo sea partícipe de la acción que presencia imaginariamente (espectador familiar). Al hacer esta distinción, podemos pensar que, si la muerte se puede definir como la ausencia permanente de uno mismo, entonces un espectador del segundo tipo podría imaginar sin problemas su propio deceso.

El punto de vista es otro concepto que merece ser redefinido en aras de aclarar el problema de imaginar la muerte propia. Existen dos puntos de vista distintos, el subjetivo y el objetivo; en términos gramaticales, podría decirse que el primero presenta la realidad desde la primera persona del singular, mientras que el segundo lo hace desde la tercera. El punto de vista objetivo “consiste en concebir y comprender las cosas como realmente son, eliminando las características que nuestro punto de vista subjetivo capta al concebir las cosas, tal y como se le aparecen a nuestra conciencia”.⁹¹

Campirán concluye que tanto la propuesta de Berkeley como la de Freud implican una visión solipsista, en la que el individuo parte únicamente del punto de vista subjetivo, según el cual el mundo existe únicamente en función del yo que lo percibe; como es de esperarse, la muerte no tiene cabida en este panorama. La muerte propia sólo puede ser concebida desde el punto de vista objetivo; una ventaja notoria de esta visión es que aminora lo que Campirán llama “solipsismo epistemológico” y con ello, integra al yo en el mundo que lo rodea y lo iguala con los demás seres humanos. Así, el temor y la preocupación por la muerte sólo tienen lugar cuando se concibe la vida desde un punto de vista subjetivo, tomando en cuenta la unicidad de la experiencia propia y la tragedia que implica su fin para el que vive inmerso en esta visión individual. La conclusión de Campirán es que “una persona puede aceptar que su muerte no formará parte de sus experiencias conscientes sin negar que sea capaz de concebirla”.⁹²

Con respecto a la afirmación freudiana, Hans-Jürgen Wirth propone un enfoque conciliador que retoma de la propuesta de Freud el problema de la negación de la muerte: “Since the opposites coincide in the unconscious, it may definitely be accepted that ideas of immortality and fear of death coexist in the unconscious”.⁹³ Esta contradicción

⁹¹ *Ibid.*, p. 36.

⁹² *Ibid.*, p. 32.

⁹³ “Creativity and death in psychoanalysis” en *The psychology of death in fantasy and history*, Jerry S. Piven (ed.). Connecticut: Greenwood, 2004, pp. 149-150. Herbert Fingarette se refiere a la misma

engloba, de cierta manera, la discusión anterior con respecto a la inconcebibilidad de la muerte, pues demuestra que ésta ocupa un espacio importante en nuestra psique, a pesar de que no sea un concepto fácil de asir y muchas veces, por ello mismo, sea relegado a la esfera de lo virtual e inexistente.

La postura de Vladimir Jankélévitch es extrema en cuanto a la inconcebibilidad de la muerte. Este autor duda de la posibilidad de pensar la muerte y hablar de ella, debido a que, de entrada, la muerte constituye un pseudo-pensamiento, es decir, un pensamiento vacío que se autoaniquila en el momento de ser pensado. Una manera de ilustrar esta cualidad inherente al concepto de muerte es la distinción que hace Jankélévitch entre dos tipos de silencio:⁹⁴ para este filósofo, existe una separación entre lo indecible y lo inefable que, a su vez, segrega de un lado a la muerte (indecible) y, del otro, a lo divino (inefable); les corresponden el silencio mortal y el divino silencio, respectivamente:

[...] la muerte es indecible porque no hay, desde el principio, absolutamente nada que decir sobre ella. Lo inefable es inexpressable precisamente porque es infinitamente expresable y suscita innumerables discursos, pero esos discursos torrenciales, neutralizándose recíprocamente, se nos atragantan [...].⁹⁵

Dependiendo de la lectura que se le de a esta división tan tajante entre indecible e inefable, esta teoría puede o no ofrecer muchas alternativas a la hora de ensayar una definición de la muerte; siempre que la muerte se convierta en una cuestión inefable, es decir, asimilada con la divinidad, podrá aspirarse a una poesía de la muerte. En todo caso, esta reflexión señala un punto interesante que encuentra resonancia en la poesía villaurrutiana: la necesidad de encontrar una forma, aunque sea indirecta, de expresar la muerte. Debido a que la muerte es indecible, el hombre busca maneras de hablar de ella, como el eufemismo o la perífrasis, o bien, la traslación del problema de la muerte a temas más fáciles de concebir, usualmente, vivencias de la muerte en el interior de la vida (separación, pérdida, olvido, etcétera).

En el otro extremo encontramos la definición de la muerte como un elemento activo en la construcción de la conciencia del individuo y una parte central de los conceptos de mundo y vida. A este respecto, afirma el psicólogo Robert Kastenbaum: “we will see that our constructions of death are far from idle: they play a role in our interpersonal relationships, decision making, self-image and overall view”.⁹⁶ Herbert Fingarette, por su parte, se basa en ciertas analogías que han ayudado al hombre a comprender o representarse la muerte: una muy ilustrativa es aquélla de la muerte como

contradicción, apoyándose también en la diferenciación entre puntos de vista para explicar esta paradoja: “From the objective point of view I am mortal –it is certain that I will die. From the subjective point of view I am immortal –it is certain that I will never die. Or to put it slightly differently: Never in my life will I experience death”, *Op. cit.*, p. 7.

⁹⁴ *La muerte*, Manuel Arranz (traducción y prólogo). Valencia: Pre-Textos, 2002.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁹⁶ *The psychology of death*, segunda edición. Nueva York: Springer, 1992, p. 84.

un espejo.⁹⁷ Explica este autor que la imaginación aproximada de lo que podría ser la muerte, si bien no es fidedigna,⁹⁸ trae consigo una valoración global del significado de nuestro pasado, presente y futuro. La confrontación con la muerte implica una experiencia de pérdida, lo que inmediatamente provoca la reflexión sobre lo que es fundamental en nuestra vida y de lo que nos privaría eternamente la muerte; en este ejercicio de valoración y retrospectiva radica la cualidad especular del pensamiento de la muerte.

2. Actitudes ante la muerte

Para analizar la incidencia de las actitudes ante la muerte en la concepción de ésta hay que partir de una idea central: “looked at objectively, death is neither wrong nor right”;⁹⁹ en efecto, la valoración negativa o positiva de la muerte proviene de las reacciones sociales e individuales frente a ella.¹⁰⁰ La idea de la muerte como un concepto que interrelaciona diversos aspectos de una visión de mundo puede extenderse a cualquier credo religioso o construcción social (mitos, ritos, leyendas, creencias, normas morales y civiles, etcétera); la muerte tomará las atribuciones del medio en que se inserte y éstas, a su vez, dependerán del grado de conciencia de la muerte que tengan el individuo y la sociedad a la que pertenece.

Normalmente, existe un equilibrio entre la preocupación y la despreocupación por la muerte.¹⁰¹ El temor y la angustia son las principales reacciones de preocupación que encontramos hacia la muerte; ambas responden fundamentalmente a un instinto primitivo de conservación. Por otra parte, como bien lo intuye Freud en el texto antes citado, la muerte, por estar relativamente oculta en la vida diaria y lejana en la perspectiva temporal, no ocupa un papel protagónico en cuanto a los aspectos pragmáticos de la existencia, lo que implica una actitud despreocupada ante la muerte; no obstante, es imposible concebir la vida sin tener presente que colinda con la muerte, puesto que el ser

⁹⁷ *Op. cit.*, pp. 5-12.

⁹⁸ Fingarette observa que “yet, tenuous and imperfect, nevertheless imagining is genuinely a form of experience”, *Ibid.*, p. 8.

⁹⁹ Kastenbaum, *Op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁰ Por ejemplo, el cristianismo dota a la muerte de características negativas (la mortalidad es el castigo que recibió el hombre como consecuencia del pecado original), pero también positivas (la muerte es el inicio del camino hacia la resurrección y la salvación); como apunta Kastenbaum: “original sin, personal sin, guilt, hope, faith, resurrection in the flesh, salvation, are among the ideas that became intertwined with the death construct”, *Ibid.*, p. 62.

¹⁰¹ Edgar Morin propone un modelo equilibrado entre adaptación e inadaptación a la muerte; para este autor, el hombre acepta y rechaza la existencia de la muerte simultáneamente; muestras de su inadecuación o no aceptación son la creencia en la inmortalidad del alma o bien, la extrema individualización, en tanto que la aceptación se hace notoria en la capacidad del individuo de sentirse unido con el mundo (pertenencia a una sociedad, un clan, credo religioso, etcétera) y así restarle importancia a la individualidad, o bien, exaltarla en actos altruistas (enfrentamiento heroico con la muerte). La inadaptación corresponde a la actividad de la conciencia, que busca la inmortalidad y se niega a desaparecer del todo, mientras que la adaptación se arraiga en la inconciencia, el instinto vital y la ignorancia de la propia muerte. *Vid. El hombre y la muerte*,

Barcelona: Kairós, 2007, pp. 67-93.

humano siempre tiende a proyectarse, aunque sea hipotéticamente, hacia el futuro, y la mayor certidumbre con respecto a éste es, sin duda, la muerte.

Ambas actitudes son visibles en manifestaciones culturales y artísticas de todos los tiempos: por ejemplo, la preocupación subyace al género trágico y a las representaciones macabras de la muerte en las que se insiste en el contraste entre el goce de la vida y la omnipotencia de la muerte; la despreocupación, en cambio, subyace a la comedia y las representaciones idílicas de la vida y el amor. De igual manera, los tópicos como *carpe diem*, *memento mori* y el género pictórico *vánitas* expresan una visión de la vida fundamentada en el frágil equilibrio entre la preocupación y la despreocupación por la muerte.

Morin explica que el temor a la muerte es resultado de la conciencia de la pérdida de la individualidad; de igual manera, la repulsión que ocasiona la descomposición del cuerpo proviene de la anulación definitiva de la identidad, la diferenciación y la unicidad del individuo que este proceso representa. El “traumatismo de la muerte” que implica la pérdida de la individualidad puede descomponerse en tres factores: la afirmación de la individualidad, la conciencia del hecho real y físico de la muerte, y la creencia en la inmortalidad del alma. Las relaciones entre estos tres elementos modifican la actitud hacia la muerte, ya que interactúan como reguladores de una angustia que, de no ser frenada, sería paralizante e irremediable. Como es de suponerse, la creencia en la inmortalidad del alma contribuye en gran medida a reducir la angustia; en cambio, las afirmaciones de la individualidad conducen directamente al enfrentamiento con la muerte y a la incertidumbre; mientras más se es autoconsciente, mayor ansiedad causará la asimilación de la mortalidad. En este sentido, puede decirse que hay un nexo de dependencia entre el miedo a la muerte y la concepción que el individuo tiene de sí mismo y de la realidad. Nuevamente hallamos el factor del punto de vista: en el grado en que la subjetividad predomine en la forma de percibir la vida, se hará menos soportable la perspectiva de la muerte.

Por otra parte, la negación de la muerte, uno de los extremos de la ansiedad ante el deceso, se confunde con la despreocupación. Se asimila al planteamiento lucreciano en cuanto a que ignora la importancia que tiene la muerte para la vida, por considerarla fuera del alcance de la conciencia humana; se trata de un mecanismo de defensa y, a la vez, es una forma de tener presente la mortalidad a través del esfuerzo por minimizarla o anularla: “La negación de la muerte no es más que el reverso formal de la ‘presencia de la muerte’. O sea, la forma negativa de afirmar esta presencia”.¹⁰² Esta actitud, cuando es extremosa, conlleva una visión empobrecida de la existencia, ya que corresponde a una falta de autoconciencia que no permite realizar una valoración de la existencia propia; en palabras de Wirth: “the tendency to exclude death from life’s calculations brings in its

¹⁰² John Hinton, *Experiencias sobre el morir*. Barcelona: Ariel, 1974, p. 9.

wake so many other renunciations and exclusions”.¹⁰³ Se puede deducir de este planteamiento que tanto el miedo extremo a la muerte como la negación de ésta provienen de una incapacidad de vivir plenamente.

A pesar de que el temor a la muerte está fundamentado en un instinto de conservación de la especie, esta idea es matizada por la teoría freudiana acerca de la pulsión de muerte. La pulsión de muerte es un impulso primordial del hombre hacia la destrucción, dirigida hacia el mundo exterior (el otro), tanto como hacia uno mismo. Paradójicamente, esta pulsión está basada en la tendencia del hombre y los seres vivos a la conservación, caracterizada por la repetición de experiencias, sean positivas o negativas (lo que Freud llama “compulsión de repetición”). Bajo este presupuesto, la pulsión de muerte sería en realidad el resultado de la repetición de un estado anterior a la vida, que Freud describe como un estado vegetativo de quietud perenne; en palabras de Kastenbaum: “Thanatos is forever urging the reduction of tension to the inorganic zero point”.¹⁰⁴

Más allá de las críticas posteriores a la teoría de las pulsiones y de los posibles puntos débiles de ésta, la existencia de una pulsión de muerte y el enfrentamiento de Eros y Thánatos¹⁰⁵ en el ser humano es un planteamiento que puede fundamentar actitudes como la fascinación por la muerte, el deseo de morir, e incluso la erotización de la muerte; es decir, la valoración positiva de la muerte como un estado deseado que representa el fin del enfrentamiento interno de fuerzas.

Como una expresión alterna de la negación de la muerte encontramos el humorismo; según afirma Neil J. Elgee: “death anxiety is the first cause of laughter”.¹⁰⁶ Una vez que la conciencia plena de la mortalidad logra trascender la negación, así como las estructuras socioculturales que protegen al individuo de la visión cruda de su finitud, como pueden ser los mitos y las religiones, la psique humana busca refugio en el sentido del humor, como una forma de sanear dicha ruptura. Elgee distingue, dentro de las formas de humorismo, la broma y la ironía. Mientras que la broma se basa en la capacidad de contrastar una actitud vital con la conciencia de la muerte y así quitarle importancia a ésta, en la ironía conviven planos contradictorios; por esta razón, la ironía se ajusta a la incongruencia de vivir sabiendo que moriremos e ignorándolo al mismo tiempo, y puede expresar la paradoja de que la ansiedad de la muerte impide vivir

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 199. Me baso principalmente en la revisión que hace Robert Kastenbaum de la teoría de la pulsión de muerte en el capítulo “A will to live and an instinct to die?” en *Op. cit.*, pp. 195-231.

¹⁰⁵ Según Freud, la pulsión de muerte o Thánatos encuentra su equilibrio al interactuar con la pulsión de vida o Eros: esta última, cuya principal meta es la preservación de la vida y el bienestar, y que incluye el deseo sexual o libido, refrena la pulsión de muerte para evitar la catástrofe total, que pueden ser, por mencionar casos extremos, la guerra como una liberación desmedida de agresión hacia el otro, o el suicidio, como un caso de incapacidad de controlar la pulsión de muerte y redirigirla hacia las actividades de la vida cotidiana, en lugar de concentrarla en la autodestrucción.

¹⁰⁶ “Laughing at death” en Jerry S. Piven, *Op. cit.*, p. 291.

plenamente y también lo permite: “irony gets at our existential predicament with less directness than jokes, and therefore, is not confined to momentary outbursts. It is instead more a mindset, a way of thinking and experiencing life”.¹⁰⁷ En ambos casos, la capacidad de reírse de la muerte –y de uno mismo– implica un alto grado de autoconciencia: “to live fully we have to appreciate fully that we die. This is something to laugh about, and in doing so, we laugh at our own denial of death”.¹⁰⁸

Por último, hay una serie de actitudes a menudo permeadas por la práctica religiosa o ciertos postulados filosóficos: la aceptación, la serenidad ante la muerte, incluso la alegría ante su llegada, ya que anuncia el fin de la existencia terrena, marcada por el pecado, y el inicio de la existencia inmortal del alma.

A lo largo de *Nostalgia de la muerte*, como veremos, el yo lírico se debate entre el temor, la angustia, la negación, la curiosidad, la aceptación, la fascinación y el deseo de la muerte.

3. La muerte y la metáfora

3. 1. La muerte y el lenguaje metafórico

El proceso metafórico es una respuesta muy frecuente ante cualquier concepto que, como la muerte, es difícilmente cognoscible y expresable; la muerte se asemeja a otros fenómenos que el hombre sí puede percibir, concebir o experimentar, por lo que puede ser comparada con éstos de manera indirecta, a través de la metáfora, aunque conservando sus características privativas. La inefabilidad inherente a la muerte explica, además, la convivencia de varios significados en el mismo constructo conceptual; en palabras de Edgar Morin:

Efectivamente, la muerte en los vocabularios más arcaicos, aun no existe como concepto: se habla de ella como de un sueño, de un viaje, de un nacimiento, de una enfermedad, de un accidente, de un maleficio, de una entrada a la residencia de los antepasados, y con frecuencia, de todo ello a la vez.¹⁰⁹

Esta afirmación demuestra cuán difícil es concebir a la muerte en abstracto, como un concepto con límites bien trazados. Por esta razón, Morin considera que, a pesar de los intentos por analizar a la muerte como un fenómeno aislado y unívoco, ya sea en el contexto de los estudios psicológicos o bien, en el estudio de una sociedad, una época histórica o una expresión artística, “[...] el campo de la muerte seguirá siendo la zona oscura en la que de la forma más categórica y permanente, triunfan la magia y el mito.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 295. Esta afirmación es interesante para el análisis de la actitud del yo en *Nostalgia de la muerte*, pues la paradoja se convierte, en algunos poemas, en la aproximación predominante al tema de la muerte.

¹⁰⁸ *Loc. cit.*

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 24.

Los ritos, prácticas y creencias alrededor de la muerte continúan siendo el sector más ‘primitivo’ de nuestras civilizaciones”.¹¹⁰

3. 1. 1. Símbolo, arquetipo y metáfora

La definición de símbolo, tal como la plantea Carl Gustav Jung,¹¹¹ es muy útil para hablar de la muerte sin simplificar o reducir su significado; asimismo, se ajusta al concepto multifacético de muerte que Xavier Villaurrutia presenta a lo largo de *Nostalgia de la muerte*. Para Jung, la principal diferencia entre un signo y un símbolo es que, mientras que el signo representa una porción delimitada de significado, el símbolo expresa un significado cuyos límites se vuelven difusos, ya que mantiene una relación más emotiva, por llamarla así, con el individuo que lo interpreta, y puede ser modificado en el proceso de percepción e interpretación. La razón de esta indeterminación es su vínculo con el inconsciente:

[...] una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto “inconsciente” más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo.¹¹²

En relación con el contenido inconsciente, Jung puntualiza: “así como los contenidos conscientes pueden desvanecerse en el inconsciente, hay contenidos nuevos, los cuales jamás fueron conscientes, los cuales pueden surgir de él”, como sucede con los símbolos;¹¹³ más adelante ahonda en la misma idea:

[...] hasta el concepto filosófico o matemático más cuidadosamente definido, del que estamos seguros que no contiene más de lo que hemos puesto en él, es, no obstante, más de lo que suponemos. Es un hecho psíquico y, como tal, incognoscible en parte.¹¹⁴

El símbolo, además, se caracteriza por ser un “producto natural”; es decir, el ser humano lo puede reconocer, recordar y recrear como otro signo, mas no crearlo. Según Jung, la forma más eficaz de acercarse al símbolo es a través de los sueños, pues en éstos, el inconsciente tiende a manifestarse por medio de aquéllos: “En los sueños, los símbolos se producen espontáneamente porque los símbolos ocurren, pero no se inventan”,¹¹⁵ esto se debe a que el símbolo es una forma en la que se reflejan los arquetipos, es decir, el contenido más arcaico de la mente humana, el aspecto intuitivo de la psique, que nos

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 108.

¹¹¹ La definición de símbolo de Carl Gustav Jung difiere en muchos aspectos de la manera en que varios teóricos, principalmente lingüistas, semiólogos o retóricos, han definido este mismo concepto. Para un contraste entre metáfora y símbolo, *Vid.* Michel Le Guern, *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1976 y José Luis Martínez-Dueñas, *La metáfora*. Barcelona: Octaedro, 1993.

¹¹² “Acercamiento al inconsciente” en *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Biblioteca Universal Caralt, 1981 (Serie Ensayo, 96), p. 18.

¹¹³ *Ibid.*, p. 34.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 37-38.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 49.

remite a las formas de conocimiento primitivas, tales como la magia y el mito,¹¹⁶ y que Freud llamó “remanente arcaico”.

La característica central del arquetipo, tal como lo presenta Jung, es que su contenido es colectivo o universal, es decir, no está relacionado con la experiencia individual de quien lo sueña pues proviene del estrato más primitivo de la conciencia humana. Una prueba de ello es la capacidad de los niños para elaborar imágenes arquetípicas, no emparentadas con su corta experiencia en el mundo.

Al igual que el símbolo, el arquetipo puede ser reelaborado y representado de muchas formas distintas, pero siempre conservará el material esencial que lo hace reconocible universalmente. El arquetipo también crea un lazo emotivo con quien lo percibe; despierta una reacción emocional que hace posible la unión entre el individuo y el acervo colectivo de imágenes: “[los arquetipos] son, al mismo tiempo, imágenes y emociones. Se puede hablar de un arquetipo sólo cuando estos dos aspectos son simultáneos”.¹¹⁷ Los arquetipos, asevera Jung, son en cierto sentido los complejos de la humanidad: están detrás de los mitos, las filosofías y las religiones.

A pesar de que el acercamiento del hombre a la muerte la dota de una naturaleza simbólico-arquetípica, las formas de expresar este contenido pueden considerarse, a grandes rasgos, metafóricas, siempre que se considere a la metáfora como un tropo o figura en la que se unen dos signos que comparten uno o más semas que, gracias a la analogía que los vincula, son capaces de engendrar un tercer significado que ninguno de los dos posee por separado.

Consideremos, entonces, que la muerte tiende a aparecer como un símbolo (en la acepción junguiana) ya que procede de un arquetipo, pero al mismo tiempo, su contenido simbólico se puede expresar en el lenguaje poético, mítico y religioso a través de metáforas, y cobra apariencias distintas según el contexto. A continuación, enumeraré las metáforas arquetípicas (universales) de la muerte más socorridas.

3. 2. Metáforas de la muerte

3. 2. 1. La muerte como separación

Herbert Fingarette señala dos principales metáforas universales de la muerte: la separación y el sueño. La muerte puede ser vista como la separación eterna del yo y el mundo; en este sentido, se habla de una despedida cuando alguien pronuncia sus últimas palabras y se dice que “se fue” como una forma atenuante de expresar que murió. Sin embargo, tanto la separación como la despedida implican que el yo seguirá existiendo en alguna otra parte, como si emprendiera un viaje, lo cual es falso en el caso de la muerte o difícilmente comprobable, aun tomando en consideración las creencias en el alma inmortal y el Más Allá.

¹¹⁶ Para una explicación del nexo entre magia, mito y lenguaje poético, *Vid.* Morin, *Op. cit.*, pp. 106-110.

¹¹⁷ Jung, *Op. cit.*, p. 94.

Ahora bien, las experiencias de separación y abandono son anticipaciones de la muerte que se pueden experimentar en vida y permiten acercarnos a su conocimiento. Por ejemplo, el estudio de Robert Kastenbaum ya citado demuestra que en la infancia temprana, el primer atisbo de la muerte está tan estrechamente relacionado con la separación que ambas se confunden. La ansiedad que produce la separación del niño y sus padres, incluso, puede compararse a la ansiedad provocada por la muerte, ya que el niño no concibe una realidad que esté fuera del presente (el aquí y el ahora) y, por lo tanto, la ausencia temporal se convierte en separación definitiva, lo que genera un sentimiento de abandono. La misma percepción espacio-temporal infantil puede provocar un efecto contrario: el niño puede no asimilar como tal la muerte porque piensa que, en algún momento, la persona difunta regresará.¹¹⁸ La conciencia de la muerte, entonces, se desarrolla en el hombre a la par que la conciencia de la individualidad y la capacidad de percibir la dimensión espacio-temporal. Es este sentido, afirma Kastenbaum que preguntarse acerca de la muerte y la adquisición de este concepto “might be expected to contribute to self-knowledge. In turn, enhanced self-knowledge might illuminate the choices we make in our orientation toward death”.¹¹⁹

No sólo la separación del yo y el mundo –o de los seres queridos, como menciona Phillipe Ariès–,¹²⁰ puede ser una forma de entender la muerte; la separación de los amantes (y sus repercusiones) es un claro ejemplo de la relación metafórica entre muerte y separación. Igor Caruso se ocupa de la reacción psicológica ante la ruptura amorosa y explica cómo esta vivencia es semejante a una muerte en vida, ya que implica la muerte del ser amado en la conciencia del individuo y viceversa (la muerte del individuo en la conciencia del ser amado): “la pérdida del objeto de amor, que al mismo tiempo es fuerte objeto de identificación, conduce a una auténtica mutilación del Yo; a una catástrofe del

¹¹⁸ John Hinton, por su parte, reporta otro estudio en el que se demostró que “los niños de menos de cinco años no reconocían en la muerte un desenlace final; la consideraban más bien como un sueño o una despedida. La vida y la muerte, para ellos, no se excluían mutuamente”; sólo después de esta edad aparecen representaciones de la muerte, muchas veces macabras, en las que se identifican figuras como espectros y cadáveres; esta forma de imaginar la muerte, evidentemente, refleja una valoración negativa de ésta. A partir de los nueve años, continúa Hinton, “caían en la cuenta de que la muerte acababa con la vida, pero creían en la existencia de un alma que continuaba viviendo”. *Op. cit.*, p. 61. Tanto Kastenbaum como Hinton se basan en el primer estudio sobre la percepción infantil de la muerte, realizado por la psicóloga María Nagy.

¹¹⁹ *Op. cit.*, p. 135.

¹²⁰ Este historiador francés rastrea la evolución del concepto de la muerte en Francia y Europa, y encuentra que, entre la Edad Media y el periodo barroco, la gran diferencia es la mayor preocupación por la trascendencia del alma, más que por el hecho fisiológico del deceso, como sucedía en el imaginario medieval: “Pero ¿en qué se ha convertido la muerte si ya no es el yaciente en el lecho, enfermo, sudando, sufriendo y rezando? Se convierte en una cosa metafísica que se expresa por una metáfora: la separación del alma y del cuerpo, sentida como la separación de dos esposos, o también de dos amigos, queridos y antiguos. El pensamiento de la muerte se asocia a la idea de ruptura del compuesto humano, a una época que es la de la tumba del alma, a una época en que el dualismo comenzaba a penetrar en la sensibilidad colectiva. El dolor de la muerte se relaciona no con los sufrimientos reales de la agonía, sino con la tristeza de una amistad rota”, *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1999 (Humanidades / Historia, s.n.), p. 251.

Yo por la pérdida de la identidad [...] y por tanto a una considerable regresión amenazante para el Yo”.¹²¹

Existe, además, una acepción mítica inmersa en la unión metafórica entre separación y muerte: la expulsión del Paraíso. En algunas vetas del pensamiento religioso prevalece la idea de que la muerte es una maldición, un castigo que se remonta al pecado original; la muerte es percibida como una pérdida de la unión con la divinidad y la naturaleza, que también puede ser interpretada como la ruptura con la madre; el hombre se siente huérfano ante la perspectiva de la muerte: “with the loss of Paradise entered the awareness of death”, concluye Hans Jürgen Wirth.¹²²

3. 2. 2. Muerte y sueño

La idea de que el sueño es uno de los rostros de la muerte es muy antigua. Homero, en la *Iliada*, representa a Hypnos (el sueño) y Thánatos (la muerte) como hermanos gemelos, y, en la *Odisea*, ubica los sueños en el inframundo, el destino final de los muertos; Ovidio imagina los sueños como entidades incorpóreas que habitan la casa de Hades en las *Metamorfosis* y Virgilio, en la *Eneida*, describe un olmo a la entrada del Orco en cuyas hojas se refugian los “sueños vanos”. Se creía además, que muchos sueños eran enviados por los dioses, entre los que se contaban las deidades del inframundo.

La analogía entre sueño y muerte se fundamenta, principalmente, en que el estado de inconciencia dificulta la descripción del momento de morir así como el de caer dormido: el yo se pierde de vista a sí mismo y es incapaz de autoreferirse, pues ni la muerte ni el sueño pueden experimentarse de manera consciente. Por otro lado, tanto la muerte como el sueño pueden ser vistos como un descanso: de los sufrimientos de la vida, la primera, del cansancio físico y psicológico de la actividad diaria, el segundo. No hay que perder de vista, además, la creencia, generalizada en los mitos, de que el alma se desprende del cuerpo durante el sueño, lo mismo que en el deceso; en este sentido, el sueño es una muerte simulada que se revierte con la vigilia.

No obstante, la diferencia entre sueño y muerte es obvia: uno no despierta después de la muerte. Nuevamente, en esta metáfora interviene el deseo inconsciente de la inmortalidad: al concebir la muerte como un largo sueño, se crea la esperanza de que morir es un reposo eterno, o bien una forma alternativa de existencia, quizá más cercana a la divinidad, al misterio de la creación o al sentido profundo de la vida: “Hay una triple

¹²¹ *La separación de los amantes. Una fenomenología de la muerte*. México: Siglo veintiuno, 1979, p. 20. En la obra de Xavier Villaurrutia encontramos una reinterpretación de esta metáfora: si la separación es como la muerte, el miedo a morir es el lazo que une a los amantes desesperados. En “Nocturno de la alcoba” leemos: “Entonces, sólo entonces, los dos solos, sabemos / que no el amor sino la oscura muerte / nos precipita a vernos cara a cara a los ojos, / y a unimos, y a estrecharnos, más que solos y naufragos, / todavía más, y cada vez más, todavía.” Nota: todas las citas de la obra poética de Villaurrutia están tomadas de la edición de Rosa García Gutiérrez; he utilizado las primeras ediciones, facsimilares y las obras completas para cotejar posibles erratas y esclarecer dudas.

¹²² *Op. cit.*, p. 137.

analogía entre el sueño nocturno de los vivos, el sueño de la muerte y el sueño fetal”,¹²³ afirma Morin y, más adelante: “Madre, Gruta, Vientre, Tierra, Caverna, Casa, Tumba, Noche, Sueño, Nacimiento, Muerte, son símbolos unos de otros, en dependencia constante”.¹²⁴ El sueño, para el ser humano, deja de ser sólo un proceso fisiológico para convertirse en un símbolo que combina los significados de muerte, reposo, transición, renacimiento y subversión de la realidad: en suma, si entendemos la incursión en el sueño-inframundo como la inmersión en la propia psique, la muerte se entiende no en su acepción más literal (fin de la vida), sino como parte de un proceso de iniciación.

El estudio de James Hillman, *El sueño y el inframundo*, ilustra con maestría la pluralidad de vínculos que unen a la muerte con el sueño. A través de un sistema de analogías, basado en el parentesco mitológico entre sueño y muerte ya mencionado, Hillman localiza el sueño en el inframundo.¹²⁵

En primer lugar, el punto de unión entre las imágenes oníricas y las sombras o almas que habitan el inframundo es su cualidad incorpórea. Así como el inframundo es descrito como etéreo y vacío, invisible, o bien, oscuro, los seres que lo habitan son presencias insustanciales y, a veces, invisibles.¹²⁶ En la mitología, las almas (*eidola*)¹²⁷ son apenas sombras inmateriales: “en la imaginación homérica, los muertos carecen de *phrenes* [mente]¹²⁸ y de *thymos* [espíritu]¹²⁹ y por eso piden a Ulises la sangre de la vida”, explica Hillman.¹³⁰ Las figuras ilusorias que aparecen en los sueños ordinarios son semejantes a las que representan las almas de los muertos en las *nekyia* (o narraciones de descenso al inframundo); ambas son proyecciones de la psique humana, resultado de la capacidad de dotar de forma y significado a realidades inasibles y probablemente incognoscibles a través de los sentidos y la razón.

Los sueños son entonces una clave para explorar la lógica del mundo “nocturno”, regido por metáforas, y no por el lenguaje de la conciencia, unívoco y “diurno”: “Lo

¹²³ *Op. cit.*, p. 132.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹²⁵ *El sueño y el inframundo*. Barcelona: Paidós, 2004 (Paidós Junguiana, 15). Hay que tomar en cuenta, además, la relación metafórica entre el descenso al infierno y el ingreso al sueño: ambos viajes representan una búsqueda, un movimiento introspectivo que implica el enfrentamiento con un plano fuera de la realidad tangible, es decir, un universo psicológico, como puede ser el inconsciente en el caso del sueño.

¹²⁶ Para este autor, es importante tomar en cuenta las descripciones físicas del reino de los muertos: “Se comparaba el Tártaro con el cielo, a tanta distancia de la tierra como las alturas celestiales, y se le personificaba como el hijo del éter y de la tierra, es decir, un reino de polvo, compuesto con lo más material y lo más inmaterial. / A medida que se desarrollaba la fantasía del Tántalo [sic.], éste se convirtió más y más en una región neumática de aire y viento”, *Ibid.*, p. 64.

¹²⁷ El *eidolon* se refiere al doble del difunto que mora en el averno; en algunos casos, puede conservar su aspecto y cualidades físicas; en otros, es solo una figura fantasmagórica no individuada. *Vid.* <http://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/ea-el.htm>. Consultado el 18 de febrero de 2011.

¹²⁸ Para una definición de *phrenes*, *Vid.* <http://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/per-pi.htm>

¹²⁹ El *thymos* o *thumos* puede ser comprendido como una parte del alma del ser que obedece a los impulsos pasionales o emocionales, más que a los del intelecto o los del cuerpo. *Vid.* Rodolfo Mondolfo, *Breve historia del pensamiento antiguo*. Buenos Aires: Losada, 2002 (Losada Breve, s.n.), pp. 38-39 y <http://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/tho-tre.htm>

¹³⁰ *Op. cit.*, p. 74.

invisible es percibido por medio de lo invisible, es decir, la psique. Las imágenes psíquicas no son necesariamente gráficas y pueden no ser en absoluto como las imágenes de los sentidos, sino más bien son *imágenes como metáforas*".¹³¹

La importancia de la propuesta de Hillman para el estudio de las metáforas de la muerte en *Nostalgia de la muerte* radica en que esclarece el proceso metafórico que se desarrolla en los sueños y muestra que la muerte, por ser igualmente inasible para la conciencia, se expresa en imágenes que van ligadas al lenguaje del inconsciente. En adición, el universo metafórico descrito por Hillman como el entorno del inframundo y los sueños puede ser trasladado sin mayor dificultad al universo poético de Xavier Villaurrutia, que en gran medida es el de la muerte y está poblado por sombras, imágenes metafóricas de la vida que, en cierto sentido, son *eidola* de lo vivo.

Ahora bien, evidentemente, las representaciones de la unidad sueño-muerte se han transformado a través de los años y según las visiones que ha tenido el hombre, no sólo de la muerte, sino de Dios, el alma, las dualidades mente-cuerpo o alma-cuerpo, etcétera. De entre estas representaciones, basta con recordar que, en el caso de Xavier Villaurrutia, fueron fundamentales: el nexo contradictorio entre los conceptos de muerte, vida y sueño que despertó un gran interés entre los escritores del barroco español; la reelaboración de los románticos de la relación metafórica muerte-sueño; y la incursión de los surrealistas en el sueño-inframundo.

3. 2. 3. Transformación y renacimiento

Otra metáfora con una larga tradición en el terreno artístico-literario, así como en la historia de la humanidad, es aquélla de la muerte-renacimiento. La muerte, en la conciencia arcaica, en algunos sistemas de creencias e incluso en los estadios infantiles de la conciencia humana, se inscribe como un momento de transformación dentro el ciclo vital de la naturaleza; en otras palabras, la muerte equivale a cambio, mutación o transformación, y esta función sustenta la creencia en la reencarnación, con todas sus variantes.¹³²

Dentro de este ciclo de renovación continua se encierra otra valoración de la muerte: la muerte maternal. Al ser un nuevo nacimiento, la muerte conserva un atributo de maternidad; es la que gesta la vida y da a luz: equivale al regreso al vientre materno. Por esta razón, los cultos a la fertilidad están íntimamente ligados a los mortuorios; la muerte puede funcionar como un catalizador de la fecundidad de manera simbólica o real, a tal grado que ciertos rituales incluyen un sacrificio.

Interviene en este proceso la poderosa imagen de las aguas madres, como las llama Edgar Morin. El agua (el mar, los ríos) ocupa un lugar preeminente en la topografía

¹³¹ *Ibid.*, p. 87.

¹³² *Vid.* Edgar Morin, *Op. cit.*, pp. 115-119.

de los inframundos: es el medio por el que se llega al reino de los muertos o bien, lo rodea y lo aísla de otras regiones. Por otra parte, el agua tiene propiedades especiales, dentro de las que destacan la purificación y la regeneración (el agua del Leteo hace olvidar la vida pasada, por ejemplo); en los mitos de génesis de todas las culturas, uno de los primeros elementos que engendra la vida es el agua y, más específicamente, el océano, un idea que no está lejana a la explicación científica del origen de la vida y que, probablemente haga referencia a la gestación, que se lleva a cabo en un medio acuático (la placenta). De ahí que los bautizos, que son rituales en los que se recrea el nacimiento a la vez que se bendice la vida por venir, incluyan la inmersión en agua.

Gaston Bachelard, en su estudio *El agua y los sueños*,¹³³ dedicado al análisis del papel que juega el agua en la imaginación poética, hace referencia a la relación entre el agua y la muerte, y encuentra también el componente maternal de este líquido. El agua, demuestra Bachelard, es al mismo tiempo el elemento de la muerte y el de la vida, ya que contiene en su significado simultáneamente el poder genésico (el agua en su acepción de elemento maternal) y la capacidad regeneradora o destructora (el agua como un elemento natural que disuelve en un todo la materia orgánica y de esta manera reintegra el alma del difunto al cosmos e incluso, el cuerpo, como demuestran los ritos funerarios que culminan en el mar o los ríos).¹³⁴

Es importante notar que, en algunos casos, en la muerte-renacimiento, el individuo se reintegra al cosmos y pierde su identidad, mientras que en otros conserva su individualidad, como sucede con el alma en la creencia cristiana o con el doble, como veremos en seguida. La imagen del agua maternal como una alusión a la muerte también contempla este aspecto: la unión con el líquido implica la disolución del individuo; de aquí proviene la metáfora de las vidas individuales como ríos que desembocan en el mismo océano, que es la muerte. El hombre busca retornar a su origen, que identifica con los elementos naturales: “Cada uno de los elementos tiene su propia disolución, la tierra en el polvo, el fuego en el humo. El agua disuelve más completamente, nos ayuda a morir del todo”.¹³⁵

3. 2. 4. El doble y la personificación de la muerte

Hasta aquí he mencionado al doble como una entidad similar al alma o al espectro del difunto. No obstante, su significado encierra una mayor complejidad y merece un análisis

¹³³ México: FCE, 1993 (Breviarios, 279).

¹³⁴ Según señala Bachelard, las alusiones al agua como una fuente nutricia, de regeneración y reproducción, la pueden convertir, en la imaginación colectiva, en otro líquido vital, la leche, el primer alimento que recibe el hombre y que se gesta en el cuerpo de la madre. Por último, hay otra propiedad maternal propia de las aguas naturales: el movimiento uniforme. El mecerse sobre el agua es una reminiscencia de la madre que arrulla al niño, o quizá, de la apacible vida intrauterina. Existen otras atribuciones femeninas del agua que la acercan más al prototipo de la mujer amada que a la madre: la sinuosidad del agua que se asemeja a la forma del cuerpo femenino es una de ellas.

¹³⁵ *Op. cit.*, p. 142.

más profundo. En su texto *Lo siniestro*, Sigmund Freud define con gran meticulosidad el concepto del doble, un ejemplo de lo siniestro u ominoso, y ofrece una visión amplia de lo que éste representa para la mente humana:

Nos hallamos así, ante todo, con el tema del “doble” o del “otro yo”, en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su ‘doble’—lo que nosotros llamaríamos telepatía—, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas.¹³⁶

Ahora bien, es importante precisar que, dentro de la idea global del doble, se distinguen diversas acepciones: el doble como tema literario,¹³⁷ el doble como un elemento que resulta siniestro por naturaleza¹³⁸ y el doble como metáfora o representación de la muerte. En este capítulo nos atañe lo relativo a la tercera acepción, si bien no está de sobra recalcar las cualidades del doble como asunto literario.

Afirma Freud que:

[...] el análisis de estos diversos casos de lo siniestro nos ha llevado a una vieja concepción del mundo, el animismo, caracterizado por la pululación de espíritus humanos en el mundo, por la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos, por la omnipotencia del pensamiento y por la técnica de la magia que en ella se basa [...].¹³⁹

Por otra parte, equipara el desarrollo de las civilizaciones al crecimiento individual del hombre, de tal manera que el narcisismo que se experimenta en la infancia es paralelo a las concepciones mágicas, también narcisistas, de las civilizaciones que denomina “primitivas”. Claramente, la premisa de que el doble es una creación de las estructuras más antiguas de nuestra conciencia puede comprobarse en el desarrollo de la comprensión de la muerte en la infancia, a cuyas facetas, a grandes rasgos, ya he aludido anteriormente. A partir de que la muerte se vuelve un concepto definido nítidamente en la mente infantil, es imaginada como una entidad tenuemente personificada que comparte la mayoría de sus características con el doble.

¹³⁶ *Lo siniestro* y E.T.A. Hoffman, *El hombre de la arena*. México: Letracierta, 1978 (Psicología, 1), p. 34.

¹³⁷ Como afirma Freud, el tema del doble es muy fecundo en la literatura, ya que permite el desarrollo de dos vidas y/o personajes paralelos, muchas veces opuestos en sus características, cuyo drama radica en que ambos polos coinciden en la misma persona, amén del efecto siniestro que crea la repetición de lo semejante, como puede verse en el párrafo citado. Freud, al observar el potencial literario del tema del doble, distingue entre lo siniestro ficcional y lo siniestro vivencial: “la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real”, *Ibid.*, pp. 50-60.

¹³⁸ Para Freud, hay dos tipos de siniestro: uno, “emana de la omnipotencia de las ideas, de la inmediata realización de deseos, de las ocultas fuerzas nefastas o del retorno de los muertos”; la otra categoría se refiere a lo que “emana de los complejos infantiles reprimidos, del complejo de castración, de las fantasías intrauterinas, etcétera”. El doble pertenecería al primer grupo de elaboraciones siniestras. *Ibid.*, p. 56.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 44.

El doble, como la representación más primitiva del alma, se convierte en un recurso de supervivencia tras la muerte o un mecanismo de defensa en contra de ésta. Lo que resulta más interesante del doble es que no sólo implica la salvación o supervivencia del alma —o una entidad de características similares, como el espectro la sombra, el fantasma—, sino la permanencia de la individualidad. El doble es la primera concepción del alma; no es una “copia” del individuo que surge en el momento de la muerte, sino un elemento que lo acompaña durante toda su existencia, y sobrevive a la muerte corporal; un *alter ego* que se libera al morir el yo. A menudo se le asocia a la sombra, al reflejo y aun al eco.¹⁴⁰

El doble, a pesar de ser la sustancia imperecedera del hombre, está unido a su cuerpo mortal, de tal manera que la muerte es, nuevamente, un proceso de separación. Los distintos rituales funerarios, así como la duración del duelo y las indicaciones para cada fase de éste, buscan evitar cualquier estado intermedio en el que el cuerpo se descomponga sin liberar al doble: “[...] universalmente, la descomposición coincide con el terrible período en que cuerpo y doble aún no han logrado separarse uno de otro, el período en que aún nada ha terminado, y en que subsiste una sorda amenaza vampírica”.¹⁴¹

Conforme la concepción del doble evoluciona y se acerca a la del alma, su contenido se bifurca: se repliega al terreno psicológico, a la vez que se colma de atribuciones divinas. El doble puede equipararse fácilmente al Super-yo y en muchas ocasiones está dotado de poderes que lo asimilan a la divinidad, ya que sobrevive al componente mortal del hombre (el cuerpo), a la vez que se asocia al Ello, pues expresa libremente las pulsiones, instintos y deseos reprimidos:¹⁴² “en el folklore religioso de las civilizaciones evolucionadas, el doble se *desdoblará* por un lado en ángel guardián, parangón de todas las virtudes, protector aunque severo, y por el otro en genio malvado, resumen de todos los vicios, estando uno y otro dotados de poderes mágicos”.¹⁴³ Asegura Morin que, posteriormente, en las sociedades modernas, el doble se desvaloriza y, paradójicamente, se convierte en símbolo no ya de la inmortalidad, sino de la angustia del morir; en otras palabras, se vuelve también mortal.

Por último, el doble, como un factor que le permite al individuo tener conciencia de sí mismo, es una herramienta para el autoconocimiento y la autodefinition; el doble confronta al hombre consigo mismo y con su muerte: “La soledad es un estar consigo mismo, es decir, con el doble, es decir, *con la muerte*”.¹⁴⁴

¹⁴⁰ La similitud es tal entre el doble y la sombra que, en griego, la palabra *eidolon* se puede referir tanto al “fantasma” o “alma” del difunto como a la sombra o al reflejo de un individuo.

¹⁴¹ Morin, *Op. cit.*, p. 148.

¹⁴² Vid. *Ibid.*, “La divinidad potencial del doble”, pp. 158-165.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 160.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 185.

La personificación de la muerte es un recurso emparentado con la idea del doble. Ya sea en representaciones pictóricas, en expresiones cultas y populares como la música y la poesía, en cuentos de hadas o leyendas, frecuentemente nos encontramos con la muerte como una entidad diferenciada, antropomórfica y corpórea.

Más allá de las circunstancias históricas y las manifestaciones artísticas que emanaron de aquéllas, la personificación de la muerte tiene un lugar en el desarrollo del imaginario colectivo e individual. Robert Kastenbaum realizó un estudio para rastrear las personificaciones de la muerte más frecuentes; con este fin, elaboró una encuesta en la que se pedía al participante que imaginara la muerte como una persona y que describiera esta imagen con el mayor detalle posible (su aspecto, edad, sexo, personalidad, etcétera). Tras este estudio, aplicado a una población de adultos en Estados Unidos, Kastenbaum concluyó que existían cuatro estereotipos de muerte en los que podía catalogarse cada descripción: la muerte macabra, el confortador gentil, el farsante alegre y el autómatas. En la mayoría de los casos, contrariamente a lo que observamos en la tradición artística, la muerte resultó ser una figura masculina; solamente en el caso del “farsante alegre”, un personaje descrito como alguien sumamente inteligente, ingenioso, interesante y atractivo, pero al mismo tiempo, malintencionado, el género podía variar, muchas veces según el sexo de quien lo imaginaba (para el hombre, la muerte era femenina y para la mujer, masculina).¹⁴⁵

Es difícil determinar si alguno de estos prototipos se encuentra en el origen de las personificaciones de la muerte en *Nostalgia de la muerte*; es más factible que la muerte como mujer amada que aparece en el poemario de Villaurrutia tenga sus raíces en la tradición artístico-literaria (la erotización de la muerte durante la Edad Media y su posterior resurgimiento en el imaginario romántico), más que en uno o más arquetipos de la psique humana. No obstante, es insoslayable el hecho de que el contenido arquetípico es el que se expresa a través de la diversas manifestaciones artísticas y no viceversa.

3. 2. 5. El viaje de la muerte

A pesar de las diferencias que pueda haber entre los diversos sistemas de creencias, hay un factor común, concerniente al viaje de las almas, que debe ser tomado en cuenta: la concepción de la muerte como inicio de un viaje en relación con la creación de topografías ultramundanas o reinos de los muertos. Según explica Edgar Morin, el mismo hecho de la separación del alma y el cuerpo, que provoca la consunción del cadáver,

¹⁴⁵ Estos resultados permiten relacionar la ansiedad ante la muerte con algunos otros elementos: por ejemplo, la representación macabra de la muerte, aunada a una preocupación por el pasar del tiempo, siempre correspondía a una persona con altos niveles de ansiedad hacia la muerte; la coincidencia del género entre la muerte personificada y el imaginante también correspondía a personas más preocupadas por el deceso. Por último, estos estudios demostraron que la ansiedad era menos notoria en quienes imaginaban una muerte asexuada. El alcance de estas conclusiones, sin embargo, está delimitado por las características particulares de los procesos imaginativos de cada individuo. *Vid. Op. cit.*, pp. 167-174.

justifica la deducción de que el alma tiene que trasladarse a algún lado, fuera de su morada mortal.

Vinculada esencialmente a la creencia en la inmortalidad del alma, la metáfora de la muerte como un viaje se remonta a las culturas más antiguas y tiene resonancia aún en nuestros días. Se entiende a la muerte como una travesía en la que el espíritu del difunto (sea el doble o el alma) tiene que superar obstáculos o pruebas iniciáticas. El destino de los muertos depende de la concepción cultural de la muerte, por lo que podemos observar una convivencia casi íntima con los espíritus de los antepasados en las comunidades primitivas, o bien, en el otro extremo, la creación de sistemas complejos que permiten separar a los espíritus de los muertos y ubicarlos en locaciones *post mortem* o necrópolis, lejos de la conciencia de los vivos.

3. 2. 6. Otras metáforas: despersonalización, erotismo y experiencia mística

Joachim Meyer¹⁴⁶ define tres experiencias anticipatorias de la muerte o “situaciones límite de existencia”, que son también acercamientos metafóricos a ésta: la despersonalización, el éxtasis erótico y la experiencia mística. Estos fenómenos son análogos a la muerte, pero, a diferencia de ésta, son repetibles; además, tienen en común el hecho de que afectan la relación entre el yo y el mundo exterior y, por ello, su percepción de la realidad y de sí mismo.

La despersonalización constituye un fenómeno de sumo interés para el análisis de *Nostalgia de la muerte*, ya que implica la distorsión de la realidad a partir de un estado de aislamiento, la pérdida de comunicación con el mundo exterior y la disolución del yo; todos éstos, fenómenos ligados a la vivencia del yo lírico de los “Nocturnos” y a su experiencia de muerte. Según Meyer, la despersonalización puede ser provocada por diversas situaciones psicológicas: “desde el estupor emocional en situaciones catastróficas, pasando por la pérdida repentina del amor, hasta los estados conflictivos insolubles o la muerte de los seres queridos”¹⁴⁷ y está vinculada a algunas etapas del desarrollo humano, como la adolescencia; generalmente, opera como un sistema de protección hacia una realidad muy dolorosa o compleja.

A raíz de los testimonios que recoge en su estudio, Meyer apunta que, independientemente de los rasgos distintivos de la personalidad de los informantes, las metáforas que se utilizan al describir esta experiencia son prácticamente invariables: “en las descripciones de despersonalización resulta natural la comparación con la muerte”;¹⁴⁸ igualmente, para describir la muerte, los informantes recurren a metáforas y comparaciones, de las cuales la más frecuente es la del sueño. El individuo siente que

¹⁴⁶ *Angustia y conciliación de la muerte en nuestro tiempo*. Barcelona: Herder, 1985 (Biblioteca de Psicología, 118).

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

observa su propia vida “desde afuera”, como en un sueño, cualidad que guarda semejanza con el fenómeno de desdoblamiento que observamos frecuentemente en *Nostalgia de la muerte* y que se relaciona, al mismo tiempo, con la concepción del doble antes aludida. Este efecto es repentino, no progresivo, por lo que causa angustia y miedo en quien lo sufre.

Mientras que la despersonalización se relaciona con el solipsismo o la alienación del yo, la experiencia erótica busca conciliar al individuo con el otro, una unión que a su vez representa la comunión con el todo. La pérdida de la individualidad que involucra la unión sexual incluye en sí dos componentes: por un lado, la pulsión de vida, que induce al individuo a buscar placer y perpetrar la vida; por el otro, la pulsión de muerte, ya que satisface el deseo del yo de diluir su individualidad y autoconciencia en una experiencia extática; en este sentido, puede afirmarse que siempre habrá un componente de violencia y destrucción en la consumación erótica.

Por último, la experiencia mística se relaciona estrechamente con la erótica, pues ambas desembocan en el éxtasis. La unión con la divinidad también implica la extinción del yo; la no diferenciación entre el sujeto y el mundo exterior; y la afectación de la dimensión temporal. Ahora bien, la forma en que se manifiesta lo divino puede variar, a tal grado que se identifica con la nada en ocasiones: “La mística significa un intento de salvación por la autoaniquilación”.¹⁴⁹

La experiencia mística no sólo comparte componentes semánticos con la muerte, sino con las ideas de muerte-renacimiento; puede hablarse de una “muerte mística”, que es el acceso a otra forma de existencia. Explica Meyer que:

Los chamanes, como los muertos, tienen que atravesar un puente en el curso de su viaje por el inframundo...Se trata de un complejo mitológico, con los siguientes elementos principales: en aquel tiempo, cuando la humanidad vivía su era paradisiaca, un puente unía la tierra con el cielo y se pasaba sin impedimento de un confín a otro, porque no existía la muerte; pero, cuando se interrumpieron los frágiles lazos entre la tierra y el cielo, el puente sólo se pasaba en “espíritu”, es decir, por medio de la muerte o en el éxtasis.¹⁵⁰

Como vemos en este pasaje, tanto el éxtasis erótico como el místico buscan resolver lo que Meyer llama la “discontinuidad” del ser humano y, junto con la despersonalización, que representa el movimiento inverso (la escisión del yo y el mundo), conforman un solo proceso: la prefiguración o proyección de la muerte en la vida.

En este punto, es importante recordar que la creación artística es otra forma de perseguir la “continuidad” del hombre, y surge muchas veces de la conciencia del morir. A pesar de que el tema de la creatividad y su relación con la muerte rebasa los límites de las metáforas de la muerte, resulta interesante para los objetivos de esta tesis reflexionar acerca de los vínculos entre dichos ámbitos. La creatividad es una actitud específica ante

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 57.

la muerte, pues, independientemente del contenido de la obra producida, el acto creador está asociado a la capacidad de equilibrar la preocupación y la despreocupación por la muerte en un interés por el autoconocimiento. A decir de Hans-Jürgen Wirth:

Creativity is a nonpathological possibility of handling unsatisfied needs, dreams, limits, losses, painful separations, and the inevitability of death. In sorrow lies the other likewise nonpathological possibility. Sorrow is a look to inevitability of failure of ideas, hopes and wishes. By allowing sorrow over failure, we accept failure as an inevitable component of our lives, and precisely this process brings about creative transcendence of failure [...] Creativity and sorrow have very close ties.¹⁵¹

No deja de ser significativa esta relación entre el dolor y la creación para explicarse la relación entre el yo y la muerte en *Nostalgia de la muerte*; en este poemario, el dolor de saberse mortal parece ser uno de los motivos principales de la búsqueda que emprende el yo lírico de sí mismo y la realidad que lo rodea.

¹⁵¹ *Op. cit.*, p. 157.

1. Definición de metáfora y aclaraciones terminológicas

Antes de comenzar el análisis del *corpus* elegido, quisiera aclarar algunos puntos con respecto a la definición de metáfora de la cual me serviré para aproximarme a los ejemplos de metáforas de la muerte en los poemas. Me baso, principalmente, en el modelo de la metáfora como la superposición de dos sistemas de tópicos, de la cual resulta un tercer significado, propuesta por Max Black e inspirada en el modelo de I. A. Richards. Para Black, la metáfora es un juego de superposición e interacción entre dos significados o asuntos (“subjects”), constituidos por una serie de características y o lugares comunes sobre los que todo hablante está de acuerdo y que forman un sistema de tópicos. Siempre habrá un asunto principal (A_1) y uno subsidiario (A_2), cuya interacción es descrita por Black como el funcionamiento de una lente: el asunto principal sería el espacio observado, mientras que el asunto subsidiario, con su especial configuración (sistema de tópicos), sería la lente a través de la cual se observa el primero. Evidentemente, la “forma” de A_2 permitirá ver solamente algunos aspectos de A_1 ; ciertas características serán destacadas y otras, minimizadas o suprimidas. Esta explicación del funcionamiento de la metáfora comparte muchas características con la propuesta del Grupo μ en su *Réthorique générale*; este grupo de teóricos entiende la metáfora como un proceso de supresión y adición de semas que surge de la conjunción de dos sinécdoques que operan en sentidos contrarios (una es particularizadora y la otra, generalizadora). Cuando las dos sinécdoques sean evidentes, recurriré a este modelo.

De Harald Weinrich retomo la noción de que la metáfora es una irrupción en la isotopía textual. Según este autor, la metáfora no es solamente está conformada por la asociación entre significados provenientes de esferas semánticas distintas, sino por el contraste entre el elemento metafórico y el contexto lingüístico en que se halla inserto. Mientras más “estrecho” sea este contexto, es decir, mientras más cercano sea al ámbito semántico en que opera el término metafórico, más audaz será la metáfora, pues resultará más contrastante y contradictoria para el lector.

Cuando es pertinente, recorro al modelo que presenta Aristóteles en su *Poética*, según el cual una metáfora está compuesta por cuatro elementos relacionados entre sí de la siguiente manera: A es a B lo que C es a D. El ejemplo que presenta el mismo Aristóteles es la oración “el atardecer de la vida”, para referirse a la vejez, que puede desglosarse por parejas como: la mañana (A) es a la juventud (B) lo que el ocaso (C) es a la vejez (D).

Por último, tomo el concepto de “imagen asociada” de Michel Le Guern, que la define como la representación mental que evoca una metáfora en la mente del lector, sin que ésta esté necesariamente presente o explícita en la formulación de la metáfora.

Utilizaré el término de Phillip Wheelwright “dífora” para referirme a una metáfora en la que la ruptura con la isotopía textual es muy notoria y el modelo de comparación o sustitución no basta para explicar su funcionamiento.

2. “Nocturno de la estatua”

Soñar, soñar la calle, la escalera
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.
Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.
Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien cien veces
hasta oírla decir: “estoy muerta de sueño”.

“Nocturno de la estatua” fue publicado por primera vez en el número 7 de *Contemporáneos*, en diciembre de 1928, y es el poema que abre la serie de *Nocturnos* de 1933. En más de un sentido puede afirmarse que este poema es un universo en sí mismo. A pesar de que algunos de sus elementos constitutivos ya se adivinaban en ciertos poemas de *Reflejos* (1926), en “Nocturno de la estatua” hay una clara voluntad de establecer una poética personal correspondiente a la idea que Xavier Villaurrutia se había forjado para entonces de la poesía moderna mexicana, misma que iría cobrando forma en proyectos conjuntos como fueron la revista *Ulises* y la *Antología de la poesía moderna mexicana*, por citar los ejemplos más representativos.

Como han señalado varios críticos, este nocturno resume los motivos que se repetirán y serán reelaborados a lo largo de *Nostalgia de la muerte*: el sueño, la noche, las duplicaciones inasibles de lo material (el eco, la sombra), el yo desdoblado (el espejo, el grito, la estatua) y, sobre todo, la angustia y la presencia, todavía velada, de la muerte. También es un universo en sí mismo porque, a pesar de las similitudes y la calculada unidad del poemario, no encontramos otro poema en el que sea tan grande la insistencia en evidenciar un mundo donde la “realidad” tal como se entiende convencionalmente, con sus delimitaciones espaciales, temporales y racionales, se desborda más allá del control del entendimiento del lector y del poeta.¹⁵²

¹⁵² Como veremos a lo largo del análisis, la idea del poeta vigilante, consciente en todo momento de su creación, tiene mucha repercusión en la obra poética de Xavier Villaurrutia, por lo que puede decirse que incluso el irracionalismo es deliberado en este poema y el resto de los “Nocturnos”.

El tema que destaca en este poema es la tensión entre el sueño y la realidad; es decir, los vínculos entre los universos usualmente divorciados del sueño y la vigilia, de lo subjetivo y lo objetivo. La muerte, aunque no sobresale como la principal problemática del nocturno, es aludida constantemente como el imán que atrae hacia su centro a los demás motivos o bien, como la fuente subterránea de la que éstos provienen. Como veremos, la tensión entre la realidad onírica y la racionalidad, así como el papel desempeñado por la muerte en esta dualidad, se convertirán en una de las preocupaciones centrales de la poesía de Xavier Villaurrutia.

El inicio de este nocturno (el infinitivo “soñar” y la sucesiva utilización de esta forma no verbal) indica que no hay sujeto, lo que implica que este sueño puede pertenecer a cualquiera o, más aun, a todos. Ésta no es una perspectiva recurrente en los “Nocturnos”, donde normalmente hay un yo definido que narra, recibe o realiza las acciones y de esta manera imprime su visión individual y subjetiva de la realidad observada; en “Nocturno de la estatua”, en cambio, los límites de la individualidad y la identidad quedan disueltos para abrir paso a una segunda realidad: la ambigüedad del mundo onírico.

He calificado de onírico el escenario en el que se desarrolla este poema, no sin justificación. El hecho de que el primer verbo (y la primera palabra) del nocturno sea “soñar” lo distingue de otros, pues sitúa la acción francamente en el terreno del sueño;¹⁵³ no es sino hasta el desenlace cuando descubrimos que este sueño está emparentado estrecha –y quizá fraternalmente, como lo quiso la mitología grecolatina– con la muerte. El sueño es la condición de existencia de los sucesos que se entrelazan en la primera secuencia narrativa, es el único universo que admite los hechos ahí descritos:

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.
Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.

¹⁵³ Con mucha razón, Moretta afirma: “El poeta se rinde al sueño y pasa a ser espectador de la vida que surge de su subconsciente. Este ceder al asalto del sueño puede involucrar al yo en una rápida y confusa serie de sucesos que caracterizan el sueño mismo, como sucede en ‘Nocturno de la estatua’ y ‘Nocturno sueño’”, *Op. cit.*, p. 58, una interpretación que coincide con la de Gonzalo Celorio, quien añade: “se sabe, desde que el poema se abre, que se trata de un sueño y no se le confunde con la realidad de la vigilia, como sucede en el fenómeno onírico, en el que se suele aceptar lo soñado como real”, “Resonancias surrealistas en la poesía de Xavier Villaurrutia” en *La épica sordina*. México: Cal y Arena, 1990, p. 118, donde claramente establece que hay una conciencia que escribe lo que ella misma experimenta inconscientemente. No es el caso de otros nocturnos, que ocurren en el famoso “entre” al que se refería Octavio Paz; o bien, narran la experiencia de ingresar en el sueño desde la vigilia, como sucede, por ejemplo, en “Nocturno en que nada se oye”: “en los nocturnos de Villaurrutia el sujeto poético escudriña su sueño como si estuviera completamente despierto y en guardia. Efectivamente, se considera a sí mismo como uno de los ‘despiertos sonámbulos’”, afirma Octavio Paz, *Op. cit.* (1978), pp.56-57.

Este nocturno está estructurado por tres estrofas: la primera, de dos versos; la segunda, de cuatro; y la tercera, de siete. No obstante esta separación, para el análisis consideraré dos bloques narrativos: el primero, formado por dos estrofas (seis versos), se centra en la persecución y transmutación del grito de la estatua, y el segundo, formado por la última estrofa (siete versos), se centra en el encuentro del yo con la estatua asesinada y su resurgimiento a través del espejo.

La primera parte, arriba citada, muestra una realidad notoriamente fragmentaria: por un lado, enumera en una sola frase sustantivos provenientes de diversos campos semánticos, englobados, sin embargo, en la categoría de objeto directo del verbo principal, “soñar”; por otro, los elementos que se mencionan no reciben una caracterización posterior que los individualice, de tal forma que aparecen casi como una lista de conceptos abstractos: la noche, la calle, la escalera, el grito, el eco, el muro y el espejo, lo cual crea una impresión general de desorden y descontrol.¹⁵⁴ No obstante, no son elementos completamente dispares como la máquina de coser y el paraguas en la mesa de disección, en palabras del Conde de Lautréamont, ni es un caso prototípico de lo que se ha definido como tensión metafórica: lo que se altera notoriamente es el tipo de relaciones causales que se reestablecen entre un objeto y otro, así como la ambientación en la que se desarrollan los hechos.

Una explicación factible de la aparente sencillez de esta descripción es la familiaridad: quien habla sabe a qué (noche, calle, escalera, etc.) se refiere y asume que el destinatario del mensaje, quien se confunde fácilmente con el yo lírico, comparte este conocimiento, por lo que no parece necesario abundar en descripciones. Esta forma de descripción es sorprendentemente eficaz, pues construye un escenario sin recurrir a largas pormenorizaciones, que entorpecerían el fluir del poema y la narración dentro de éste. La sola mención de una calle, una escalera, un muro y una estatua, por tomar un grupo de vocablos, construye la imagen mental de una ciudad silenciosa y vacía, en la noche, que se recorre en sueños. Por otra parte, en el caso de que el destinatario fuera el mismo yo lírico, la familiaridad con que son tratados los objetos reafirmaría la perspectiva subjetiva del sueño, en cuyo universo cerrado tiene lugar la trama del poema.

Otra explicación de la forma en que estas figuras emergen y desaparecen en mitad de la noche es, precisamente, el contraste que surge en el nivel visual, entre los objetos y la oscuridad circundante. La noche no es sólo el momento en el que sucede la narración poética y el reino del sueño, sino la condición necesaria para que ésta se desarrolle, ya

¹⁵⁴ Para Pilar Gil Soler, la enumeración en esta estrofa funciona como una forma mimética del caos que conduce a la muerte: “se trata, ante todo, de crear –de modo bien meditado—un efecto de confusión, reflejo de la sensación de caos experimentada por quien se despeña, a ritmo crecientemente acelerado, hacia la propia muerte”, *Xavier Villaurrutia, entre el clasicismo y el simbolismo: estudio comparativo y análisis prosódico-retórico de su poesía*. Valencia: Edieser, 2008, p. 317.

que, en la noche, la percepción del mundo exterior es reducida, por lo que propicia la introspección y la visión del mundo interior. Coincido con Moretta en que “La atmósfera de los nocturnos [...] proporciona, en primer lugar, capas de sombra que reducen el mundo a sus formas esenciales y que parecen aumentar la probabilidad de súbitas revelaciones”,¹⁵⁵ el ambiente nocturno, además, propicia la entrada al mundo poético, al mismo tiempo que refleja un estado anímico en el que la contemplación de la realidad externa e interna fluye sin dejarse inmutar por la percepción sensorial: dado que no hay un referente inmediato visible, la noche muestra al poeta los objetos en su esencia, “tales como son de por sí, despojad[o]s de toda contingencia”.¹⁵⁶

En este comienzo, a través de la enumeración de acciones sucesivas y del paralelismo sintáctico que las comunica,¹⁵⁷ presenciamos un dinamismo metamórfico de los componentes de la acción. También en este comienzo se hace notoria la forma de metaforizar de Villaurrutia en los “Nocturnos”;¹⁵⁸ aquí, las metáforas se construyen a través de la contradicción entre el verbo y el objeto directo o entre el sustantivo y sus modificadores (complemento adnominal, adjetivo); es decir, pueden clasificarse por su forma como metáforas verbales así como nominales.¹⁵⁹ La forma, sin embargo, como ya vimos en los tipos de metáfora, difícilmente aporta algo más que una descripción a la explicación del funcionamiento de una metáfora; creo más pertinente, en este caso, resaltar la contradicción entre los elementos que la componen y, más precisamente, la tensión entre los componentes de la metáfora.

En el pasaje citado puede experimentarse una frustración de la expectativa semántica; en estos versos se suprimen y/o se añaden algunos semas del significado global de las palabras en juego, lo que permite que adquieran nuevas cualidades semánticas; el contexto es el que nos hace notar esta “anomalía” y el conjunto es el que produce la frustración de la expectativa en términos semánticos. No obstante, aquí la frustración es doble: no sólo las propuestas (que la estatua grite y, presumiblemente, se

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p. 47.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁵⁷ Además del paralelismo sintáctico, encontramos otro fenómeno de simetría al interior de los versos: la palabra final del verso se repite al final del primer hemistiquio del verso que le sigue.

¹⁵⁸ Una constante en el universo metafórico villaurrutiano es la definición de los objetos o conceptos a través de la negación y la ausencia; en palabras de José Luis Martínez, existe “una propensión a forjar sus *Nocturnos* a base de exclusiones”, “Con Xavier Villaurrutia” en José Luis Martínez, *Primicias. Antología*. México: El Colegio de México, 2008, p. 340.

¹⁵⁹ Por ejemplo, “y el grito de la estatua desdoblado la esquina” implica una metáfora nominal, formada por el sujeto, “el grito de la estatua”, en donde el complemento adnominal “de la estatua” resignifica por completo al sustantivo “grito”, pues dota a la estatua de una atribución humana; a su vez, esta metáfora se complementa con la frase verbal, “desdoblado la esquina”, que actúa como una metáfora verbal, pues le otorga una materialidad y volición inusuales a este grito a través de su asociación con el verbo “desdoblar”. Por último, observamos en este verso que, en el plano lingüístico, la tendencia a la transformación se hace notoria en la suplantación de la frase idiomática “doblar la esquina” por “desdoblado la esquina”. Esta modificación gráfico-semántica hace que el espacio se modifique radicalmente; el yo que persigue ahora se encuentra con una esquina deshecha, que, contra el orden natural, se convierte en una línea recta que lo conduce hacia su destino.

desplaza por la ciudad solitaria; que el grito o el eco sean tangibles; que el eco se confunda con el muro y que el muro se convierta en espejo) son incompatibles con la realidad semántica de dichas palabras (la realidad regida por la lógica de la vigilia), sino que se presentan como negaciones. Aquí, el yo lírico espera y afirma que estos hechos inverosímiles se cumplan, como puede observarse del tercer al sexto verso, y al no suceder así, queda desconcertado; el desconcierto del lector, en cambio, es doble, pues de entrada el grito de la estatua y los demás sucesos descritos eran ya inesperados y sobrenaturales.

La metamorfosis que sucede en estos versos se fundamenta en la ruptura de la relación de causalidad entre los objetos que componen la secuencia, lo que contribuye a la sensación general de una dislocación espacio-temporal y una interrupción del suceder lógico de los hechos. La estatua no sólo puede gritar, sino que se convierte toda ella en su grito, por medio de una especie de sinécdoque; el grito se degrada en sólo su eco; el muro se transforma en espejo. Con el mismo ritmo vertiginoso, el tiempo y el espacio fluyen sin ser notados en una noche que parece eterna.

La deformación de las dimensiones espacio-temporales, característica del sueño, se convierte en un medio privilegiado para hablar de la muerte; a su vez, la muerte forzosamente se transformará bajo esta óptica. Las nociones físicas que componen la realidad humana encuentran su fin en la muerte, si ésta es concebida como el final inapelable de todo lo que entendemos por “realidad”; sin atreverme a afirmar que en este poema se hable de la inmortalidad del alma, sí encuentro fundamentos para deducir que aquí la muerte no es un fin sin retorno, sino una transmutación de todo lo que conocemos como vida. El universo en el que se desarrolla el “Nocturno de la estatua” es un mundo subvertido, reflejo de la agitación del mundo interior del personaje que lo protagoniza, similar a un sueño, pero que describe, a través de una superposición semántica, a la muerte; como tal, es un mundo cuyo fundamento físico –el lenguaje como materia y su contenido semántico– es inestable:

En cuanto a la expresión poética, se adopta en los nocturnos un vocabulario de desintegración y disolución. Para transmitir la sensación de que un supuesto mundo exterior no tenga realidad sino como ilusión de la conciencia, el poeta hace que todo lo concreto y perceptible se derrumbe y esfume.¹⁶⁰

En relación con este vínculo sueño-muerte y la intervención de la lógica onírica en la poesía villaurrutiana, la mención al surrealismo, especialmente en lo que concierne a este nocturno, es obligada y, hasta cierto grado, un lugar común.

En este punto, es importante retomar la noción, ya mencionada, de realidad fragmentaria. Según explica Eric Kahler, la desintegración de la realidad objetiva y su gradual deformación a través de un sinnúmero de técnicas a lo largo de las expresiones

¹⁶⁰ Moretta, *Op. cit.*, p. 61.

vanguardistas¹⁶¹ está estrechamente relacionada con la pugna entre racionalismo e irracionalismo, o bien, entre el inconsciente y la conciencia, que no ha cesado desde el origen de las civilizaciones occidentales modernas.¹⁶² Para Kahler, este fenómeno constante de acción-reacción entre ambas esferas de la existencia humana se intensificó en los últimos siglos de la historia de Occidente:

[...] el creciente predominio del inconsciente [en los albores del s. XX] produjo un viraje de suma importancia: el inconsciente dejó de ser un mero objeto de los actos conscientes de exploración; se apoderó del acto artístico mismo y surgió como legislador de la creación artística, según podemos observar en la literatura *beat* y en la pintura-acción.¹⁶³

Aunque Kahler se concentra más en la explicación de las nuevas formas artísticas de su tiempo (el texto data de 1967), no por ello su planteamiento general deja de ser válido para las formas anteriores a lo que él llama “el triunfo de la incoherencia”, en las que se insertaría la poesía villaurrutiana. Si bien las expresiones son diversas, hay una constante en la desintegración de la forma artística: “la creciente inseguridad del lenguaje y la comunicación humana”;¹⁶⁴ todas las vanguardias se caracterizan por el “aislamiento del material lingüístico, es decir, el abandono de lo que se tiene por su contenido”.¹⁶⁵

A esta diferencia se refiere Wassily Kandinsky en su tratado *De lo espiritual en el arte* (1911) cuando distingue entre belleza interna y belleza externa y, en general, entre el arte cuya principal finalidad es imitar la realidad y el que busca revelar una realidad más profunda y espiritual. Al igual que Kahler, Kandinsky encuentra en el arte “nuevo” un divorcio entre el referente real y su plasmación artística, discrepancia que puede extenderse, a mi parecer, a la estructura básica del signo lingüístico, en el que la unión entre el significante y el significado es arbitraria.

Si me he permitido citar esta fuente es por el enorme parecido que existe entre el texto de Kandinsky y el ensayo “Pintura sin mancha” de Villaurrutia, ya mencionado.¹⁶⁶ Tanto en el tratado del pintor ruso como en el ensayo de nuestro autor se propone la expresión artística como la mimesis del mundo interior del individuo, aunque a través de procedimientos (y razonamientos) distintos. Villaurrutia, compenetrado a su manera de las ideas surrealistas, entre las que, cabe resaltar, tuvo gran importancia la arbitrariedad de las asociaciones entre imágenes e ideas como una vía hacia la originalidad de

¹⁶¹ El estudio de Kahler se refiere sobre todo a las artes plásticas, sin embargo, su discurso –así como el de Villaurrutia, como es notorio en su ensayo “Pintura sin mancha”– permiten con facilidad una extrapolación al dominio literario.

¹⁶² Kahler parte del fin de la Edad Media como el comienzo de la “modernidad” en Occidente.

¹⁶³ Erich Kahler, *La desintegración de la forma en las artes*, Jas Reuter, traducción. México: Siglo veintiuno, 1993 (Artes, s. n.), p. 56.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 93.

¹⁶⁶ Villaurrutia publicó este ensayo en el número 45 de *Voz nueva* (1930-1931). “Pintura sin mancha” constituyó una especie de arte poética que, sobre todo, rigió la línea estética de los *Nocturnos* de 1933; la relación entre su poesía y este ensayo es notoria incluso en la utilización de metáforas semejantes a las que aparecen en los “Nocturnos”.

expresión, apela a la existencia de una realidad compleja en la que es inútil distinguir entre realidad exterior e interior:

La realidad contiene al hombre y todo el contenido del hombre es realidad. El artista de ahora parece no contentarse con una sola de estas realidades. Ni la exterior ni la interior le bastan separadamente. Y expresar sólo una de ellas implica renunciar a la otra. Me pregunto, ¿de qué modo ha de expresar las dos realidades si median entre ellas las paredes de los vasos que las contienen? Destruyendo estas paredes o, mejor, haciéndolas invisibles y porosas para lograr una filtración, una circulación, una transfusión de realidades.¹⁶⁷

Para que este postulado sea viable, Villaurrutia parte de que el hombre en sí es un ente complejo cuya naturaleza es imposible de dividir en construcciones conceptuales tales como la dualidad alma/cuerpo o intelecto/instinto:

Un sencillo y euclidiano conocimiento del hombre llama a estas zonas: instinto, alma y espíritu. Pero ¿dónde acaba una zona para dar lugar a otra? [...] 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, subterráneas o aéreas, invaden y cruzan las zonas de nuestro cuerpo interior haciendo imposible una innecesaria limitación de fronteras?¹⁶⁸

Es imperativo, para Villaurrutia, que el arte (en especial, la pintura y la poesía) logre reflejar esta complejidad, para lo cual es necesario alejarse de la concepción incompleta o parcial de la realidad y explorar un vocabulario no mimético.

Kandinsky, por su parte, habla de un giro espiritual que hará cambiar la forma de plasmar la realidad, en todos los campos artísticos, a un lenguaje más abstracto: “Cuando la religión, la ciencia y la moral (esta última gracias a la obra demoledora de Nietzsche) se ven zarandeadas y su bases externas amenazan con derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la dirige hacia sí mismo”.¹⁶⁹ En la literatura, esto puede hacerse a través del sonido puro –una noción casi idéntica a la que plantea Kahler–;¹⁷⁰ en la pintura,

¹⁶⁷ “Pintura sin mancha” en *Op. cit.* (1966), p. 742.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 745.

¹⁶⁹ *De lo espiritual en el arte*, Elisabeth Palma, traducción. México: Premiá, 1992 (La nave de los locos, 26), p. 28.

¹⁷⁰ Cito por extenso el fragmento en que Kandinsky define este recurso, ya que, en más de un aspecto, resulta esclarecedor para comprender la intención estética del manejo de la materia sonora por parte de Villaurrutia: “La intuición poética, el empleo adecuado de una palabra y su repetición interior dos, tres y más veces consecutivas, producen el desarrollo de su sonido interno, y pueden descubrir otras insospechadas cualidades espirituales de la palabra. Por último, la repetición continua de una palabra (un juego predilecto de la juventud después olvidado) hace que ésta pierda su sentido. Se puede olvidar incluso el significado abstracto del objeto designado descubriéndose el puro sonido de la palabra. Inconscientemente, este sonido *puro* también puede oírse en consonancia con el objeto real o con el objeto abstracto”, *Ibid.*, p. 30.

Kandinsky pasa revista a los movimientos recientes y menciona al impresionismo¹⁷¹ y el arte prerrafaelita, para desembocar finalmente en Paul Cézanne.

La desintegración de la forma en la poesía de Xavier Villaurrutia se asemeja al proceso racional de descomposición de la realidad convencional que dio inicio en el género pictórico con la obra de Cézanne.¹⁷² No obstante, a diferencia del cubismo más puro,¹⁷³ la abstracción de las metáforas villaurrutianas deja intuir la unidad que ha sido fragmentada, que, en el caso del “Nocturno de la estatua”, puede entenderse, por un lado, como la lógica de la vigilia y por el otro, como el vocabulario de lo convencional. Quizá a esta reminiscencia de la completud se refiera Víctor Manuel Mendiola cuando dice que “[...]encontramos esa *fragmentación de baja intensidad* que transforma la figuración sin abolirla, creando espacios mágicos o fantásticos y poniendo en comunicación seres y cosas que no se relacionan naturalmente”.¹⁷⁴

A grandes rasgos, podemos distinguir varios niveles en la disgregación de las formas en los “Nocturnos”: el más notorio es el de la materia física, dentro de la cual destaca el cuerpo humano; la desintegración de la realidad, sin embargo, supera lo físico y permea hasta la conciencia, la lógica y, por consecuencia, el lenguaje.

Volviendo sobre la dicotomía entre la forma y el contenido, hay momentos a lo largo de *Nostalgia de la muerte* en los que existe una tensión entre la materia lingüística (el sonido y las palabras como presencia gráfica) y su contenido. En este nocturno, por ejemplo, es llamativo el contraste entre la forma (en su mayoría, versos alejandrinos) y el

¹⁷¹ Como hace notar Paul Westheim, el distanciamiento de la objetividad tiene una de sus más tempranas expresiones, en las artes plásticas, en el impresionismo, donde “las cosas no han de ser reproducidas tal como son sino tal como aparecen en un determinado momento de la visión. El pintor debe evitar que se disperse, al transformarse en pintura, lo que el ojo ha apresado con una sola mirada”, “El pensamiento artístico moderno” en *El pensamiento artístico moderno y otros ensayos*, Mariana Frenk, traducción y recopilación. México: Secretaría de Educación Pública, 1976 (Sepsetentas, 295), p. 16.

¹⁷² Paul Westheim, como Kandinsky, considera a Cézanne el primer pintor-teórico en sentar las bases para la investigación de la forma como un valor expresivo en sí mismo. En palabras de Westheim: “La doctrina de Cézanne, que hoy es base de toda creación artística moderna, se podría resumir de este modo: no se trata de pintar bañistas o manzanas sino de crear forma”; *Ibid.*, p. 37, en palabras de Kandinsky: “Lo representado no es un hombre, ni una manzana, ni un árbol, sino que todos esos elementos son utilizados por el artista para crear un objeto de resonancia interior pictórica que constituya una *imagen*”, *Op. cit.*, pp. 34-35. Después de la obra de Cézanne y Gauguin, continúa, “lo decisivo ya no sería que se pudiera reconocer algún objeto del cuadro sino la armonía total en el conjunto de aquellas formas” (Westheim), *Ibid.*, p. 41. Este proceso cambia ligeramente de rumbo en la obra de Pablo Picasso, quien “[...] en sus últimas obras (1911) llega por una vía lógica a la destrucción de lo material; no por disolución, sino por medio de la fragmentación en distintas partes y su diseminación sobre la tela. Lo curioso es que en este proceso parece querer conservar la apariencia de la materia” Kandinsky, *Op. cit.*, p. 36. Este discurso fragmentado, junto con la tendencia a la abstracción, que aun así conserva una reminiscencia de la unidad, recuerda al proceder poético de Villaurrutia.

¹⁷³ A pesar de su gusto por las naturalezas muertas y la representación casi matemática de la realidad que encontramos en *Reflejos*, que compagina sin mayor problema con el cubismo, si hubiera que ligar el estilo de los nocturnos con alguna vanguardia pictórica, con todas las reservas que esta comparación implicaría, sería más adecuado pensar en el expresionismo o bien, en el surrealismo –de cuya influencia hablaré más adelante– debido a la renuncia a la caída en el absurdo total, implícito en el lenguaje exclusivamente autorreferencial de la pintura abstracta.

¹⁷⁴ *Op. cit.*, p. 101. El subrayado es mío.

contenido (una “viñeta narrativa” cuya trama se sitúa más allá de lo racional).¹⁷⁵ Según la concepción de Kahler de la “forma” (“estructura que se manifiesta en aspecto”),¹⁷⁶ la tendencia del arte a partir del siglo XX fue desbordar la idea aristotélica de la perfección de la forma, que se traduce en unidad, equilibrio y economía de recursos; en suma, lo que después sería denominado “forma cerrada”. La “forma abierta”, en cambio, deja de lado la labor “correctiva” de la realidad, artificial en gran medida, que implica la forma cerrada: “por lo general, en la poesía reciente y en ciertas novelas del siglo XX, la forma, al expresar la totalidad de la existencia, alcanza la concentración más rápida y *transracional*: quedan rotos todos los puentes explicativos de elaboración”.¹⁷⁷ Me parece que en el caso de “Nocturno de la estatua” no puede hablarse de forma abierta, aunque sí de una constante experimentación en los límites de la forma cerrada.

Recordemos, por otra parte, que el surrealismo, de igual manera, aunque busca la ruptura con la tradición y la concepción racionalista del hombre, no se basa en la disolución absoluta de la forma, sino en la subversión del orden de las cosas. A pesar de la evidente deuda de Villaurrutia con el surrealismo, esta cuestión fue controvertida en su época y la polémica se extiende hacia la crítica posterior, por lo que me permitirá una segunda digresión del análisis de “Nocturno de la estatua” para dar una noción de la influencia surrealista en nuestro autor.

En la ya referida entrevista con José Luis Martínez, Villaurrutia comenta: “Yo mismo, en alguna parte de mi poesía, he sido surrealista sin siquiera proponérmelo”;¹⁷⁸ de igual forma, en su “Autobiografía en tercera persona” escribe:

Si ayer amaba el rigor, el orden y la calma, ahora prefiere el abandono, la sensualidad, la libertad. Con Owen ha hecho, antes o al mismo tiempo que los suprarrealistas, o sin saber que ellos lo hacían, experiencias de escritura automática; y ha coleccionado sueños a la edad que otros coleccionaban libros.¹⁷⁹

Es pertinente notar que este reconocimiento de la influencia surrealista no ocurre hasta la década de los cuarentas, tras una recuperación consciente por parte de Villaurrutia de los elementos del surrealismo tanto como del romanticismo con los que comulgó.

¹⁷⁵ A diferencia de otros nocturnos, en este poema la experimentación formal se da en el margen bien definido de la métrica tradicional. Con respecto a este contraste Manuel Ulacia observa que “Muchos de los poemas que parecen haber sido escritos bajo el dictado del inconsciente están escritos en alejandrinos. Por ejemplo: ‘Nocturno de la estatua’”, *Op.cit.*, p. 68; Mendiola se refiere, también en relación con este nocturno, a “su clasicismo, su contradictoria redondez y medida, su perfecta hechura formal dentro de un ritmo alejandrino y, sobre todo, la cavilación metafísica que lo sostiene”, *Op. cit.*, p. 103; por su parte, Rosa García Gutiérrez hace hincapié en la vuelta a las formas tradicionales a partir de 1931, sin reparar en la estructura más bien conservadora del nocturno que nos ocupa. *Vid. Op. cit.* (2006), p. 122.

¹⁷⁶ *Op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 26. El subrayado es mío.

¹⁷⁸ El contexto de esta declaración es la pregunta de Martínez por la influencia de los -ismos en la poesía del momento, una vez que la mayoría de las vanguardias habían “pasado de moda”. Villaurrutia, con su respuesta, rescata al surrealismo como una corriente expresiva que no estuvo sujeta a tal caducidad. José Luis Martínez, *Op. cit.*, p. 342.

¹⁷⁹ *Op. cit.* (2001), p. 32.

Manuel Ulacia, por ejemplo, encuentra que el surrealismo es la principal fuente de inspiración de los “Nocturnos”, en los que se mezclan algunos rasgos de otras vanguardias históricas: “A pesar de que el romanticismo y el simbolismo fueron sumamente importantes para la escritura de este libro, la hechura de los poemas debe mucho a la lectura que hace Villaurrutia del surrealismo”.¹⁸⁰

Una aportación muy valiosa en cuanto a los lazos entre Villaurrutia y el surrealismo es el ensayo de Gonzalo Celorio ya citado, en el que se esclarecen los factores, internos y externos, que influyeron en la compleja relación entre Villaurrutia y las vanguardias. Por una parte, tenemos que el surrealismo, concebido por un lado como la ruptura con la tradición artística anterior (llámese clasicismo, realismo o modernismo) y por el otro, como una negación de la concepción racionalista de la realidad, no se ajusta del todo a los objetivos de Villaurrutia y los Contemporáneos, que buscaban rescatar la tradición poética mexicana –según su concepción personal– e insertarse en ella, en una actitud que fue clasicista a su manera. En este contexto se pueden interpretar las palabras de Villaurrutia: “he sido surrealista *sin siquiera proponérmelo*”.¹⁸¹

Los factores internos, por otra parte, se refieren a la dualidad que marcó la vida y obra de Villaurrutia: “las diferentes etapas por las que atraviesa Villaurrutia han sido definidas según la relación que en ellas se establece entre la sensibilidad y la inteligencia”, apunta Celorio.¹⁸² El abandono a la irracionalidad, como ha sido caracterizado el surrealismo, nunca cuadró por completo con la idea de poesía de Villaurrutia, quien se inspiró en la realidad más amplia –y más verdadera, desde su punto de vista– del sueño visto a través de un procedimiento intelectual. A propósito de este conflicto, Celorio se refiere al “Manifiesto surrealista” de Breton y observa con agudeza que todo el aparato teórico que construyen los surrealistas en torno a la estética de lo onírico-irracional está estructurado según un razonamiento cuasi-científico: “las expresiones oníricas del surrealismo no siempre procedieron de manera automática: en los más y en los mejores casos, el sueño, que es el tema fundamental de sus manifestaciones, es reinventado por el poeta lúcido, despierto”,¹⁸³ por lo que “la oposición entre conceptualismo e irracionalismo no es de todo valedera”¹⁸⁴ tanto en el caso de los surrealistas como en el del poeta mexicano.

¹⁸⁰ *Op. cit.*, pp. 48-49. Ulacia resume los objetivos vitales y estéticos del surrealismo de la siguiente manera: “Los surrealistas trataron de integrar todos los planos de la realidad (el sueño y la vigilia, lo imaginado y lo real, el consciente y el inconsciente) en una realidad que llamaron surrealidad”, *Loc. cit.* Esta definición bien podría aplicarse a la búsqueda del yo lírico en los “Nocturnos”.

¹⁸¹ El subrayado es mío. Esta frase, a la vez, revela el surrealismo más auténtico, pues apela a una influencia ejercida directamente en el inconsciente del artista y que supera cualquier adhesión a una retórica o estética preestablecidas.

¹⁸² *Op. cit.*, p. 116.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 109.

El ejemplo de la pintura es el más evidente, puesto que la materialidad de los medios visuales no permite disfrazar el engaño conceptual, es decir, la discrepancia entre el método de representación (mimético, racional) y el tema retratado (no mimético, irracional), como sí lo hacen las palabras. La observación de Celorio saca a relucir un detalle en el que se ha reparado poco, a pesar de ser tan obvio:

Delvaux, Magritte, Chirico expresan con pasmosa fidelidad los ámbitos oníricos sin emplear, por la naturaleza misma del lenguaje pictórico, automatismo alguno. Sus cuadros, como los nocturnos de Villaurrutia y los mejores poemas nacidos a la luz de las manifestaciones de Breton, son ensoñaciones del alma gobernadas por un espíritu reflexivo.¹⁸⁵

Muchos han señalado como posible referente visual del “Nocturno de la estatua” la obra de Giorgio de Chirico¹⁸⁶ y las variantes de la figura de la estatua que tuvieron lugar en el círculo surrealista. El mismo Chirico dedica un texto muy breve a la descontextualización de las estatuas y otros elementos dentro de la composición pictórica como una forma de expresar la extrañeza de lo –aparentemente– familiar; el fragmento que cito a continuación bien podría servir como descripción del efecto logrado en el nocturno que nos ocupa:

Desde hace largo tiempo, estamos acostumbrados a ver las estatuas en los museos; los distintos aspectos que toman, colocadas en tales lugares, son conocidos desde hace tiempo y los pintores, como los poetas, los han explotado a menudo. Para obtener aspectos nuevos y más misteriosos debemos recurrir a otras combinaciones. Por ejemplo: la estatua en una habitación, sola o acompañada de personas vivas, podría provocarnos sensaciones nuevas, sobre todo si tenemos la precaución de hacer que sus pies no se apoyen sobre un pedestal sino directamente en el pavimento. Pensad en la impresión que podría provocar una estatua sentada en un verdadero sillón o apoyándose en una verdadera ventana.¹⁸⁷

La búsqueda de una nueva perspectiva que pueda hacer visible la realidad profunda de los aspectos más ordinarios de la vida constituye uno de los principales objetivos de Chirico alrededor de los años veintes y queda expresada con precisión al inicio de su texto “Sobre el arte metafísico” (1919):

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 116.

¹⁸⁶ Gonzalo Celorio, por ejemplo, menciona el cuadro *Piazza d'Italia* como un referente específico para este nocturno; para Octavio Paz, la similitud radica en que “En Chirico no hay automatismo pictórico sino una visión en la que se yuxtaponen, enfrentan y coexisten distintos lugares y distintos tiempos. Esa es la atmósfera que a veces evoca Villaurrutia en los *Nocturnos*”, *Op. cit.* (1978), p. 61; para Rosa García Gutiérrez, la influencia de Chirico se ve reflejada en algunos motivos, como las ciudades y las estatuas en la noche; el enrarecimiento de la realidad; y la importancia que cobró la plasticidad en la poética de Villaurrutia: “Desde *Reflejos* Villaurrutia sabía que lo plástico era su vehículo para la expresión del invisible mundo interior, pero Chirico le proporcionó imágenes concretas con las que se sintió identificado”, *Op. cit.* (2006), p. 102. El mismo Villaurrutia declara en 1940: “Es curioso, quizá existan en mi obra, más que influencias de algunos escritores, la de un pintor. En Chirico encontré muchas veces una clara afinidad en esa manera de evasión de las cosas”, José Luis Martínez, *Op. cit.*, p. 340.

¹⁸⁷ “Estatuas, muebles y generales” en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Valencia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos / Librería Yerba, 1990 (Colección de Arquitectura, 23), p. 120.

[...] cierto es que el sueño es un fenómeno extrañísimo y un misterio inexplicable pero aún lo es más el misterio y la apariencia que nuestra mente otorga a ciertos objetos, a ciertos aspectos de la vida. Psíquicamente hablando, el hecho de descubrir un aspecto misterioso en los objetos sería síntoma de anomalidad cerebral afín a la locura. Creo que en cada persona pueden encontrarse tales momentos anormales, que serán tanto más felices si se manifiestan en personas dotadas de talento creativo y clarividencia. El arte es la red fatal que atrapa al vuelo, como grandes mariposas misteriosas, estos extraños momentos que escapan a la inocencia y a la distracción de los hombres comunes.¹⁸⁸

El conocimiento de la obra de Chirico por parte de Villaurrutia es más que evidente. En algunos números de *Contemporáneos* se incluyeron reproducciones de la obra del pintor italiano; y aun más, es muy probable que conociera sus textos, al menos el más famoso, “Sobre el arte metafísico” (“quizás proporcionados por Lazo”, aventura Rosa García Gutiérrez).¹⁸⁹ Nuevamente, podemos observar que este texto presenta grandes similitudes con “Pintura sin mancha” en cuanto a la búsqueda de la expresión de la realidad metafísica por medio de las artes.

Ahora bien, tomando en cuenta la dedicatoria de este nocturno al pintor Agustín Lazo que aparece en la edición de 1933 y se repite en la de 1938, valdría la pena considerar una posible influencia de la serie de trabajos que Lazo realizó con el motivo de la estatua, particularmente, los que representan *El caballito* de Manuel Tolsá y retratan la fuga del caballo que cobra vida en medio de la noche y se lanza fuera de su pedestal, como “Descanso dominical”.¹⁹⁰

Una vez aclarada la importancia de la desintegración de la forma en este poema y el resto de los “Nocturnos” como un rasgo de modernidad, así como la influencia surrealista en éstos, retomo el análisis de la segunda sección de “Nocturno de la estatua”.

Es significativo que la primera parte narrativa del poema, en la que lo principal son la búsqueda y la persecución, desemboque en un espejo. Junto con la estatua, que aparece por primera vez en el poemario en este “Nocturno de la estatua”, el espejo es una imagen poderosa del doble y el desdoblamiento. Mientras que en la primera parte, los hechos transcurren uno tras otro sin menor explicación, en los últimos seis versos el poema se concentra en el encuentro con la estatua asesinada y lo problematiza. En este momento, la estatua, que antes parecía ser un elemento enrarecido de la urbe dormida, cobra individualidad y se convierte definitivamente en una imagen desdoblada del yo al surgir del espejo:

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁸⁹ *Op. cit.* (2006), p. 100.

¹⁹⁰ Existen varias obras de Lazo con este tema; de entre ellas, es interesante notar el título de un grabado: “Nocturno”. Los múltiples intercambios creativos entre Lazo y Villaurrutia fundamentan la afirmación de Sheridan: “la prisa y el afán metodológico han establecido en ocasiones a la pintura de Chirico como el referente visual de la poesía de Villaurrutia: la obra de Lazo de la serie de *gouaches* (casi siempre sin títulos y sin fechas) deberá modificar esta asociación en lo sucesivo”, *Op. cit.*, p. 210. Algunas de estas obras se pueden ver en James Oles, (coord.), *Agustín Lazo*. México: Colección Blastein / Centro Cultural Tlatelolco, UNAM, 2009, pp. 112-113.

Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien cien veces
hasta oírla decir: “estoy muerta de sueño”.

Desde el primer verso citado se afirma algo que resultaba ya inquietante en el comienzo: la estatua está viva –por lo que puede ser asesinada–, aunque, al mismo tiempo, sigue siendo una estatua en su aspecto superficial.¹⁹¹

El procedimiento retórico a través del cual la estatua adquiere vida es una metáfora de lo inanimado a lo animado, identificable en este caso (y con algunas reservas) con la personificación; la estatua en sí ya es antropomórfica, por lo que los atributos humanos que adquiere no están relacionados con la forma, sino con la volición (gritar, moverse); la vida psíquica (estar dormida); y la conformación interna de su cuerpo, semejante a la humana, como demuestra el hecho de que se incluya la “sangre” en la definición metafórica de su sombra y en el momento narrativo de su asesinato. El elemento más determinante, por supuesto, es su mortalidad. Por último, a pesar de la renovada materialidad e individualidad que cobra la estatua a raíz de su personificación e identificación con el yo, queda una imagen en la mente del lector, que es la de la estatua asesinada dentro del espejo como una escena estática que estuviera representada en una pintura. Este efecto plástico se asemeja a otras descripciones –o éfrasis ficticias– que aparecen en otros poemas de Villaurrutia.¹⁹²

El verso siguiente, “sacarla de la sangre de su sombra”, constituye lo que Weinrich llama un contexto contradeterminante: en este momento desaparece la ambigüedad que permitía creer que la estatua podía ser una metáfora cuyo asunto principal o tenor era el reflejo del yo proyectado en el muro-espejo, y no una verdadera encarnación o doble del yo. Además, en este verso hay una interacción de semas que contribuye a la caracterización quimérica de la estatua: “la sangre de su sombra” expresa, en primer lugar, que la estatua es un cuerpo animado por la sustancia vital por excelencia, la sangre. La interacción semántica que se da entre los dos términos de la metáfora, “sombra” y “sangre”, de una manera tan estrecha como lo indica la estructura del sintagma nominal (sustantivo + complemento adnominal) y sustentada fonéticamente en

¹⁹¹ La polisemia de la figura de la estatua radica, en gran parte, en la discrepancia entre su forma (humana) y su naturaleza (inanimada). A pesar de las atribuciones mencionadas, sigue siendo un ser inanimado, pues no siente, no habla (todavía), ni escucha; parece ser un autómata que representa un aspecto de la vida interior del yo, probablemente el aislamiento en que éste se encuentra. Como observa Gonzalo Celorio, en el “Nocturno de la estatua”, “la pasión del alma se dirige a un objeto [la estatua] que pese a la ilusoria vitalidad está connotado por la muerte, peor aún, por la inexistencia”, *Op. cit.*, p. 122. Encontramos otros ejemplos de esta acepción en el poema “Estatua” o bien, dentro de *Nostalgia*, en “Nocturno amor”.

¹⁹² En *Reflejos* es muy clara la tendencia del poeta a describir algunas escenas de la vida diaria como si fueran cuadros de paisajes o naturalezas muertas y, a la inversa, hay descripciones de cuadros como si fueran una imagen sacada de la vida; este último procedimiento es notorio, por ejemplo, en el poema “Retrato”.

la aliteración de la /s/ inicial y fonemas líquidos, está lejos de ser una simple comparación basada en las posibles semejanzas físicas (la fluidez de la sombra y la sangre, o el color oscuro de ambas, por ejemplo); la convivencia semántica de ambas palabras resulta en una ecuación simbólica. La estatua muere y sale de la sombra que es como su sangre derramada; es decir, renace: es mortal e inmortal a la vez.

Es pertinente recordar la declaración de Giorgio de Chirico: “[...] cualquier cosa tiene dos aspectos: uno corriente, el que vemos casi siempre y que ven los hombres en general, y el otro espectral y metafísico que sólo pocos individuos pueden ver en momentos de clarividencia y de abstracción [...]”.¹⁹³ Los artistas verdaderos, según Chirico, son los que logran despojar a la realidad ordinaria de los vínculos que la costumbre y la memoria establecen entre los elementos para revelar así el aspecto metafísico de las cosas más comunes. La estatua de este nocturno, animada por acción del conjuro del sueño, deja atrás su “aspecto común” desde el comienzo, y precipita al espectador en la realidad metafísica conforme avanzan los versos, hasta adquirir el volumen y la densidad de un arquetipo. A partir del sexto verso, con el asesinato de la estatua, ésta deviene una representación del yo desdoblado, es decir, su espíritu o quizá su alma, así como un elemento del paisaje onírico y, en ambos casos, una representación arcaica de la muerte, (el doble).¹⁹⁴

La naturaleza metafísica de la estatua es reafirmada en el verso inmediato: “vestirla en un cerrar de ojos”. Nuevamente, nos encontramos con una reelaboración de una frase hecha (“en un abrir y cerrar de ojos”) cuyo contenido es modificado por completo, ya que, mientras que la locución coloquial se refiere a una medición temporal (lo que tarda uno en abrir y cerrar los ojos, es decir, décimas de segundo), el verso de Villaurrutia se desarrolla en el plano de lo visual. En un acto de piedad ante la estatua asesinada, el yo la viste pudorosamente con la sombra creada al cerrar los ojos, que la deja fuera de su campo visual. La estatua, sin embargo, no está en un espacio definido; puede verse con los ojos cerrados, pues está dentro y fuera –del sueño, del yo– al mismo tiempo. En este sentido, la estatua afirma su pertenencia a una realidad más profunda, ya que es, más que una presencia física, una imagen mental o espiritual.

La actitud del yo hacia la estatua –que puede ser la imagen propia o, quizá, la del otro–, toma un nuevo giro afectivo con el verso: “acariciarla como a una hermana imprevista”. La contradicción entre el sustantivo y el adjetivo es notoria: la palabra “hermana”, al menos en su sistema de tópicos, implica intimidad, cotidianidad, convivencia; lo imprevisto, en cambio, sugiere una circunstancia nueva e inesperada.

¹⁹³ “Sobre el arte metafísico” en *Op. cit.*, p. 41.

¹⁹⁴ Debido a la relación de la estatua con la duplicación con el yo, podría pensarse en una muerte particularizada y personificada; no obstante, tomando en cuenta la ambigüedad que impide determinar si la estatua es solamente una representación del doble, la balanza parece inclinarse hacia la expresión de la muerte, a través de la figura de la estatua y su encuentro con el yo, como destino de todo ser viviente, es decir, como constante universal.

¿De dónde viene, entonces, este nuevo lazo de fraternidad con la estatua? y ¿qué contenido expresa? En el caso de que la estatua sea una representación de sí mismo, una imagen desdoblada, como hemos sugerido antes, el encuentro con la estatua asesinada es una especie de reconocimiento de la muerte propia; la muerte aparece como una hermana espectral del yo, semejante a él aunque separada de su cuerpo físico; en este caso, la adjetivación “imprevista” queda esclarecida, pues la muerte es difícilmente previsible; la “hermana imprevista” se corresponde con naturalidad con la imagen de la muerte propia, semejante a uno y extraña al mismo tiempo, pero siempre imprevisible. En el caso de que la estatua represente al otro y con éste, al mundo exterior que rodea al yo y que no logra atravesar la barrera de su solipsismo, el asesinato podría significar una vuelta a la soledad, el fracaso de la comunicación con el mundo fuera de la subjetividad del yo. En todo caso, el concepto de hermandad es muy útil aquí, pues permite conservar la ambigüedad que prevalece en el mundo onírico: “hermana” expresa tanto lo semejante como lo disímil. Este vocablo alberga en sí la contradicción que predomina en el “Nocturno de la estatua”, o una de las contradicciones que lo edifican: la convivencia de lo cotidiano con lo extraordinario, la recontextualización (extraordinaria) de lo ordinario.

Mientras la estatua agoniza, el individuo la acaricia y busca una señal de vida a través del tacto y el habla:

y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien cien veces
hasta oírla decir: “estoy muerta de sueño”.

En estos tres versos es clara la también contradictoria corporeidad sin vida de la estatua: sus dedos son fríos, inertes y duros como fichas; están de tal manera desprovistos de voluntad que se puede “jugar” con ellos, asociación semántica arraigada en la metáfora “las fichas de sus dedos”, que se desplaza de lo inanimado a lo animado. Sus oídos son sordos a lo que sucede afuera: a pesar de que el protagonista cuente “cien veces cien cien veces” a su oído, como en una especie de conjuro especular que se multiplica hasta el infinito,¹⁹⁵ la estatua sólo resucitará brevemente de su agonía soporífera para decir, con un tono extrañamente coloquial y humorístico, “estoy muerta de sueño”.¹⁹⁶

El resultado es contundente: en este comentario espontáneo de la estatua se hace explícita la ambigüedad existente entre muerte y sueño. La estatua no sólo está muerta, ni sólo dormida, sino ambas a la vez, con todo lo que comparten ambos conceptos y la resignificación que les da la asociación metafórica: la muerte es vista a través de la lente del sueño, para utilizar los términos de Max Black. Lo más sobresaliente es cómo, a través de la recontextualización, Villaurrutia le saca partido a esta expresión coloquial

¹⁹⁵ Nótese la simetría gráfica: el sintagma final “cien veces”, es la duplicación en espejo de su antecesor “veces cien”.

¹⁹⁶ Manuel Ulacia percibe este humorismo precisamente en la elección de una frase hecha para culminar la tensión narrativa del poema: “La muerte es una frase hecha. Es lenguaje”, *Op. cit.*, p. 63.

para devolverle un sentido profundo, fincado en la semejanza entre muerte y sueño pero asumido en el habla común como una forma hiperbólica y adornada de expresarse.

No deja de llamar la atención la intervención de la estatua y la dosis de absurdo que conlleva. Parece burlarse sutilmente de la angustia del yo al tranquilizarlo con esta frase coloquial que rompe con el dramatismo del asesinato y la pérdida. En adición, contradice también la imagen de la vitalidad incompleta o trunca de la estatua, que antes se asemejaba más a un espectro, sin más voz que un grito fugitivo y sin tacto; la estatua finalmente revela su secreto; no ha muerto, aunque quizá tampoco despierte.

En conclusión, a mi parecer, la muerte en el “Nocturno de la estatua” no es solamente una comprobación del aislamiento del yo y su fracaso por intentar salir de su mundo subjetivo; por el contrario, es una afirmación de este mundo –el de la soledad, el de la noche–, que es el único que da cabida a la reflexión sobre la propia muerte. La muerte es el medio de contraste que permite ver al individuo en su soledad; también es el elemento destructor de la realidad: fragmenta sus ligaduras racionales, lo que resulta en una desintegración también física y espacial, para reflejar la inconsistencia de la vida humana; es el punto de fuga: a partir de ella se construye y se destruye la narración del poema. El elemento principal que expresa este contenido es el sueño; en este aspecto, estoy de acuerdo con las palabras de Rosa García Gutiérrez: “Morir es, para el Villaurrutia de 1927, fugarse de la realidad, dormirse en la vigilia para despertarse en el sueño, encerrarse en la alcoba pero sin renunciar a la lucidez o la inteligencia, sin cerrar los ojos”.¹⁹⁷ Efectivamente, el hecho de morir está relacionado, en “Nocturno de la estatua” y, en general, en los primeros “Nocturnos”, con la búsqueda tanto de otra realidad como de un lenguaje alterno, una poética de lo onírico que, en este caso particular, es una vía para aprehender la realidad compleja del yo y conjugar los aspectos irreconciliables (realidad interior/realidad exterior; yo/otro; vida/muerte, por mencionar los más sobresalientes en este poema), aunque sea sólo efímeramente. En la medida en que este “Nocturno” conjuga el sueño y la vigilia, así como otros motivos subordinados a esta dualidad primordial, es válida la asociación del “Nocturno de la estatua” al surrealismo, si bien, como ya he mencionado, Villaurrutia se aproximó a este movimiento artístico con una dosis de recelo y precaución proporcional a la curiosidad que sentía por la novedad de dicha propuesta artística.¹⁹⁸

3. “Nocturno en que nada se oye”

En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen
sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte

¹⁹⁷ *Op. cit.* (2006), p. 68.

¹⁹⁸ Cabe señalar que, si bien hubiera sido muy interesante profundizar al respecto, los claros objetivos de este ensayo restringieron el alcance de mi investigación en lo referente a las influencias de las vanguardias y su efecto global en la evolución estilística de Xavier Villaurrutia; retomo, cuando lo he considerado necesario, lo que concierne a la gestación y evolución de las metáforas de la muerte.

en esta soledad sin paredes
 al tiempo que huyeron los ángulos,
 en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre
 para salir en un momento tan lento
 en un interminable descenso,
 sin brazos que tender
 sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano invisible
 sin más que una mirada y una voz
 que no recuerdan haber salido de ojos y de labios
 ¿qué son labios? ¿qué son miradas que son labios?
 y mi voz ya no es mía
 dentro del agua que no moja
 dentro del aire de vidrio
 dentro del fuego lívido que corta como el grito
 y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
 cae mi voz
 y mi voz que madura
 y mi voz quemadura
 y mi bosque madura
 y mi voz quema dura
 como el hielo de vidrio
 como el grito de hielo
 aquí en el caracol de la oreja
 el latido de un mar en el que no sé nada
 en el que no se nada
 porque he dejado pies y brazos en la orilla
 siento caer fuera de mí la red de mis nervios
 mas huye todo como el pez que se da cuenta
 hasta siento en el pulso de mis sienas
 muda telegrafía a la que nadie responde
 porque el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse.

Este nocturno apareció individualmente en agosto de 1929, en el número 15 de *Contemporáneos*. Originalmente fue concebido para formar parte de un mismo poema junto con “Otro nocturno” (cuyo título después cambió a “Nocturno amor” y fue publicado en abril de 1930, en el número 23 de la misma revista), como demuestran las cartas que Villaurrutia intercambió con Alfonso Reyes en 1930.¹⁹⁹

El inicio de este poema presenta una circunstancia similar a la del “Nocturno de la estatua”; el escenario vuelve a ser la calle, también solitaria y, según se deduce del título, nocturna. Más que la sombra, en este nocturno sobresale otro elemento de negación de la percepción, el silencio:

En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen
 sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte
 en esta soledad sin paredes
 al tiempo que huyeron los ángulos,

¹⁹⁹ Vid. Rosa García Gutiérrez, *Op. cit.* (2006), p. 112. La autora nota las semejanzas entre ambos poemas, principalmente en el nivel formal: “Se trata de la misma serie de versos irregulares, predominantemente largos, sin rima, sin estrofas y sin signos de puntuación, y del mismo tono agitado y caótico, la misma funesta y pesimista melancolía”, *Ibid.*, p. 111. A pesar de que la temática es semejante, en “Nocturno amor” se mezclan el tema amoroso y la angustia por la muerte. Sin embargo, la profusión de oxímoros, el contraste entre sueño y vigilia, así como el uso de metáforas semejantes, evidencian la cercanía entre ambos.

En el primer verso encontramos el núcleo metafórico: “silencio desierto como la calle antes del crimen”. El silencio adquiere inmediatamente una nueva dimensión espacial, resultante de la interacción del sujeto con el adjetivo “desierto” y la posterior comparación con la calle. Esta modificación semántica es posible gracias a que tanto en “silencio” como en “desierto” se habla de una ausencia; la primera sucede en el plano auditivo y es la carencia de sonido, y la segunda, en el plano visual, y es la falta de cualquier objeto sólido que obstaculice la visión. Esta semejanza remite a una misma quietud y monotonía que, en este caso, implica la soledad del individuo, a la que se hace alusión en el tercer verso.²⁰⁰ La última parte de la frase añade un elemento más a la construcción metafórica del ambiente del nocturno: “como la calle antes del crimen”; esta metáfora *in praesentia* sirve para adjetivar, a su vez, al modificador “desierto” y añade otro sema, que es el de tensión o expectativa: el silencio se convierte no sólo en un paisaje solitario, sino en un estado psicológico de espera.

La palabra “crimen” cobra importancia como una metáfora no periférica gracias a la aseveración del yo en el siguiente verso: “sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte”. Esta construcción condensa varias ideas con respecto a la muerte que se habían insinuado en el “Nocturno de la estatua” y que aquí se hacen evidentes. En primer lugar, es claro que el yo espera su propia muerte e incluso la anhela, lo que conlleva otro pensamiento: la muerte es un elemento externo, ajeno al yo y, podría decirse, independiente. Existe a tal grado la separación entre el yo y su muerte que ésta puede, hiperbólica y tal vez paradójicamente, ser turbada por su respiración; al mismo tiempo, es una muerte casi entrañable (“mi muerte”), que habita en lo más profundo de él.

En este mismo pasaje encontramos una metáfora que llama la atención por su audacia, tal como la entiende Weinrich, que es el sintagma nominal “soledad sin paredes” y el contexto en que está inserto. Nuevamente, como en “silencio desierto”, la contradicción se establece entre el sujeto y su atributo; en ambos, un concepto más o menos abstracto cuyo sema medular es la ausencia adquiere características espaciales que, a su vez, son una negación de una cualidad física. Mientras que en “silencio desierto”, el silencio es caracterizado como una especie de “planicie” auditiva, en “soledad sin paredes”, la negación es más compleja y el procedimiento nos remite al análisis de los primeros versos del “Nocturno de la estatua”. Como en la persecución del grito de la estatua, en esta metáfora se crea una expectativa fundamentada en la lógica onírica e incluso en el absurdo, que modifica la definición prototípica de “soledad”: la soledad puede tener paredes. Esta afirmación está presente en la negación: “soledad sin paredes”, lo que crea un efecto de frustración –doble– de la expectativa semántica. En esta metáfora se aprecia la intención enfática de la construcción a partir de la

²⁰⁰ Para algunos críticos, como Merlin H. Forster, el tema central de este poema son la soledad y la alienación: “solitude becomes limitless and internalized”, *Op. cit.* (1976), p.111.

comparación entre las dos premisas encontradas: 1) “La soledad es un espacio con paredes” y 2) “La soledad es un espacio sin paredes”. La primera aseveración amplía la definición de “soledad” a través de la transposición de los dos significados (soledad + espacio cerrado), y la convierte así en una hipotética soledad con paredes, es decir, un espacio definido, limitado, interior y, hasta cierto punto, contenido y protegido. A partir de esta modificación semántica, podemos inferir que, en contraposición, una soledad sin paredes será un espacio exterior, extendido indefinidamente y desprotegido. La segunda descripción es definitivamente más poderosa en su caracterización de la soledad, pues se aparta de la seguridad del espacio cotidiano, amplía el escenario de la soledad a un vacío infinito, a la vez que permite la proyección hacia el exterior de la visión subjetiva del yo; es una soledad hiperbólica. Lo mismo sucede con “silencio desierto”, que es, por decirlo así, un silencio más silencio.²⁰¹

La metáfora espacial se complementa con el siguiente verso, que amplía el contexto: “al tiempo que huyeron los ángulos”. Ésta es una descripción muy plástica del momento exacto en que el espacio se subvierte y da entrada a la aniquilación y el vacío. Desde la formulación de la frase se adivina la transformación espacial: si en el verso anterior eran las “paredes”, en éste, a través de una sinécdoque, ya son sólo los ángulos, es decir, el trazo básico para la construcción de un espacio, pero ya no el espacio en sí. En esta metáfora de lo inanimado a lo animado,²⁰² los ángulos formados por las paredes de la construcción imaginaria que rodeaba al yo, se desmaterializan (de manera semejante como la esquina del “Nocturno de la estatua” se “desdobla”) y, con ellos, se desploma también el comportamiento convencional de la materia y el espacio (o, en todo caso, el funcionamiento normal de la percepción). A pesar de que la imagen va perdiendo materialidad, las líneas adquieren movimiento en un plano tridimensional.²⁰³

²⁰¹ Las figuras reiterativas no son ajenas al vocabulario retórico de Xavier Villaurrutia. A lo largo de *Nostalgia* nos encontraremos con recursos como la disemia y la paronomasia y en otros poemas, como “Nocturno muerto”, encontramos expresiones aliterativas como “silencioso silencio”. Vid. César Rodríguez Chicharro, “Disemia y paronomasia” en *Estudios de literatura mexicana*. México: UNAM / FFyL, 1995, pp. 179-181 y Merlin H. Forster, *Op. cit.* (1976), pp. 61-63.

²⁰² Esta construcción puede ser interpretada como una prosopopeya si tomamos en cuenta que el verbo “huir” requiere un sujeto con un grado considerable de volición, que normalmente no se asocia a un sustantivo como “los ángulos”.

²⁰³ A este respecto, y a través de un análisis cronológico del tratamiento del espacio en la poesía de Villaurrutia, Marta Cecilia Núñez encuentra un cambio en la relación entre el poeta y la naturaleza, entre los poemas más tempranos, *Reflejos* y, marcadamente, en *Nostalgia de la muerte*. Un rasgo de la espacialidad en los “Nocturnos” es que “la naturaleza se parece al arte”, una observación muy interesante desde el punto de vista de la mimesis, pues implica que, en *Nostalgia*, Villaurrutia no persigue el “realismo”, sino el retrato de la realidad humana en todos sus estratos, *El tratamiento del espacio en la poesía de Xavier Villaurrutia*. México: UAM-Azcapotzalco, 1981 (Estudios de Literatura, 2), p. 8; además, “el espacio sufre un despojamiento de elementos: es manifestado a través de pocas señales profundamente impregnadas de estados subjetivos, de modo que se crean lugares-estados de ánimo” (*Ibid.*, p. 9); “se lleva a cabo el procedimiento surrealista de aislar los objetos de su contexto creándoles ambientes extraños alrededor” (*Loc. cit.*); “no se muestra una configuración espacial definida” (*Ibid.*, p. 10); y, finalmente, las palabras ocupan el centro del poema, como únicos objetos en el espacio poético, dejando atrás su referente real, como sucede en el nocturno que nos ocupa. La idea de un espacio con ángulos sugiere profundidad,

La tensión, presente desde el inicio del nocturno, aquí se refleja en la estructura sintáctica: estos cuatro primeros versos constituyen una serie de oraciones subordinadas que describen la circunstancia en la que sucede la acción principal (“dejo mi estatua sin sangre”); una circunstancia cuidadosamente especificada en la que el espacio cobra características extraordinarias que anticipan la deformación de la realidad, propia del sueño, a la que ya he hecho mención en el análisis anterior. El yo lírico se encuentra en una soledad adecuada para la contemplación de la muerte –que en este caso, es explícitamente la muerte propia– e incluso está a la expectativa de ésta, como si fuera un viaje que emprender.

El escenario oscila entre la calle y el espacio vacío: los elementos difusos como la alusión a la calle en la metáfora “en medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen”; las paredes que ya no son capaces de contener la inmensa soledad del individuo; la escala que puede ser una escalera, con toda su materialidad, o únicamente una escala musical; y el piano casi etéreo que emite estas notas, colocan a este espacio definitivamente en la categoría de lo “metafísico” según lo definió Giorgio de Chirico.

El quinto verso sintetiza muy atinadamente la idea de la muerte que expresa el poema y retoma con gran precisión la metáfora sueño-muerte;²⁰⁴ a la vez, marca el comienzo de la acción cuyo preámbulo son los primeros cuatro versos:

en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre
para salir en un momento tan lento
en un interminable descenso,

Ésta es una metáfora compleja, formada a partir de la conjunción de dos metáforas nominales. La construcción “la tumba del lecho” (sustantivo + complemento adnominal) se basa en la similitud superficial entre ambos sustantivos (el hecho de que los dos permitan a un ser humano permanecer en posición yacente), e implica la analogía, más profunda, entre estar muerto y estar dormido.

El cuerpo que reposa en este lecho-tumba se convierte en “mi estatua sin sangre”. Volvemos a la metáfora de la estatua, que opera de lo animado a lo inanimado, parcialmente; en este caso, la estatua es inequívocamente inherente al yo, pues es “suya”. Si en el “Nocturno de la estatua” la identificación de ésta con el yo, con el otro o con

sin embargo, tomando en cuenta que a partir de este verso “huyen” los ángulos, podemos conjeturar que el universo del sueño-muerte al que está por ingresar el sujeto lírico tiene la apariencia de un plano bidimensional, debido al espacio oscuro y vacío en el que se desarrolla, un escenario que concuerda con esta afectación de la relación hombre-naturaleza.

²⁰⁴ Rosa García Gutiérrez compara este nocturno con el “Nocturno de la estatua” pues encuentra en ellos casi la misma secuencia anecdótica e incluso considera que “Nocturno en que nada se oye” es una versión extendida aquél, aunque “mucho más caótica, desordenada, sugerente”, *Op. cit.* (2006), p. 109; sin embargo, me parece que, en comparación con el “Nocturno de la estatua”, en “Nocturno en que nada se oye” el tema del sueño se encuentra mucho más diluido y la importancia recae desde el principio en el de la muerte. Aun así, el sueño sigue siendo un vehículo para expresar la muerte, como se evidencia al final del poema.

alguna “parte” del yo dividido “euclidianamente” en cuerpo, alma, intelecto e instinto, era más incierta, en este verso es claro que la estatua es el cuerpo dormido, divorciado de la psique liberada durante el sueño; o bien, el cuerpo muerto que queda abandonado una vez que el alma se separa de él.

La especificación “sin sangre”, que a primera vista puede parecer una redundancia, dado que ninguna estatua tiene sangre, cobra sentido gracias a la amplitud del contexto (el sueño-muerte). La estatua, que podría ser un espectro más en el escenario nocturno, aquí es una encarnación pétreo de aquello que abandona el yo en el momento de partir hacia el mundo del sueño y la muerte (una especie de inframundo),²⁰⁵ una sustancia que se asemeja a la conciencia del yo. En este contexto, la aparición de la sangre, aunque sea a través de la negación, es admisible.

El verbo “dejar” que une los dos núcleos metafóricos resulta esclarecedor al respecto, pues evidencia, en primer lugar, el desdoblamiento y, en segundo, la descentralización del yo consciente; la estatua, inmóvil y sin sangre, se queda en el lecho como un simulacro del individuo, con el que comparte únicamente el aspecto exterior, mientras que el yo que continúa como voz lírica es, paradójicamente, el que sueña, el yo inconsciente.²⁰⁶ La estatua no es, entonces, la representación de lo corpóreo –al menos, no una representación absoluta– pues el yo que se desprende de aquélla, lejos de ser el alma o la imagen inmaterial del individuo, conserva algunas características físicas del cuerpo, como veremos más adelante.

Parece más apropiado considerar esta estatua como un símbolo de la realidad exterior, regida por la objetividad de la que se aleja paulatinamente el yo lírico, para sumergirse, primero, en el caos aparente de la percepción subjetiva y, después, en la inefabilidad de la inconciencia (sueño-muerte); como parte de esta realidad exterior, la estatua también representa la muerte corporal, es decir, la muerte irreversible, que no conduce sino a la extinción completa de la unidad alma-cuerpo que conforma al ser humano.

En relación con la identificación entre la estatua sin sangre y el cuerpo, Frank Dauster asevera: “In ‘Nocturno en que nada se oye’, pure intellect, disembodied, records

²⁰⁵ Con respecto a los elementos inframundanos, Huberto Batis observa que en este poema están presentes “todos los recursos imaginativos que la tradición literaria ha empleado para representar a la muerte; el agua de la laguna Estigia, el aire inmaterial del más allá, el fuego dantesco”, “Vida-amor-muerte en los nocturnos de Xavier Villaurrutia” en *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 4-5, marzo-abril, 1964, p. 43.

²⁰⁶ Es interesante retomar en este punto las observaciones de Gonzalo Celorio en relación con la división alma / cuerpo o conciencia / inconciencia en los “Nocturnos”. Si partimos de la definición dual del hombre como un conjunto de cuerpo y alma, la estatua en este nocturno podría ser una representación del alma fugitiva una vez efectuada su separación del cuerpo, ya sea en el sueño o bien, en la muerte. No obstante, si reparamos en la distinción entre alma (inconsciente) y espíritu (conciencia) a la que alude este autor, podemos encontrar otras posibles interpretaciones: “Al alma corresponde la imagen poética; al espíritu, el pensamiento”, explica Celorio, *Op. cit.*, p. 117, nota 12. El desdoblamiento, ya no en cuerpo/alma, sino en espíritu/alma conduce a otra lectura del poema, que, bajo esa óptica, se entiende como la narración, según el espíritu y desde la vigilia, del sueño que es protagonizado por el alma, mientras el espíritu duerme. En este sistema, el desdoblamiento ocurriría, entonces, entre el soñador y el soñado.

its thoughts in that instant when consciousness has abandoned the body, that bloodless statue, to descend interminably”;²⁰⁷ no obstante, difiero de esta interpretación, pues mientras que Dauster y otros suponen que, al dejar su cuerpo-estatua, queda libre el intelecto del yo (“the consciousness of the poet leaves behind the totality of his physical body”, dice Forster),²⁰⁸ en el presente análisis me inclino por la idea de que es el inconsciente el que se libera de la “estatua sin sangre”. Aquí, es muy útil la división que hace Gonzalo Celorio entre alma y espíritu ya mencionada, ya que ayuda a comprender que el desdoblamiento ocurre entre el alma (que desciende hacia el sueño-muerte) y el espíritu (que narra el descenso), mientras que la conciencia y, en menor medida, el cuerpo, quedan paralizados en la imagen de la estatua.²⁰⁹

En el siguiente verso, el autor continúa la construcción del mundo metafísico en el que se desarrollará el viaje del yo desdoblado. Una vez que el espacio ha sido caracterizado como una extensión indefinida de oscuridad, sujeto a la mutabilidad constante, el tiempo parece deformarse también, como vemos en el verso “en un momento tan lento”, en donde la aliteración (*momento / lento*) produce, a través de la repetición de fonemas, la ilusión de una prolongación anormal del instante. A continuación encontramos una analogía que remite nuevamente a la construcción metafórica de la muerte sobre la base semántica del sueño: el “interminable descenso” conduce por igual al reino de los difuntos y al de las imágenes ficticias del sueño, como hemos visto en el marco conceptual.

La desintegración de la forma, que fue destacada en el análisis anterior como un rasgo de modernidad en el estilo poético de Xavier Villaurrutia, no sólo es patente en esta parte de “Nocturno en que nada se oye”, sino que se encuentra llamativamente estratificada en niveles. La fragmentación de la realidad comienza por el espacio, como vemos en los primeros versos; continúa en el cuerpo del yo; y culmina en el nivel del intelecto y el lenguaje. La aniquilación deliberada del mundo tangible y racional forma parte de un nuevo acercamiento a la muerte. Como expone Huberto Batis, en relación con la percepción y vivencia de la muerte a través de los sentidos y el intelecto: “Villaurrutia eligió abrir los sentidos –en la cárcel crepuscular de la soledad– al silencio, a lo incorpóreo e incoloro, a *la espera contraria al olvido, a la vida que es muerte vivida,*

²⁰⁷ *Op. cit.* (1971), p. 49.

²⁰⁸ *Op. cit.* (1976), p. 112.

²⁰⁹ Resulta muy esclarecedor a este respecto un fragmento de la carta de Villaurrutia a Ortiz de Montellano, donde el primero reflexiona acerca de las posibilidades del sueño como tema poético; ante esta problemática, Villaurrutia distingue dos maneras de hermanar sueño y poesía: “O se le trata como los sobrerrealistas lo hacen, persiguiendo cada uno de los incidentes de su mecanismo y lógica particulares como si una especie de cámara cinematográfica trabajara por nosotros, fotografías despiertos y dormidos modelos, para registrar un documento más del juego de nuestro inconsciente, o bien, como un tema poético más –la naturaleza en Virgilio, el infierno en Dante–, vivido o no vivido, poco importa, pero inventado o reinventado por el poeta lúcido, despierto. Sólo la mano de un vivo puede escribir el poema de la muerte. Sólo la mano de un hombre despierto puede escribir el poema del sueño”, *Op. cit.* (1956), p. 40.

vacío que no está vacío".²¹⁰ Batis hace una revisión concisa y muy atinada del tratamiento de la muerte en los "Nocturnos", un tema que, en su opinión, comienza por ser una presencia, inquietante pero inefable y, a veces, confundida con otros elementos, para proyectarse hacia el final de *Nostalgia de la muerte* como un elemento fundamental de la existencia humana. Cito por extenso las observaciones de este autor:

[...] las siguientes apariciones de la muerte, en la primera época,²¹¹ están teñidas de un sentimiento radical por lo que tienen de obvio: la muerte es inaprensible, inexperimentable si no se lleva al cabo, está demás decir: *si no se muere*; la idea de la muerte va unida a lo fantasmagórico, a lo de dudosa realidad, a lo esfumado e incoloro, y a la vez, a lo más personal, a lo particular.²¹²

y, más adelante:

Hasta aquí [se refiere a los "Nocturnos"] el mundo de la muerte está cerrado al poeta: ella es impalpable, se mantiene inmaterial. Si más adelante habrá de encontrar la expresión de algo que se lee entre líneas pensado, *que la muerte es la confrontación de la vida*, y si hasta ahora no consigue hacer realidad literaria la realidad de la presencia de la muerte en la vida, nada de extraño tiene el paso que sigue, brusco si cabe, y previsible: el miedo de la vida y de la muerte, miedo de no existir y de que nada exista, miedo de que la vida sea sólo sueño.²¹³

El siguiente bloque de versos evidencia esta aproximación elíptica a la muerte:

sin brazos que tender
sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano invisible
sin más que una mirada y una voz
que no recuerdan haber salido de ojos y labios
¿qué son labios? ¿qué son miradas que son labios?
y mi voz ya no es mía
dentro del agua que no moja
dentro del aire de vidrio
dentro del fuego lívido que corta como el grito

La corporeidad del yo, una vez que "sale" del cuerpo-estatua, no deja de ser paradójica. Se habla de brazos, dedos, ojos y labios en negativo; nuevamente, Villaurrutia define al yo a través de la ausencia, pero al mencionar lo que no hay (las partes del cuerpo) crea una impresión fantasmagórica de lo que debería haber o hubo. El segundo verso de este fragmento es claro al respecto pues, como ya sucedió en versos anteriores, "afirma" un hecho insólito o contradictorio (a saber, que la escala de un piano invisible pueda alcanzarse con los dedos). A la vez, funciona como una declaración de la naturaleza de la realidad a la que ha ingresado el yo: en ella, los dedos, que el individuo ya no tiene

²¹⁰ *Op. cit.*, p. 35.

²¹¹ Se refiere sobre todo a *Reflejos*, aunque este juicio también es aplicable a la mayoría de los "Nocturnos".

²¹² *Op. cit.*, p. 36.

²¹³ *Ibid.*, p. 38.

porque los ha dejado en el lecho-tumba, no son suficientes para asir la escala/escalera que cae del piano invisible, que debería ser asible, según los principios de la lógica onírica.²¹⁴

La mención a las partes del cuerpo puede explicarse desde un nuevo desdoblamiento, que ocurre entre el cuerpo físico y el cuerpo imaginario, es decir, aquel con el que aparecemos y nos desplazamos en los sueños pero que es, finalmente, una imagen proyectada por la psique. Este segundo cuerpo es el que se pregunta por su materialidad, por su verdadero cuerpo físico, en las interrogaciones “¿qué son labios? ¿qué son miradas que son labios?”. Por otro lado, a partir de este momento comienza la desintegración gradual del lenguaje a raíz de la disociación entre el significante y el significado, que constituye un procedimiento de abstracción de las formas; la unidad entre la palabra y el significado que designa se ha fragmentado, de tal manera que el entendimiento también comienza a disgregarse y duda de lo que usualmente sería un hecho contundente. La preocupación metalingüística por este fenómeno se ve remarcada en las interrogaciones antes citadas.

En el verso inmediatamente anterior hay una metáfora verbal formada por la mirada y la voz que “no *recuerdan* haber salido de ojos y labios”, que añade un significado más al proceso de inmersión en la inconsciencia (que es también, inmersión en la muerte): el olvido. Así como, al despertar, los sueños aparecen en su mayoría como recuerdos difusos que no pueden evocarse sin perder algo de su significado en su traducción al lenguaje de la razón y, al dormir, la realidad de la vigilia se vuelve borrosa y distante; de la misma manera las almas que llegan al inframundo deben olvidar sus vidas pasadas para prepararse para su nueva existencia. La mirada y la voz que no recuerdan su origen reiteran la separación entre el yo consciente-corpóreo y el yo inconsciente-incorpóreo, además de que contribuyen al efecto general de absurdo y confusión que preceden al triunfo del vacío y la fragmentación, dos aspectos que representan indirectamente a la muerte.

Aunada al olvido se encuentra la ruptura de la causalidad: la mirada y la voz pueden prescindir de su fuente de origen y existir como un efecto independiente de su causa. De igual manera, la secuencia temporal se ve afectada, pues en correspondencia con la ruptura entre causa y consecuencia, la relación de sucesión entre un instante y otro también se pierde; una vez rota su relación con el pasado, el momento presente se extiende indefinidamente.

Queda resaltar que, mientras que la primera pregunta (“¿Qué son labios?”) evidencia la arbitrariedad del signo lingüístico y la ruptura con la convención que lo hace

²¹⁴ La ambigüedad entre escala (musical) y escala (tipo de escalera) es interesante como un momento de bifurcación en el poema. Si el yo quisiera tomarse de la escala que *cae* del piano, el movimiento sería de regreso, es decir, en ascenso; si, en cambio, quisiera asir la escala musical, estaría dando por hecho que el orden de las cosas, tal como lo dicta la realidad objetiva, se ha modificado definitivamente. En cualquiera de los casos, la posibilidad se anula por la simple razón de que el yo ha perdido los brazos y dedos para alcanzar dicha escala.

significativo, la segunda (“¿Qué son miradas que son labios?”) la transgrede para crear una nueva relación entre los elementos involucrados: las miradas pueden ser labios. En esta especie *sui generis* de sinestesia, la contradicción se encuentra encubierta también en la lógica de la pregunta.²¹⁵ Podría decirse que este nuevo cuestionamiento no es metalingüístico sino metapoético, pues el yo se pregunta acerca de la posibilidad metafórica de llamar a un contenido con el nombre de otro, es decir, de establecer nuevas relaciones entre los elementos de percepción que forman la ecuación: $A / B = C / D$, donde A (mirada) es a B (voz) lo que C (ojos) es a D (labios). En este caso, el modelo aristotélico podría ser aplicable, aunque quizá no resultara una metáfora muy eficaz;²¹⁶ no obstante, a pesar de la apariencia de una ecuación lógica, Villaurrutia no se ciñe a este modelo y ni siquiera combina los elementos en el orden en que deberían estar relacionados; tampoco sugiere la clave para descifrar la nueva convención establecida.

Por medio de los procedimientos arriba descritos, el yo queda reducido a un cuerpo metafísico cuyos rasgos prominentes son la mirada y la voz; a través de la mirada puede observar los extraños sucesos que ocurren a medida que avanza en su descenso, mientras que la voz, aunque esté separada de lo corpóreo, conserva un vínculo con la conciencia que le permite narrarlos. A partir del siguiente verso, sin embargo, el yo se irá aniquilando progresivamente como entidad diferenciada. La voz se separa no sólo del cuerpo imaginario o soñado que la emite (los labios), sino también de la conciencia que pronuncia las palabras: el verso “y mi voz ya no es mía” transluce un estado de extrema despersonalización en donde el cuerpo y el pensamiento están disgregados a tal grado que el último resquicio del individuo es una voz que, además, ya no le pertenece. Como hemos visto en el apartado dedicado a las metáforas de la muerte, este estado siniestro de abolición de la individualidad, similar al desdoblamiento en algunos puntos, es lo más cercano al encuentro con la muerte en vida.

La pérdida paulatina de lo corpóreo es descrita por Eugene L. Moretta como un naufragio, una imagen muy cara a Villaurrutia y a otros poetas del grupo de Contemporáneos:

‘Nocturno en que nada se oye’, que conlleva la experiencia de descenso al interior del océano, resume un tipo de desastre personal, un metafórico naufragio sin barco que naufrague, cuyos restos –los miembros y órganos del náufrago– se le van desgarrando uno a uno hasta sólo quedar su conciencia.²¹⁷

²¹⁵ Dauster encuentra en este recurso una constante estilística de la poesía de Villaurrutia, o gran parte de ella: “these symbols and the constant disassociation of natural phenomena from senses which normally perceive them are essential techniques in Villaurrutia’s attempt to express the nightmare quality of his vision”, *Op. cit.* (1971), p. 45.

²¹⁶ Por ejemplo, la combinación poco afortunada “los ojos son los labios de la mirada”, sin duda, mucho menos convencional que el ejemplo aristotélico “el atardecer de la vida”, mas no por ello más efectiva.

²¹⁷ *Op. cit.*, p. 63.

El escenario, cada vez más inmaterial y enrarecido, es caracterizado ahora por una serie de metáforas en las que predominan el oxímoron y la tensión metafórica, hiladas por la repetición anafórica del adverbio “dentro”:

dentro del agua que no moja
dentro del aire de vidrio
dentro del fuego lívido que corta como el grito

El primer verso es un caso claro de oxímoron que, de nueva cuenta, niega la realidad convencional: “dentro del agua que no moja”; aquí, el agua “real” pierde una cualidad esencial, la humedad, para convertirse en su doble, el agua metafísica del sueño, que no moja. En este oxímoron, no obstante, se conservan las demás cualidades físicas que hacen parecer real esta agua; mientras la vista queda engañada, al comprobarlo con el tacto se rompe la expectativa. Sucede algo similar con el siguiente elemento, el “aire de vidrio” que, superficialmente, comparte una característica básica del aire (es translúcido) pero que al tacto pierde la volatilidad esencial del aire. Ambas metáforas, por estar fundamentadas en la similitud, existente en el plano visual, de los elementos que emparenta, son una especie de espejismo retórico. El estupor que provocan ambas figuras –sobre todo, la primera–, puede explicarse, nuevamente, por medio de la teoría de Weinrich. Debido a que el desplazamiento semántico ocurre en un contexto muy estrecho (a saber, las cualidades táctiles de los elementos translúcidos), el contraste es mayor. Así, el agua y el aire permanecen inmutables en la mayoría de sus características excepto por una modificación radical en el corazón de la constelación de tópicos que los define.

Más allá de la audacia metafórica, el arraigo del oxímoron en la poética villaurrutiana se debe a motivos relacionados con el contenido. Jacobo Sefamí observa: “La muerte, sin embargo, al situarse dentro del yo, provoca una angustia y a la vez una fascinación. Por ello los poemas de Villaurrutia consisten de imágenes que se contraponen constantemente”,²¹⁸ mientras que Batis señala: “El fuego y el hielo forman una pareja antagónica que sirve para simbolizar los conflictos mayores: el sueño y la vigilia, la conciencia y el delirio, en resumen, la muerte y la vida”.²¹⁹

La serie cierra con una metáfora ligeramente distinta a las anteriores. En “dentro del fuego lívido que corta como el grito” volvemos a encontrar la materialización de lo inmaterial, pues tanto el grito como el fuego, ambos, componentes volátiles, cobran la dureza necesaria para “cortar”.²²⁰ La adjetivación “lívido” se inserta en un contexto

²¹⁸ “Ecos del insomnio: hacia una poética de Villaurrutia” en *El destierro apacible y otros ensayos*. México: Premiá, 1987, p. 18.

²¹⁹ *Op. cit.*, pp. 18-19.

²²⁰ Frank Dauster nota dos procedimientos de suma importancia para la caracterización de lo material en *Nostalgia*, relacionados también con la modificación de las definiciones prototípicas de los objetos: “There are two major aspects of this emphasis which deserve further comment: personification of the inanimate or abstract, an use of adjectives whose primary characteristic is their denotation of hardness”, *Op. cit.* (1971), p. 58.

estrecho o hiperónimo –que sería la coloración–, por lo que tiene un impacto considerable en el lector. Este fuego incoloro o pálido, que aun así resplandece en medio de la oscuridad, completa el escenario fantasmal logrado en estos tres versos a través del oxímoron y la atribución de propiedades que normalmente no se asocian a los nombres que acompañan.²²¹

Hasta este momento, el lenguaje, a pesar de representar la desintegración de la realidad, se había mantenido incólume dentro de los márgenes de su propia lógica, de forma similar como la técnica realista es ostentada en los cuadros surrealistas. Sin embargo, a partir de los siguientes versos, el único sustento material de la realidad, el lenguaje, también se transforma y comienza desaparecer:

y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz
y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura
como el hielo de vidrio
como el grito de hielo

En este pasaje, la voz –esa voz enajenada, que “ya no es mía” aunque continúa siendo el hilo conductor del poema– cobra nuevas características, entre las que sobresale su presencia visual, material, que le permite reflejarse hasta el infinito entre dos espejos confrontados. En estos cuatro versos se concentra una serie de metáforas igualmente complejas que las que componen el resto del nocturno, pero que no suelen analizarse individualmente por ser consideradas partes integrantes de una unidad mayor, la del calambur. No obstante, es fundamental revisar la caracterización que el autor hace de “su voz” a lo largo de esta secuencia vertiginosa. Esta voz puede madurar gracias a la alta volición que le otorga la prosopopeya, o bien, madurar como un bosque que prolifera; por último, puede ser una marca visible: “mi voz quemadura”. Emparentada con el “fuego lívido que corta como el grito”, esta última metáfora presenta a la voz como un elemento que atraviesa la oscuridad dejando una marca visible de su presencia, una huella luminosa, la quemadura que deja un fuego esencial, inherente al yo, una imagen que se complementa con el último verso, “y mi voz quema dura”.

La arbitrariedad de la convención lingüística se hace evidente en este calambur, entendido como unidad, donde las palabras y sus significados varían, mientras que su materia sonora permanece igual. Por otra parte, resulta inquietante que la misma secuencia sonora tome diversos significados, porque es una demostración de que cualquier certeza, incluso la de la permanencia del aspecto superficial de las cosas, es un

²²¹ Dauster define estas figuras como “metaphors of the movement of the mind through that realm where all is frighteningly familiar, yet terribly changed”, *Ibid.*, p. 49, una frase muy sugerente que remite, por un lado, a la tensión metafórica, como la entiende Weinrich y, por el otro, a la descontextualización de lo cotidiano, propuesta por Chirico.

engaño, y cualquier intento de repetición es imposible. El lenguaje, como el ser humano, es mutable y transcurre en el tiempo; el poeta, por consiguiente, duda de la eficacia comunicativa de aquél y, al poner en evidencia su fragilidad, también expresa la propia; finalmente, el lenguaje también es mortal.

Este “juego angustioso” es sin duda el pasaje más comentado en la crítica en torno a los “Nocturnos”. Frank Dauster resalta la dureza con que la crítica contemporánea recibió la utilización de los “juegos de palabras” de Xavier Villaurrutia,²²² una cuestión que el mismo poeta defendió en un fragmento muy conocido de la carta a Bernardo Ortiz de Montellano.²²³ Por su parte, este crítico interpreta el uso del calambur en este nocturno como una emulación del momento en el que el sueño domina la mente: “these verses seem clearly to be an effort to reproduce the illusion of hearing one’s own voice echo and re-echo precisely at the moment of losing consciousness, a phenomenon known to those who have been anesthetized”.²²⁴

Para Tomás Segovia, el calambur causa la ilusión de un tiempo detenido y prelude el absurdo y la aniquilación:

[...] cuando en mitad del poema aparecen de pronto esas repeticiones cuyos diferentes sentidos parecen más añadidos por nosotros que puestos verdaderamente allí, sentimos ese ligero sobresalto, esa fugaz sensación de absurdo inquietante que se produce cuando un disco rayado vuelve a empezar y a empezar la misma frase musical –y parece que no va a dejar nunca de repetirse con una insistencia de pesadilla. / Después de esto no queda nada, “el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse” [...]²²⁵

Esta interpretación, a su vez, ayuda a explicar el comentario –algo hermético– de Merlin Fortser, que se refiere al juego de espejos del “Nocturno en que nada se oye” como una “anguished and sterile reverberation”.²²⁶

Por su parte, en la entrevista con Villaurrutia, José Luis Martínez describe este momento en el nocturno como:

²²² *Vid. Op. cit.* (1971), pp. 59-60.

²²³ Cito por extenso este fragmento: “Me refiero concretamente a los juegos de palabras que de un modo deliberado aparecen de vez en cuando en mis poesías como en las suyas, y cuyo uso me ha sido reprochado en silencio por más de un amigo. Antiguos como la poesía y nuevos como ella; frecuentes en la poesía francesa de todos los tiempos; menos frecuentes y menos acertados en la española de los siglos de oro y demasiado frecuentes e infelices en nuestra poesía virreinal, yo he vuelto a hallarlos [...] ¿Me creerá usted si le digo que no se hallará en mis poesías un juego de palabras inmotivado o gratuito? De todos los que han acudido a una involuntaria invitación, quedan los menos, los que sirven o hago servir a mis fines. En una palabra, aquellos que mantienen, atizan o son parte del fuego de mi composición. Juego, entonces, con fuego y a riesgo de quemarme”, [Xavier Villaurrutia], *AA. VV.* [Jorge Cuesta, José Gorsotiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia], *Una botella al mar. Conversación epistolar a propósito del libro Sueños*. México: Rueda, 1946. pp. 43-44.

²²⁴ *Op. cit.* (1971), p. 60.

²²⁵ “La experiencia de Xavier Villaurrutia”, en *Op. cit.*, p. 44.

²²⁶ *Op. cit.* (1976), p. 112. El adjetivo “estéril” no se refiere al efecto producido por el juego de palabras, que en realidad es fecundo, sino a su culminación: la nada.

un medio gráfico y sutil para representar el rebote angustioso de una voz caída entre el mutuo e infinito reflejo de un espejo frente a otro, reproducida una y otra vez en su superficie, en diferentes matices, representados por el juego de las palabras que conservan idénticos fonemas.²²⁷

Villaurrutia mismo, en el texto “La rosa de Cocteau”, publicado en 1942, reflexiona sobre este fragmento:

Por algún tiempo tuve, en la poesía mexicana, un involuntario trato con los espejos. Su cara impassible y dura corregía todo lo que alcanzaba a copiar. Una noche puse un espejo frente a otro: se miraron de arriba abajo como dos enemigos mortales. Dejé caer una frase entre ambos. Repetida por boca de los espejos, la frase cambiaba de sentido sin cambiar de forma, diabólicamente:

Y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura²²⁸

Huberto Batis insiste en la importancia de estos versos para la estructura interna del nocturno y el desarrollo del tema de la muerte: “no son simple artificio estos versos; la sensación del infinito queda apresada en ellos: lo múltiple a la vez uno; los espejos reproducen las diferentes caras encontradas de la muerte, superpuestas”;²²⁹ ésta le parece una vía para trascender la forma poética en beneficio de la expresión de un contenido específico: “no sólo es legítimo [el juego de palabras], sino consecuente con la intención expresiva de la innovación”.²³⁰

Jacobo Sefamí parte del verso “y mi voz ya no es mía” para reflexionar sobre la temática de la desconfianza del lenguaje y su relación con la manipulación de la materia lingüística: “cabe preguntarse si estos versos han escapado al manejo del poeta en el control de los elementos de su composición; o si, en realidad, cumplen la misión de cuestionar la función de las palabras dentro del poema”;²³¹ también le parece una trasgresión y una ruptura con la tradición inmediatamente anterior: “Villaurrutia propone, entonces, un ritmo que rompe con la eufonía característica de Darío y del modernismo hispanoamericano. Aunque debemos indicar que su escritura inventa un nuevo ritmo que anuncia no la analogía, sino la disociación del sujeto con su mundo”.²³² Cabe anotar que, como vimos, el mismo poeta se refiere a los juegos de palabras como un recurso tan viejo como la poesía, aunque, a la vez, siempre nuevo.

²²⁷ A lo que Villaurrutia responde: “yo mismo no habría podido explicar mejor el pasaje “ese de mi ‘Nocturno’”, *Op. cit.*, p. 340.

²²⁸ *Op. cit.* (1966), p. 923.

²²⁹ *Op. cit.*, p. 43.

²³⁰ *Ibid.*, p. 44. Este recurso estilístico y en particular, este pasaje, ha sido otro de los motivos por los cuales Villaurrutia ha sido relacionado con la estética surrealista; especialmente, se le ha relacionado con Jules Supervielle por el uso del calambur. *Vid.* Carlos Francisco Monge, “Entornos del surrealismo en Xavier Villaurrutia: la poesía y el ensayo”, <http://revistas.ucm.es/fl/02104547/articulos/ALHI898110079A.PDF>, pp. 94-97.

²³¹ *Op. cit.*, p. 25.

²³² *Ibid.*, p. 27.

Me parece importante retomar el aspecto revolucionario, en el sentido de innovador y a contracorriente, de este rasgo de la poesía de Villaurrutia. La disociación entre ambos planos del lenguaje (significante / significado) parece ser una declaración de insatisfacción ante el lenguaje poético canónico, que ya no le basta al autor para expresar el contenido, tan complejo, intelectual y emocionalmente, que encierran los “Nocturnos”.

Cabe agregar que el tema del lenguaje es, en realidad, una abstracción a partir del término más específico “voz” que, como se perfiló en versos anteriores, es a lo largo del poema una sinécdoque del yo lírico y el último reducto de su corporeidad-conciencia. La voz, en este poema, parece ser también la poesía en sí, es decir, la expresión de la realidad a través del lenguaje poético, por lo que la transformación que experimenta a lo largo de estos versos homófonos puede compararse, como sugieren los críticos, a la búsqueda de un lenguaje que sea verdaderamente mimético con respecto a la realidad profunda y global del ser humano; en este sentido, la voz “madura”.

El último verso del calambur (“y mi voz quema dura”) se enlaza con dos comparaciones que describen la forma en que quema esa voz. También aquí se introduce el hielo, un elemento que, unido a su opuesto, el fuego, conformará una de las construcciones metafóricas principales de *Nostalgia*. En “como el hielo de vidrio / como el grito de hielo”, el hielo, palabra repetida en lugares estratégicos,²³³ cobra nuevas cualidades. En su asociación al vidrio, nuevamente estrecha gracias a la construcción nominal (sustantivo + complemento adnominal), el hielo, usualmente efímero y cambiante en su estado físico, se vuelve sólido, estable y tangible, aunque conserva su mismo aspecto, ya que el sema compartido no se modifica (la transparencia). Esta imagen se relaciona con el verso inmediatamente anterior, “y mi voz quema dura”, pues retoma dos características centrales de esta voz; así como ésta, el “hielo de vidrio” también quema y, además, es sólido, duro. Se trata de un paralelismo semántico o correlación.

La metáfora que le sigue, en cambio, implica una mayor interacción semántica. En “como el grito de hielo”, la unión de un elemento volátil y audible, como el grito (que ya antes había cobrado solidez a través de la asociación con el verbo “cortar”), con un elemento sólido, el hielo, con cualidades muy peculiares relacionadas con la temperatura, la sensación táctil y la consistencia, resulta en una combinación sinestésica en la que el hielo adquiere sonoridad y volatilidad, y el grito, temperatura, además de solidez.

El viaje de la voz continúa en el oído, transfigurado por medio de una metáfora que se repetirá en otros nocturnos, la de la oreja-caracol: “aquí, en el caracol de la oreja”.²³⁴ La imagen asociada, como la define Michel Le Guern, es muy poderosa en este

²³³ Es interesante el efecto de simetría o equilibrio que causa el hecho de que “hielo” ocupe el lugar del sujeto en el primer verso, mientras que en el segundo, funcione como complemento adnominal.

²³⁴ Moretta ofrece una interpretación distinta de esta metáfora. Para este crítico, la oreja-caracol se convierte en el último subterfugio, corpóreo e incorpóreo, de conciencia del yo, pues se sitúa dentro del cuerpo, en el universo del mar interior “en el que no se nada”, pero constituye un canal de comunicación

caso. Mientras que la metáfora “el caracol de la oreja” está basada principalmente en la forma intrincada y laberíntica que comparten ambos, el hecho de que las dos estructuras sean propicias para conducir el sonido le recuerda al lector una cuestión incidental, pero que interfiere en la creación mental de la metáfora; ésta es el sonido que se escucha al acercarse la oreja a una concha de caracol marino, un sonido repetitivo que parece imitar el romper de las olas en la orilla del mar. Esta posibilidad interpretativa se refuerza con el verso inmediato, que refiere precisamente al “latido de un mar [...]”:²³⁵

aquí en el caracol de la oreja
el latido de un mar en el que no sé nada
en el que no se nada
porque he dejado pies y brazos en la orilla
siento caer fuera de mí la red de mis nervios
mas huye todo como el pez que se da cuenta
hasta siento²³⁶ en el pulso de mis sienas
muda telegrafía a la que nadie responde
porque el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse.

El mar es sin duda, como lo demuestra el análisis minucioso de Eugene Lawrence Moretta, un tema constantemente metaforizado en *Nostalgia de la muerte*. Dentro de sus múltiples acepciones, el mar representa para Villaurrutia la vida interior del yo, con la introspección y el estado de inconciencia como rasgos primordiales; también puede ser un elemento más general de ambientación, que se ubica dentro y fuera del yo, y que comparte algunos rasgos con la sombra y la noche. En “Nocturno en que nada se oye”, el mar se encuentra al interior del yo y tiene en común con la vida corporal de éste el ritmo del latido, una metáfora que aporta vitalidad a un ente inanimado que, sin embargo, posee gran fuerza y un movimiento regular que le da la apariencia de tener voluntad propia. El contexto de la metáfora, además, revela que éste es el océano de todo aquello que no se percibe con la razón, por lo que el yo se encuentra a la deriva en él: “un mar en el que no sé nada”.

El verso que sigue, un nuevo ejemplo de calambur, constituye un contexto estrecho para su homófono. Al incluir el verbo “nadar”, este verso le devuelve sus dimensiones físicas al mar que parecía ser un escenario interior, dentro de la conciencia, y lo aleja de su significado metafórico; el yo no contiene al mar, sino viceversa. No obstante, esta reactivación del significado prototípico de mar se anula pronto, debido a la negación y la oración explicativa que le sigue (“[un mar] en el que no se nada / porque he dejado pies y brazos en la orilla”). No es el mar el que impide que naden en él, sino el cuerpo del yo, completamente fragmentado, el que imposibilita la acción, lo cual

con el exterior, al mismo tiempo que representa la corporeidad fragmentada y la disolución de la conciencia. *Vid. Op. cit.*, pp. 55-56.

²³⁵ Frank Dauster ofrece una interpretación afín: “the poet hears the beating of his blood, a reference, of course, to the well-known children’s game of listening to the sea in a seashell”, *Op. cit.* (1971), p. 60.

²³⁶ En la primera edición de *Nostalgia de la muerte* encontramos la palabra “ciento” en lugar de “siento”; posteriormente, en la edición de 1946, será corregida a “siento”.

comprueba que este mar sólo existe en función del yo; si el yo es incorpóreo, como consecuencia, el océano se caracterizará por ser inaccesible (no se puede nadar en él). Al igual que el cuerpo, se convierte en un espacio virtual, semejante a un holograma, que no puede ser percibido con el tacto.

Por otra parte, la orilla que separa la arena de la vigilia del agua del sueño, que en gran medida es también el límite entre la vida y la muerte,²³⁷ queda retratada como un último umbral que cruza el protagonista; simultáneamente es un momento paralelo al punto en que el yo deja su “estatua sin sangre” en el lecho. Al atravesar esta orilla, el cuerpo termina de desintegrarse. En los siguientes versos, el poeta desarrolla dos imágenes al mismo tiempo gracias a la ambigüedad de la palabra “red”: la del cuerpo que se convierte en ajeno al despojarse de la “red de mis nervios” y la de la conciencia que ya no es capaz de asir la realidad, pues ésta huye de la red (de pescar) “como el pez que se da cuenta” en medio del mar intangible.

Introducidos por el conector lógico “mas”, los últimos versos de este nocturno presentan el final del viaje no como un retorno, sino como una rendición:

mas huye todo como el pez que se da cuenta
hasta siento en el pulso de mis sienes
muda telegrafía a la que nadie responde
porque el sueño y la muerte nada tiene ya que decirse.

A pesar de la resistencia que opone el yo, una vez cruzado el umbral, no hay vuelta atrás. El cuerpo desmembrado, el lenguaje reducido a un código mecánico como la telegrafía y además, enmudecido –“muda telegrafía a la que nadie responde”–, y el interlocutor ausente revelan lo que se venía perfilando desde el comienzo del poema. El sueño y la muerte, tenuemente personificados por medio de una metáfora verbal, “nada tienen ya que decirse”, porque se han fusionado en una misma entidad: el dominio de la inconciencia y el absurdo, de lo inaprehensible con los sentidos y el intelecto, en fin, el terreno de lo inefable. Esta “nada” contrasta con el “todo” que huye; si este “todo” intenta reunir los elementos heterogéneos que se han presentado a lo largo del poema, la “nada”, el silencio final –que a su vez contrasta con el “silencio desierto” del comienzo–, lo desintegra de golpe.

“Nocturno en que nada se oye” es uno de los poemas más complejos de la serie de los “Nocturnos” pues abarca una gama muy amplia de procedimientos metafóricos y elementos semánticos, de una manera que sólo en apariencia es desorganizada, pues, al analizar la sintaxis, puede notarse que el poeta utiliza con frecuencia nexos que se repiten, casi siempre anafóricamente, y crean un efecto general de secuencialidad narrativa. Como hice notar en el análisis, también existe un desarrollo temático, que recorre primero la esfera de lo espacial, después, la de lo corpóreo, y finalmente, las del

²³⁷ Vid. Huberto Batis, *Op. cit.*, p. 43.

intelecto y el lenguaje, hasta enfrentarse al silencio que representan la muerte y el sueño, unidos ya indisolublemente.

Resulta paradójico que el nocturno transmita desde el título la idea de silencio, mientras que la mayoría de los elementos que lo componen se mueven en el campo semántico de lo sonoro, además de que el poeta mismo se vale de la materia sonora del lenguaje en su búsqueda de una mayor expresividad. El silencio del título forma otra construcción metafórica contradictoria:²³⁸ en realidad, el silencio, es decir, la nada, se escucha, y éste es el único silencio que puede expresarse, antes de que todo sea muerte. La única forma de expresar lo inaudible es a través de las múltiples antítesis, sinestesias, resignificaciones, juegos de palabras y contradicciones que integran la materia metafórica del poema y que sirven como aproximaciones elípticas a la muerte inefable: el verdadero silencio viene después de la muerte. Asimismo, la convivencia de una gran variedad de metáforas arquetípicas de la muerte en este poema apunta hacia esta multiplicidad de aspectos de la muerte, provocada por su inefabilidad; encontramos reunidos en este nocturno el arquetipo de la muerte como un tránsito, un cruce entre dos mundos efectuado por el alma o el espíritu; el desdoblamiento, que es en gran medida una consecuencia de la separación de los componentes vitales del yo; la despersonalización como la única forma de aproximación a la experiencia de muerte; la muerte como un sueño que a la vez es un descenso; las imágenes inframundanas del reino del sueño; el cruce de una orilla a otra; y el agua como un elemento catalizador del desprendimiento del compuesto cuerpo-espíritu-alma o bien, como una barrera que separa el sueño-inframundo de la vigilia-vida.

4. “Nocturno muerto”

Primero un aire tibio y lento que me ciña
como la venda al brazo enfermo de un enfermo
y que me invada luego como el silencio frío
al cuerpo desvalido y muerto de algún muerto.

Después un ruido sordo, azul y numeroso,
preso en el caracol de la oreja dormida,
y mi voz que se ahogue en ese mar de miedo
cada vez más delgada y más enardecida.

¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento
en que se funda el hielo de mi cuerpo y consume
el corazón inmóvil como la llama fría?

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

²³⁸ Dauster hace notar la disemia de la palabra “nada” en el título: “It has not, perhaps, been widely noted that the title of the poem is exactly the same sort of double meaning. Nothing is heard in both senses; all is silent, but the *nada*, ultimate nothingness personified, speaks clearly”, *Op. cit.* (1971), p. 60.

A diferencia de los anteriores, este poema no fue publicado hasta la edición de los *Nocturnos* de 1933. Así como el “Nocturno” que abre la sección de “Nocturnos” (y el poemario) funciona como una introducción, éste aparece como una especie de conclusión.

“Nocturno muerto” difiere del tono general de los “Nocturnos” en varios aspectos. El más notorio es la forma: se trata de un soneto alejandrino;²³⁹ además, dentro de esta forma cerrada encontramos varias figuras de simetría interna, como el paralelismo sintáctico que se presenta entre las dos oraciones subordinadas adverbiales circunstanciales de modo en el primer cuarteto “como la venda al brazo enfermo de un enfermo” y “(...) como el silencio frío / al cuerpo desvalido y muerto de algún muerto”, por dar un ejemplo. La impresión de un mayor control sobre la forma por parte del autor y la construcción metódica de los versos contrasta con la apariencia intencionalmente caótica de otros nocturnos.

En lo que respecta al tema, el asunto central es la muerte –específicamente, el momento preciso del deceso–; sin embargo, a diferencia de los nocturnos analizados, en éste, el sueño aparece solamente sugerido y no como la metáfora principal de la muerte. En una actitud similar a la del yo al comienzo del “Nocturno en que nada se oye”, en este soneto, el yo lírico espera su propia muerte y, más aun, describe su llegada con detalle, como si se tratara de una experiencia placentera que produce goce al ser recordada:

Primero un aire tibio y lento que me ciña
como la venda al brazo enfermo de un enfermo
y que me invada luego como el silencio frío
al cuerpo desvalido y muerto de algún muerto.

Después un ruido sordo, azul y numeroso,
preso en el caracol de la oreja dormida,
y mi voz que se ahogue en ese mar de miedo
cada vez más delgada y más enardecida.

La circunstancia, compuesta por un momento y un espacio precisos y, a la vez, desconocidos para quien aguarda su muerte (como lo demuestra la pregunta del primer terceto), tiende, como en los demás “Nocturnos”, hacia la desintegración, reflejada sobre todo en la materia, el espacio y el cuerpo. Sin embargo, y debido al rigor de la forma cerrada, la descripción es más sintética y se desarrolla ordenadamente. Comienzan los dos cuartetos iniciales con un adverbio temporal, respectivamente, que organiza la

²³⁹ A pesar de que puede ser categorizado como soneto alejandrino, este poema muestra algunas irregularidades en los patrones de rima, como señala Merlin Forster: “The rhyme does not fall within the classical system. It is fundamentally a system of assonance, but without strict observance of the usual rhyme sequence of the sonnet. There are two assonantal schemes, one in *i-a* and another in *é-o*, as well as four lines, which are left unrhymed. The first quatrain begins all three of these interweaving patterns. It has a scheme of ABCB, line 1 establishing the *i-a* pattern, lines 2 and 4 the *é-o*, and line 3 the first of the unrhymed lines. The remainder of the rhyme pattern would then be DABABEABAF”, *Op. cit.*(1976), p. 47.

narración (“primero” y “después”) y delimita el margen dentro del cual se presentará la situación inicial del yo.

El aire es el elemento que anticipa la muerte; a través de su tacto, el individuo comienza a aclimatarse a su propia muerte, un hecho notorio en los verbos que acompañan al aire: aunque en el primer verso es una materia con ciertas características físicas que le otorgan un nivel muy bajo de volición, como vemos en el adjetivo “lento”, los verbos revelarán algo distinto: el aire que inicialmente “ciñe” al individuo, en el tercer verso lo “invade”. Paralelamente, si en el comienzo esta invasión se hace notoria sólo el brazo enfermo, en el último verso del cuarteto abarca todo el cuerpo: “el cuerpo desvalido y muerto de algún muerto”. Los adjetivos que acompañan al sustantivo “muerto” son muy significativos: el cuerpo queda desvalido cuando lo que lo animaba (quizá el alma o el espíritu) lo abandona; en ese momento pierde su individualidad y se convierte en el cuerpo de “algún” muerto –que equivale a decir el de cualquier muerto. Las frases reiterativas (el “brazo enfermo de un enfermo” y el “cuerpo desvalido y muerto de algún muerto”), en las que se repite la misma palabra pero cumpliendo diferentes funciones gramaticales (adjetivo y sustantivo en ambos casos), son un ejemplo de disemia o dilogía, un recurso común en la poesía de Villaurrutia.²⁴⁰

Por último, existe una imagen asociada a este aire tibio y lento, reconfortante en el grado en que, diafóricamente –en la acepción de Wheelwright–, está vinculado a una venda: la respiración. El aire tibio que rodea al individuo con el halo de su muerte queda unido a través de esta imagen asociada a una de las fuentes vitales del cuerpo.

Dentro de estas frases que especifican el comportamiento del aire, encontramos una comparación sinestésica interesante: “y que me invada luego como el *silencio frío*”. Aquí, el silencio vuelve a ser el núcleo metafórico. En esta metáfora, en primer lugar, el silencio cobra volición gracias a su asociación con el verbo “invadir”; en segundo, cobra solidez y temperatura en un proceso sinestésico muy similar al que ocurre en “silencio desierto”, donde el contexto de la metáfora es la ausencia (de ruido y de calor, en este caso). Este “silencio frío” contrasta con la tibieza del aire y, nuevamente, prefigura la idea de la muerte. En suma, en este primer cuarteto, el proceso de “invasión” de la muerte está especificado a través de la descripción del aire que envuelve al yo, basada principalmente en referencias táctiles.

El segundo cuarteto, en cambio, se centra casi exclusivamente en el ámbito sonoro, aunque también recurre a la sinestesia. El primer verso es un ejemplo hermoso de aliteración en donde no sólo se repite el fonema /r/, sino el resto de fonemas líquidos (/l/

²⁴⁰ En su artículo “Disemia y paronomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia”, César Rodríguez Chicharro cita la primera estrofa de “Nocturno muerto” como ejemplo de disemia y, en sus conclusiones, juzga que en este caso, la disemia es causada por el “demonio de las analogías”, utilizando una frase del mismo Villaurrutia, y que no es atinada o eficaz estéticamente. Disiento de su afirmación pues, como veremos, la utilización de esta figura retórica se relaciona directamente con la expresión del contenido (la muerte). *Vid. Op. cit.*, p. 181.

/m/ y /n/), que en conjunto coadyuvan a crear la ilusión auditiva del fluir del sonido que busca su camino en la prisión de la oreja: “Después un ruido sordo, azul y numeroso”. La descripción de este “ruido”, construida a partir de la adjetivación múltiple, es un conjunto contradictorio que da origen a una nueva definición del sonido y cuyos elementos se complementan de tal manera que el sentido global de la metáfora quedaría incompleto sin uno de ellos. Este sonido, en contradicción con la hechura fonética del verso, es apagado e incluso inaudible, pero, sorprendentemente, adquiere una característica visual (el color azul), de forma que, al llegar al adjetivo cuantitativo “numeroso”, la imagen mental creada por la sinestesia es simultáneamente visual y sonora. El ruido se multiplica visualmente como un paraje de sombras azules, o bien, como un rumor similar al caer constante de la lluvia. Esta metáfora ejemplifica lo que Wheelwright define como diáfora; la prueba de ello es la dificultad para encontrarle un referente “real”.

En el siguiente verso encontramos de nueva cuenta la metáfora *in praesentia* del caracol-oreja que contiene al sonido. Mientras que, en el primer cuarteto, el cuerpo del yo fue comparado de manera gradual a un cadáver (primero a través del adjetivo “enfermo” y luego, directamente, con el de “muerto”), en éste, se hace referencia directa a un órgano de la percepción, no al cuerpo en su totalidad, y el calificativo es atenuante (“dormida”). La “oreja dormida”, si se toma como una sinécdoque de la totalidad del cuerpo y la conciencia, expresa un estado de incomunicación e inmersión en la inconciencia similar al que se desarrolla –de manera más amplia y compleja– en el “Nocturno en que nada se oye”; el sonido queda detenido (“preso”, un participio que también implica un alto nivel de volición por parte del agente) no por una barrera física, sino por la inconciencia que durante el sueño se convierte en un obstáculo para acceder a la conciencia del yo.

Con la mención al mar se revela la presencia de una isotopía de lo líquido, ya sugerida por la aliteración en el primer verso, el color azul y la constelación de tópicos que conforma el significado de la palabra “caracol”. El ruido parece ser, una vez contextualizado por los dos últimos versos, el heraldo de “ese mar de miedo”. Es pertinente notar la mención explícita al miedo, pues éste es un sentimiento que predomina en los *Nocturnos* de 1933 y que pasa, paulatinamente, a un segundo plano en el resto de los poemas de *Nostalgia de la muerte*. La comparación del miedo con el mar, otro elemento prominente en el poemario por su amplio simbolismo, se convierte en una imagen poderosa de la inmensidad del miedo a la muerte y la fuerza que éste ejerce sobre el ser humano.

La voz, por su parte, otra sinécdoque del yo que, además, representa la capacidad de expresión, termina por ahogarse en este mar que está asociado con la muerte. A pesar de la resonancia de la metáfora de la muerte como el mar en el que desembocan todas las vidas como ríos, canonizada por Manrique en las *Coplas a la muerte de su padre*, esta reelaboración de Villaurrutia deja ver muy poco del tópico original. El mar de este

poema, como en el “Nocturno en que nada se oye”, es la inconciencia y el sueño-muerte, pero no expresa las ideas de unión con el todo (la naturaleza) y trascendencia del alma tras la muerte, muy presentes en la imagen medieval. Es un mar subjetivo y personal, por lo que tiene de angustia ante la propia inexistencia, que gradualmente ahoga al individuo, como el aire que lo rodea en el primer cuarteto, y que termina por extinguir lo que hay de esencial en éste. El círculo se cierra: el yo está completamente aislado dentro de su cuerpo náufrago, para usar la comparación de Moretta, una vez rotos los nexos con la realidad exterior (la percepción y la expresión).

El primer terceto es un ejemplo magistral de la expresión elíptica del momento de la muerte. Mientras que los dos cuartetos anteriores mostraban a la muerte como un proceso o una acción gradual a través de los adverbios temporales con los que inicia cada uno,²⁴¹ esta estrofa rompe con el esquema al plantear una interrogación que no obtiene respuesta:

¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento
en que se funda el hielo de mi cuerpo y consuma
el corazón inmóvil como la llama fría?

El primer verso, otro calambur o paronomasia, interroga sobre el momento y el espacio en que suceda la muerte, imprevisible por naturaleza. Que la pregunta esté formulada metafóricamente refuerza la inefabilidad de la muerte; a pesar de que en el primer cuarteto se hace alusión explícita al “cuerpo muerto de algún muerto”, en este momento crucial de entrega o sumisión a la muerte ésta no es mencionada sino de manera indirecta.

La muerte es descrita como “[...] el momento / en que se funda el hielo de mi cuerpo y consuma / el corazón inmóvil como la llama fría”; contrariamente al planteamiento de la muerte como un agente externo que invade de manera progresiva el cuerpo del yo lírico, en este sistema metafórico, el cuerpo mismo alberga la dualidad vida-muerte. Debido a la posición de las palabras en la oración y a la carencia de puntuación, existe una ambigüedad sintáctica que modifica el significado de la estrofa.²⁴² Presento a continuación las dos posibles lecturas del sintagma final:²⁴³

²⁴¹ En los primeros dos cuartetos, esta intención se refleja, además, en la gradación de “enfermo” a “muerto” ya señalada; en el cambio de “aire tibio” a “silencio frío”; en el aumento de volición entre “ceñir” e “invadir”; y en el uso de la construcción “cada vez más”. También es notorio el cambio del ámbito de lo corpóreo-físico (el tacto: el brazo y el cuerpo) a lo corpóreo-psicológico (la “oreja dormida” y la voz que se ahoga en el “mar de miedo”).

²⁴² La ambigüedad de esta pregunta apunta de nuevo hacia la inefabilidad del momento; si acaso la pregunta sobre la muerte admite respuesta, ésta no será unívoca.

²⁴³ Añado en cursivas y entre paréntesis los nexos que están implícitos según las posibles funciones gramaticales que desempeñan los componentes de la oración “y consuma el corazón inmóvil como la llama fría”; los corchetes dividen las oraciones y/o sus partes. Las abreviaturas son: S.= Sujeto, S.N= Sintagma nominal, S.V.= Sintagma verbal, O.D.= Objeto directo, Or. Sub. Adv. Circ. M.= Oración subordinada adverbial circunstancial de modo, Or. Sub. Adv. Cuant. Comp. Ig.= Oración subordinada adverbial cuantitativa comparativa de igualdad. No es un análisis exhaustivo, por lo que no incluyo las funciones que cumplen los elementos de cada sintagma dentro de la unidad que conforman; el objetivo de este análisis es hacer hincapié en la ambigüedad sintáctica de la última oración y su efecto en la totalidad del poema.

- 1) [el momento en que se funda] **S. V. / O. D.** [el hielo de mi cuerpo] **S. N. / O. D. / S.** [y consuma] **S. V. / Núcleo de Or. Coord. Cop.** [el corazón inmóvil] **O. D.** [como (*lo haría*)] [la llama fría] **Or. Sub. Adv. Circ. M.**
- 2) [el momento en que se funda] **S. V. / O. D.** [el hielo de mi cuerpo] **S. N. / O. D. S.** [y consuma] **S.V. / Núcleo de Or. Coord. Cop.** [el corazón (*que está tan*) inmóvil como la llama fría] **O. D. ;** [inmóvil como la llama fría] **Or. Sub. Adv. Cuant. Comp. Ig.**

En el primer inciso, donde el sintagma nominal “el hielo de mi cuerpo” es el objeto directo de la oración anterior y, a la vez, sujeto de la siguiente oración; el “corazón inmóvil” es el objeto directo; y “como la llama fría”, una oración adverbial, el cuerpo muerto es una llama fría que se consume a sí misma, convirtiéndose en hielo, y consume al corazón, ya inmóvil. En esta interpretación gramatical habría una inversión en el orden cronológico de los sucesos: la “llama fría”, que se convierte en un símil del “hielo de mi cuerpo” a través de la oración comparativa, debería mencionarse en primer lugar si se atendiera al orden lógico de los hechos.

En el segundo caso, el énfasis recae en la inmovilidad del corazón. La comparación entre ambos sintagmas (“el corazón inmóvil” y “la llama fría”) es posible gracias a los dos adjetivos que los modifican (“inmóvil” y “fría”); éstos señalan la pérdida de una cualidad esencial del sustantivo, formando así dos antítesis: en “corazón inmóvil” la negación del movimiento (el latido) es otra forma de decir “corazón muerto”, cuya contradicción se fundamenta en que el corazón es un símbolo de vitalidad, mientras que la ausencia del latido es el signo de muerte por antonomasia; en “llama fría” la contradicción es más evidente, pues la cualidad básica del fuego es que quema y/o produce calor. En ambos casos, la ausencia de lo más vital (el latido, el calor) es una forma indirecta de hablar de la muerte. En esta lectura de la metáfora, la llama es el corazón, o lo que queda de él, y el cuerpo desnaturalizado por la muerte-frío, es el hielo fundido que termina por apagarla.²⁴⁴

Merlin. H. Forster incluye este pasaje entre los ejemplos de las imágenes de liquidez en Villaurrutia, que divide en dos grandes grupos: “those in which actual liquidity is reduced or eliminated and whose function tends to be static, and those images

²⁴⁴ Esta interpretación se basa en un esquema convencional en el que la llama equivale a la vida (el alma, el espíritu, el corazón), mientras que el frío o el hielo simbolizan la muerte; por su parte, el agua, elemento opuesto al fuego, puede representar el cruce hacia el reino de la muerte, según la mayoría de las topografías ultramundanas. La contraposición entre el hielo y el fuego es un oxímoron que constituye un tópico en la poesía barroca, especialmente en la inglesa –cuya influencia en los “Nocturnos” de Villaurrutia se hace evidente en la elección del epígrafe de Michael Drayton–, aunque también lo encontramos en la española, como lo ejemplifica magistralmente el soneto de Quevedo que comienza: “Es hielo abrasador, es fuego helado / es herida que duele y no se siente” (“Soneto amoroso definiendo el amor”), o bien, su soneto “Amor constante más allá de la muerte”. En “Nocturno muerto” encontramos el mismo contraste entre fuego y hielo, sin embargo, la dualidad se encuentra subvertida: el cuerpo ya está invadido por la muerte, por lo que el eje del esquema que representa la vitalidad (fuego-vida, o bien, llama-corazón) se encuentra atenuado por atribuciones como “llama fría” o bien, por el hecho de que la llama misma parece ser la causante de que la desintegración o degradación del cuerpo sea descrita como un deshielo. En este sentido, puede notarse una intención de redefinir los conceptos y las metáforas canónicas, de invertir los valores convencionales a través de un procedimiento racional que no deja de ser barroco. Se trata de una búsqueda conceptual en torno al tema fecundo e infértil simultáneamente, que es la muerte.

in which liquidity is emphasized and whose function becomes kinetic”.²⁴⁵ La metáfora que nos ocupa entraría en la segunda categoría, pues focaliza el momento en que el hielo cede ante la temperatura y se derrite; por otra parte, este instante en que lo sólido se hace líquido es la culminación de las metáforas líquidas que aparecen a lo largo del soneto.

Por otra parte, la contraposición del fuego y hielo es una imagen que la crítica ha utilizado como un símil para expresar la pugna entre el sentimiento y el intelecto en la poesía de Xavier Villaurrutia. En palabras de Elías Nandino: “ya alguna vez, hablando de su poesía, dije: ¿acaso el hielo con la fuerza de su frío no quema tanto como el fuego? El tacto sufre tanto con la llama, como con el hielo”; en el párrafo inmediatamente posterior se hace evidente a qué corresponden el hielo y el fuego en dicha ecuación: “Xavier Villaurrutia escribe con el cerebro sufriendo y no con el corazón sangrando”.²⁴⁶

Por su parte, Luis Maristany compara la dualidad fuego-hielo con la pareja Eros-Thánatos:

El hielo y la llama queman de un mismo fuego. También Eros y Thánatos conviven en la llama fría de la poesía de Villaurrutia, ya no como dualidad, sino reconciliados, como hilos de un mismo tejido. Él gusta mezclarlos, o imaginar uno en los términos del otro. Hablar de su voluntad de muerte es hablar de su aspiración erótica y su nostalgia de aquélla –muerte ya conocida, que da título a su poemario– sugiere una ansia de inmersión en lo prenatal, deseo de aniquilamiento y vuelta a los orígenes [...].²⁴⁷

Fuera de la verdad que encierran estos juicios, pues efectivamente existe en Villaurrutia una preocupación por la escisión de la experiencia humana entre lo racional y lo irracional, o bien, la razón y la emoción, como hemos visto en lo relativo al tema del sueño, creo que en mayor o menor grado, los críticos aprovechan este tópico para plasmar metafóricamente las dualidades que recorren la poesía de Villaurrutia, más que para ofrecer una explicación a los orígenes o intenciones de la antítesis fuego-hielo en particular y en su contexto.

El último terceto describe el momento del entierro. Tras la desintegración del cuerpo y su representación como un complejo en el que intervienen elementos físicos y metafísicos (el corazón como llama que se asemeja al alma), la configuración corpórea vuelve a los elementos físicos más superficiales. La frente y los ojos son rasgos del individuo que se han convertido en una superficie indiferente a lo que ocurre en su exterior: la tierra se vuelve “impalpable silencioso silencio”, pues, de manera semejante como el ruido queda preso “en el caracol de mi oreja dormida”, la tierra-silencio es un estímulo que el yo ha dejado de percibir:

²⁴⁵ *Op. cit.* (1976), p. 97.

²⁴⁶ “Xavier Villaurrutia. *Nostalgia de la muerte*”, *Letras de México*, 1938, p. 7.

²⁴⁷ “Xavier Villaurrutia y sus nocturnos en que nada se oye”, *Diorama de la cultura*, 22 de junio, 1975, p. 2.

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

Las adjetivaciones que modifican a la tierra no dejan de llamar la atención por proceder en sentido contrario que muchas atribuciones poéticas en *Nostalgia*, como la materialización de sustancias inmateriales, ya analizada en los nocturnos anteriores. Tras la muerte, el cuerpo es enterrado en la fosa, pero, a la vez, se cubre de una sustancia más sutil, el silencio que ahora es modificado por un adjetivo redundante: “silencioso”. Además del efecto sonoro de la repetición (contradictorio con el contenido semántico), la paronomasia funciona como una especificación. Dentro del mismo poema el silencio ya ha sido caracterizado a través de la sinestesia “silencio frío”; el silencio final, sin embargo, es únicamente silencioso, pues no puede ya ligarse con otro elemento descriptivo que no sea él mismo. Este “silencioso silencio” es lo más próximo a la expresión del silencio verdadero, realmente inaudible, fuera del lenguaje y la percepción humanos, que es, como vimos en el “Nocturno en que nada se oye”, el silencio que sigue después de la muerte. Por otra parte, la unión diafórica entre tierra y silencio es posible gracias al puente que tiende entre ambos la amplitud semántica del verbo “caer”, que puede expresar, según la acepción, el movimiento en descenso provocado por la gravedad, a la que están sujetos todos los cuerpos, o bien, la inminencia de un suceso.²⁴⁸

En contraste con el silencio, que aparece como un silencio desnudo debido a la inminencia de la muerte, la soledad y la sombra reciben nuevas adjetivaciones por efecto de la muerte: la soledad se vuelve opaca y la sombra, ceniza. En este caso, la reiteración de los adjetivos funciona de manera distinta: los adjetivos no son redundantes, sin embargo, intensifican las cualidades del sustantivo; podrían considerarse metáforas menos audaces por suceder dentro de un contexto más bien amplio.

La mención a la soledad constituye la clave para entender este último terceto. Mientras que la significación simbólica del entierro, así como de la mayoría de las formas de tratar al cadáver instituidas culturalmente, se relaciona con el regreso a la madre naturaleza, la culminación de este soneto, al alterar los semas constitutivos del significado de “tierra”, demuestra que el hombre realmente regresa a la misma soledad de la que vino, pues es enterrado en el silencio y la sombra, que significan, además, el fin de la percepción del mundo material y el posible olvido por parte de quienes le sobreviven. En esta visión final de la muerte el enfoque es claramente subjetivo, pues aquí, la muerte del individuo anula inmediatamente el mundo que lo rodea, hasta reducirlo en sus cualidades sensoriales a un “silencioso silencio” y una “sombra ceniza”.²⁴⁹ Esta

²⁴⁸ Véanse las acepciones de este verbo el Diccionario de la Real Academia, especialmente la 21 y la 23. <http://buscon.rae.es/drae/>. Consultado el 24 de febrero de 2011.

²⁴⁹ Otro rasgo que pone de manifiesto el predominio de la visión subjetiva es que, aquí, la interrupción definitiva de la percepción del mundo no parece ser un efecto de su muerte, sino una transformación que proviene del exterior, como si la muerte del yo implicara el desvanecimiento de toda la realidad.

percepción es reforzada por el valor negativo que le añade la consideración del entierro (en especial, el contacto de la tierra con el cuerpo ya muerto) como una afrenta.

“Nocturno muerto” representa una encrucijada en el desarrollo de la muerte en *Nostalgia de la muerte* en muchos aspectos. El primero, y que ya he destacado a lo largo del análisis, es el tratamiento directo de la muerte propia como un suceso inminente que habita en el cuerpo del yo, una visión que prevalece a pesar de que la muerte se presente, en los primeros cuartetos, como algo externo al sujeto, e incluso parezca diluida en el ambiente.

Rosa García Gutiérrez repasa el soneto y señala la distancia que hay entre este nocturno y los que están marcados claramente por el interés en el sueño como vía metafórica hacia la muerte o como tema central:

Si en los cuartetos imagina la llegada de la muerte con imágenes fantasmagóricas y tenebrosas de profunda carga sensorial que hacen pensar en una relectura gótica del tradicional esqueleto con guadaña segando gargantas, voces y vidas, los tercetos son más conceptuales y nos hacen olvidar casi por completo al poeta del sueño, desdoblado buscador amoroso de sí mismo, al huido de la muerte en su experimentación de su mundo interior. Aquí Villaurrutia es ya un poeta conquistado por la muerte como tema [...].²⁵⁰

García Gutiérrez se concentra en la importancia del vocabulario conceptual, casi abstracto, de los últimos tercetos; es pertinente resaltar, también en esta línea, que en pocos nocturnos como en éste, Villaurrutia logra plasmar el miedo a la muerte a partir de dos ejes: el planteamiento de la descomposición del cuerpo y la posibilidad de la no existencia, es decir, la disolución del alma, espíritu o conciencia en la nada. La preponderancia de la muerte experimentada como un proceso corporal y no solamente psíquico o espiritual, presente en los cuartetos, a mi parecer, no es únicamente una reminiscencia de la representación más cruda de la muerte, al estilo medieval de las danzas macabras, sino una verdadera preocupación poética y filosófica por el hecho del morir.

El segundo aspecto característico de “Nocturno muerto” es el énfasis en la visión subjetiva. En los poemas dominados por el sueño como ambiente y representación de la complejidad de la vivencia humana, la perspectiva subjetiva se hace notoria, como vimos, en la fragmentación de la realidad tangible, que se intensifica conforme el yo se acerca al umbral del sueño-muerte; al cruzarlo, se extiende el silencio, sin embargo, queda la vaga impresión de que después de la muerte podría haber algo, aunque incognoscible para el ser humano y, por ello, inexpresable. La angustia reflejada en “Nocturno muerto”, en cambio, se basa en la conciencia cada vez más clara de que tras la muerte puede haber sólo aniquilación. La fragmentación del cuerpo y el entorno ocurre no como un preámbulo para hablar de la muerte, sino como una consecuencia de ésta; tal como evidencia la conformación narrativa, el yo sabe de antemano que la muerte se aproxima y

²⁵⁰ *Op. cit.* (2006), p. 124.

su narración se estructura a partir de este momento (el descrito en la tercera estrofa), aunque en retrospectiva. El último terceto funciona como una especie de epílogo que redondea la acción como suceso consumado. El hecho de que la acción esté conjugada en subjuntivo hasta la tercera estrofa y en la cuarta, cuando la muerte ya es un hecho irrevocable, cambie al modo indicativo con el futuro perfecto “caerán” y “afrentarán”, es otra demostración de lo certero de la muerte y, además, de su perfectividad.

A pesar de que la distancia entre el yo lírico y el yo experimentante (el que muere) apunte hacia una percepción objetiva de la muerte, dicha objetividad se ve truncada por el reclamo del yo ante su propio deceso, así como por la modificación del entorno a raíz de la cancelación de la percepción del yo, ya mencionados en el análisis.

Esta angustia también queda expresada en las figuras de reiteración, en las que la proximidad con la muerte refrena la proliferación del lenguaje metafórico y lo hace redundante, para evidenciar así el vacío que también habita en el corazón del lenguaje, como se observa en el “impalpable silencioso silencio” de la última estrofa. En este sentido, “Nocturno muerto” se acerca peligrosamente al silencio de lo indecible al que se refería Vladimir Jankélévitch; de igual manera, la forma cerrada (en términos estructurales y semánticos) de este poema evidencia la cualidad autodestructiva del pensamiento de la muerte.

La actitud ante la muerte, por lo tanto, es más ambigua en este nocturno. En el tono de la aceptación de la muerte como el destino inevitable del hombre se confunde el goce de encontrar al fin algo certero y permanente; pero aun este goce sereno se tiñe de la angustia de la no existencia, que queda plasmada en el verso “y mi voz que se ahogue en ese mar de miedo”, o bien, en el juego de palabras (paronomasia) “afrentarán mi frente”.²⁵¹

Estos factores apuntan hacia un mayor autoconocimiento por parte del yo lírico, así como hacia la revelación de la muerte como un componente interno, inherente al yo, que constituye la paradójica fuente de la vida. Al acercarse Villaurrutia a la concepción de la muerte como un elemento consustancial a la vida, la preferencia por la contradicción de opuestos se agudiza y se hace visible otra influencia literaria: el barroco español y novohispano. A este respecto, García Gutiérrez apunta:

Los nocturnos escritos a partir de 1931 acusaron la influencia, si no de Sor Juana, al menos sí del acercamiento detenido y atento de Villaurrutia a las formas poéticas del barroco. Tras el uso del verso libre, optó por la métrica tradicional vertiendo en ella su tema, como si quisiera probar así su validez clásica o universal y su

²⁵¹ Frank Dauster define atinadamente esta actitud expectante: “Villaurrutia describes with almost affectionate care each detail of the death which haunts him, from the first slow, tepid breath which will cling to him like the bandage to the wound to the final opaque solitude and ashen shadow. Although the emphasis here lies rather on the moment of death itself than on its previous presence, this is almost a hymn to death, which is awaited, if not with rejoicing certainly with trembling and expectation. In this sense, it is clearly in the vein of ‘Death in Tenths’”, *Op. cit.* (1971), p. 50.

raigambre hispánica, e ir haciendo desaparecer las etiquetas de extranjerizante que muchos le colgaron [...].²⁵²

De este fragmento podemos retomar no solamente la transición hacia un estilo más tradicional, sino lo que este aspecto formal conlleva para la concepción de la muerte; “Nocturno muerto” es una encrucijada en la expresión de la muerte en *Nostalgia* porque augura el tono de los poemas más tardíos de *Nostalgia de la muerte*, (las “Nostalgias”), estilísticamente cercanos al barroco y enfocados a dilucidar la difícil convivencia de los opuestos vida y muerte, mientras que, por otra parte, acentúa el tono angustiado de los “Nocturnos”, que encuentra su mejor expresión en “Nocturno miedo”, añadido posteriormente.

5. “Nocturno miedo”

Todo en la noche vive una duda secreta:
el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar.
Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos
nada podemos contra la secreta ansiedad.

Y no basta cerrar los ojos en la sombra,
ni hundirlos en el sueño para ya no mirar,
porque en la dura sombra y en la gruta del sueño
la misma luz nocturna nos vuelve a desvelar.

¿Y quién entre las sombras de la calle desierta,
en el muro, lívido espejo de soledad,
no se ha visto pasar o venir a su encuentro
y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?
El miedo de no ser sino un cuerpo vacío
que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar,
y la angustia de verse fuera de sí, viviendo,
y la duda de ser o no ser realidad.

Este nocturno fue incluido en la edición de *Nostalgia de la muerte* de 1946, en la sección de “Nocturnos”.²⁵³ Como indica el título, en este poema cobra importancia el miedo, uno

²⁵² *Op. cit.* (2006), p. 122. Por su parte, Anthony Stanton llega a la siguiente conclusión sobre la huella que dejaron Sor Juana y el periodo barroco en la obra poética de Villaurrutia: “En ciertos poemas de Villaurrutia, por ejemplo, se puede apreciar una predilección neobarroca por los juegos de palabras, los oxímoros, las antítesis y paradojas, así como una afición al gran tema barroco del sueño, pero visto siempre desde un punto de vista moderno. Aquel pasaje en que sor Juana describe el momento indciso en que los órganos del cuerpo empiezan a despertar sin abandonar totalmente el ámbito del sueño: ‘ni del todo despiertos ni dormidos’ (v. 856), pudo haberle inspirado a Villaurrutia la siguiente autodescripción en ‘Nocturno miedo’: ‘Entonces, con el paso de un dormido despierto’. Pero será en la ingeniosa ‘Décima muerte’, una décima de décimas que siguen, casi todas, la forma clásica, donde se ve una cercanía temática y estilística con sor Juana, aunque el parecido puede deberse a una incorporación de tópicos y recursos de la poesía barroca en general más que a una influencia específica de sor Juana”. Anthony Stanton, “Sor Juana entre los Contemporáneos” en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: FCE / COLMEX, 1998, p. 72. A pesar de que el tema de la influencia de Sor Juana en la obra poética de Xavier Villaurrutia es periférico a los objetivos de esta tesis, me parece importante resaltar que la tendencia a una expresión más estructurada, inspirada en el estilo barroco, se relaciona directamente con el cambio de perspectiva en el problema de la muerte hacia una concepción menos subjetiva en del morir y más encaminada a una forma de trascendencia después de la muerte.

²⁵³ La inclusión de “Nocturno miedo” es la única modificación de los “Nocturnos” con respecto a las ediciones anteriores, más allá del orden en que aparecen los poemas en esta sección, que se modifica

de los principales temas relacionados con la muerte en los nocturnos más tempranos. La incertidumbre como preludio a la conciencia de la muerte es un elemento constitutivo del miedo que acosa al yo lírico en el ambiente nocturno, definido a su vez por la tensión entre el sueño y la vigilia. A lo largo del poema, es notorio, estilísticamente, un vuelco hacia una poesía más conceptual, más definida estructuralmente, cuyas metáforas se encuentran codificadas en mayor grado,²⁵⁴ como veremos. Estos rasgos semánticos y estilísticos revelan una voluntad de unidad por parte del poeta,²⁵⁵ pues encontramos la suma de metáforas que expresan un contenido común a todos los “Nocturnos”, el miedo mezclado a la conciencia de la muerte, aunque tratado aquí de manera explícita; asimismo, la organización formal y la mayor conceptualización preludian los poemas más tardíos, como la versión final de “Décima muerte”.

Tomás Segovia aborda el tema del miedo en Villaurrutia como una de las claves principales para comprender su poesía. Este miedo, como ejemplifica el nocturno que nos ocupa, se relaciona con la duda, la irrealidad y la fragilidad del hombre. Para Segovia: “En primer lugar está esa sensación de fantasmagoría, de dudosa realidad, de cosa que se esfuma que tiene el mundo para Villaurrutia”²⁵⁶ y, más adelante: “Esa duda acaba por hacerse miedo, miedo de no existir, miedo de que nada exista. La palabra miedo es una de las más frecuentes y de las más cargadas de emoción en esta poesía”;²⁵⁷ finalmente, el autor concluye que no se trata solamente del miedo a la finitud, sino una angustia existencial: “El miedo, como puede verse, no es miedo de la muerte, sino miedo de la vida, miedo de que la vida no sea verdad, de que sea un sueño”.²⁵⁸ En efecto, este miedo que percibimos en los nocturnos más tempranos se acentúa en “Nocturno miedo” con una nueva intención que conduce al cuestionamiento acerca de la existencia propia; para Octavio Paz, éste pertenece a la serie de poemas de Villaurrutia que “responde, sin

ligeramente, ya que en la edición de 1946 “Nocturno miedo” se encuentra en segundo lugar, a continuación del primer “Nocturno”; el resto de los poemas conserva el mismo orden que en las ediciones de 1933 y 1938.

²⁵⁴ Con una “mayor codificación” me refiero principalmente a lo siguiente: las metáforas que en los “Nocturnos” tempranos conllevan una serie de reelaboraciones a lo largo del poema, en este nocturno y las siguientes secciones se convierten en conceptos abstractos cuya sola mención basta para evocar todo ese contenido que ya se expresó con mayor especificidad en los primeros poemas. En “Nocturno miedo” podemos observar esta mayor abstracción en conceptos como el espacio, el tiempo, el sueño, el miedo y la muerte, así como en la sintaxis que los reúne. Por otra parte, podemos notar formalmente que la tendencia general es hacia la contraposición de elementos incompatibles (oxímoron), preferencia estilística que ya se esbozaba en “Nocturno muerto” y que se acentuará en algunos poemas de “Otros nocturnos” y “Nostalgias”.

²⁵⁵ La inclusión de este poema en la serie de los “Nocturnos” en la edición definitiva debió obedecer a un afán por reafirmar la visión de la vida y la muerte representada en los “Nocturnos”; lo mismo sucede con los dos “Nocturnos” que abren las dos primeras secciones respectivamente y que funcionan como un sumario de los temas y metáforas que encontraremos en los poemas que las integran. Es interesante ver que “Nocturno miedo” fue colocado inmediatamente después del primer “Nocturno”, para dar comienzo a la serie e introducir el tema más específico de la muerte.

²⁵⁶ “El mundo de Xavier Villaurrutia”, *Op. cit.*, p. 11.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

responder jamás del todo, a dos preguntas, a dos dudas: ¿quiénes somos y dónde estamos?”.²⁵⁹

El giro hacia un tono más reflexivo está acompañado por un cambio estilístico. Con respecto a la transición entre los nocturnos más tempranos y éste, Paz afirma que “los otros poemas de esta sección representan el momento en que Villaurrutia abraza más decididamente la estética de la vanguardia y roza las fronteras del surrealismo”; “Nocturno miedo”, en cambio, le recuerda a los “Nocturnos” de Rubén Darío y le parece “distinto no por su tema sino por su factura y su material verbal”.²⁶⁰ Este nocturno, organizado en seis cuartetos de versos alejandrinos muestra una cohesión temática interna que permite dividirlo en dos bloques²⁶¹ que, globalmente, dan la impresión de formar un soneto ampliado, pues el primer bloque apunta hacia un clímax que se resuelve en los últimos dos cuartetos.

Conforme avanza el poema encontramos varios temas desarrollados de manera paralela o isotopías; la primera estrofa funciona como presentación de algunos de ellos, que más adelante serán abordados de manera más compleja: los principales son la duda y la oscilación entre la vigilia y el sueño.

Todo en la noche vive una duda secreta:
el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar.
Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos
nada podemos contra la secreta ansiedad.

En los dos primeros versos se establece sintéticamente la circunstancia en la que ocurrirá la narración del poema,²⁶² así como la preocupación central del autor en estos versos (la “duda secreta”). El “todo” del inicio recuerda al “Nocturno” que abre la serie y, como observa Luis Maristany,²⁶³ contiene en sí mismo a su contrario, la nada, que aparece en el último verso, quizá como elemento de contraste. Este “todo” es desglosado inmediatamente en la enumeración de dos parejas de elementos,²⁶⁴ opuestos en el primer caso (silencio y ruido) y complementarios en el segundo (tiempo y lugar). La idea de totalidad es enfatizada por el hecho de que la dualidad espacio-temporal, por referirse a una realidad más amplia, engloba a la primera, referente al fenómeno sonoro, cuyas condiciones de existencia son, precisamente, el espacio y el tiempo. De manera sorprendente, en primer lugar se propone como sujeto del nocturno al ambiente –este

²⁵⁹ *Op. cit.*, (1978) p. 66.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 56.

²⁶¹ Las primeras tres estrofas conforman el primero, y las dos últimas, el segundo.

²⁶² Narración que, cabe notar, se refiere más a un proceso de reflexión y revelación que a una sucesión de hechos; en este sentido, “Nocturno miedo” expresa una vivencia introspectiva.

²⁶³ *Vid. Op. cit.*

²⁶⁴ César Rodríguez Chicharro propone en su artículo “Correlación y paralelismo en la poesía de Xavier Villaurrutia. Ejemplos” una serie de análisis estructurales de algunos poemas de Villaurrutia. Bajo esa óptica, esta estrofa de “Nocturno miedo” puede ser calificada como un ejemplo de paralelismo: “Todo” sería el tema principal y “el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar”, una reelaboración de éste, unida hipotácticamente.

“todo”– y, en segundo, a la primera persona del plural. En consonancia con esta contextualización, que en cierto modo minimiza la importancia del individuo, el sujeto no es el yo, sino un “nosotros” en el que se diluye la experiencia individual para dar paso a una visión más universal.

La segunda pareja de versos (“inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos / nada podemos contra la secreta ansiedad”) determina a ese “nosotros” abstracto a través de un conjunto de contradicciones establecidas entre los ámbitos del sueño-vigilia y la actividad-reposo, y expresadas a través de sendos complementos predicativos. El verso “inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos” contrapone en una oración disyuntiva un sintagma que parece descriptivo, “inmóviles dormidos”, a uno contradictorio, “despiertos sonámbulos”, en el que el oxímoron no resulta tan claro, pues el sonámbulo puede aparentar estar despierto. La contradicción entre los términos es más acentuada si se lee como un quiasmo: la combinación en el eje vertical resulta en adjetivaciones que conforman definiciones que no transgreden la realidad (“inmóviles despiertos” o “dormidos sonámbulos”), mientras que en el eje horizontal (cruzado) los elementos forman conjuntos contradictorios (“despiertos dormidos” e “inmóviles sonámbulos”):

inmóviles	dormidos
	o
despiertos	sonámbulos

La interacción entre los cuatro términos, posibilitada por la igualdad de estructuras (adjetivo + adjetivo) y la pertenencia a un mismo campo semántico (el eje sueño-vigilia en el ámbito de lo corporal), es un reflejo de la ambigüedad que desde el inicio sugiere el énfasis en la “duda”.²⁶⁵ El pensamiento parece bifurcarse, entonces, como consecuencia de la dualidad inherente a la existencia humana.

La “duda secreta” se convierte en “secreta ansiedad” en el cuarto verso, donde ocupa una posición simétrica con respecto al primer término, aunque con el adjetivo antepuesto. Mientras que el referente real de la “duda” continúa siendo un misterio para el sujeto, la intensidad con que es experimentada esta sensación aumenta, se convierte en una ansiedad que, además, es invencible (“nada podemos contra la secreta ansiedad”). El comentario de Villaurrutia en la entrevista con José Luis Martínez es esclarecedor con respecto a esta ansiedad cuyas raíces nos son desconocidas al inicio del poema: “En él [se refiere al poemario *Nostalgia de la muerte*] aparecen dos temas que son capitalmente

²⁶⁵ La etimología de esta palabra, derivada del verbo latino *dubitare*, nos indica que su significado más literal es la vacilación entre dos posibilidades u opciones. Proviene de la misma familia que *dubius* (dudoso), palabra que contiene en sí el prefijo *du-*, que viene del indoeuropeo y significa “dos”. *Vid.* “dudar” en Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: El Colegio de México / FCE, 1988, p. 234.

interesantes para mí: la muerte y la angustia. *La angustia del hombre ante la nada, una angustia que da una peculiar serenidad*.²⁶⁶

La siguiente estrofa profundiza en la razón por la cual “nada podemos contra la secreta ansiedad”. Así como las múltiples visiones diáforicas que observamos en los nocturnos tempranos se referían a un universo interior con tintes metafísicos, fincado más allá del límite de lo que convencionalmente es “real”, aquí, la “secreta ansiedad” traspone la frontera entre sueño y vigilia para instalarse, precisamente, en el cruce entre ambos mundos, el punto en que los opuestos se juntan:

Y no basta cerrar los ojos en la sombra,
ni hundirlos en el sueño para ya no mirar,
porque en la dura sombra y en la gruta del sueño
la misma luz nocturna nos vuelve a desvelar.

La realidad en que se desarrolla la acción dista mucho de ser la realidad objetiva, por lo que los sentidos de la percepción no bastan para captar esta nueva realidad nocturna; por el contrario, cerrar los ojos, que normalmente son un canal de comunicación entre el mundo físico y el entendimiento, no funciona ya como un escape, ni “hundirlos” en el sueño, donde el sentido de la vista permanece activo, aunque sea a través de un estímulo interno.²⁶⁷ Ambas propuestas apuntan hacia un viraje en la idea de “realidad” pero, sobre todo, en la manera de percibirla.

En este cuarteto también encontramos una síntesis o recolección del contenido en el tercer verso; la “dura sombra” es una reelaboración de la sombra en la que la voz lírica (o el “nosotros”) intenta cerrar los ojos, cuya dureza proviene de la acumulación de sombras (la sombra inherente a la noche, la sombra “artificial” de los ojos cerrados, la sombra de la inconciencia y la del solipsismo), mientras que, en “la gruta del sueño”, lo que antes era un ambiente indefinido, quizá líquido o bien, inframundano, se define ahora como un espacio en la entraña de la tierra, una gruta. Esta metáfora nominal, fundamentada quizá en que tanto el sueño como la gruta son “espacios interiores”, le asigna un contenido altamente simbólico al sueño. La gruta es una cavidad que se asocia en prácticamente todas las culturas al vientre materno y el lugar indicado para la celebración de ritos iniciáticos, relacionados con la fertilidad, el nacimiento y, por consecuencia, con la muerte; es un espacio de renacimiento, iniciación y transformación. Es muy significativo que el sueño se convierta en una gruta, pues le confiere a éste,

²⁶⁶ *Op. cit.*, p. 339. El subrayado es mío. El componente de serenidad en la contemplación de la nada, que en muchas ocasiones es intercambiable con la muerte, se hará más evidente en algunos poemas tardíos como “Muerte en el frío” y “Cementerio en la nieve” de “Nostalgias”.

²⁶⁷ Esta metáfora verbal es un ejemplo más de la ambientación líquida de los “Nocturnos” y su relación con el sueño. Aquí, el individuo no sólo cierra los ojos, sino que emprende un movimiento de descenso en la sustancia líquida o volátil del sueño, que a la vez, se asemeja a la muerte. Cuando este sujeto impersonal “hunde” los ojos en el sueño, se entiende inmediatamente que el sueño abarca al yo y no al revés; el sueño es un espacio, como lo comprueba la metáfora “la gruta del sueño”, y una segunda realidad.

además de una dimensión espacial, un fuerte poder genésico.²⁶⁸ Por otra parte, la gruta refuerza la idea de oscuridad ya explícita en la noche y la sombra, lo que contribuye al efecto de claroscuro del último verso.

La “secreta ansiedad” se convierte aquí en la más críptica “luz nocturna”; esta asociación se hace visible en el adjetivo “la misma”. La sombra ya no es capaz de contrarrestar la luz que desvela, no sólo en el sentido de quitar el sueño, sino de quitar el velo a algo oculto, revelar. Esta luz se asemeja mucho a la conciencia o vigilia que prevalece aun en el sueño y en la oscuridad; la persistencia de la vigilia se refleja en la perífrasis reiterativa “vuelve a desvelar”.

El oxímoron que encierra este verso se fundamenta en el sistema de tópicos que construye el significado de “noche”. Uno de los elementos principales de éste es la oscuridad, por lo que el proceso a través del cual el modificador “nocturna” proyecta la estructura de tópicos de la noche sobre la constitución semántica de “luz” sucede en el contexto estrecho del hiperónimo de la luminosidad; el resultado es una luz paradójica que acentúa la oscuridad y, en lugar de revelar la verdad,²⁶⁹ propaga el misterio inherente a la noche.

En estos cuatro versos presenciamos la misma transición de la vigilia al sueño que constituye el núcleo temático de otros nocturnos. Sin embargo, en este caso, predomina el insomnio y no la agonía; en otras palabras, en este fragmento no se percibe la paulatina entrega del yo al sueño-muerte, tan profusamente descrita en “Nocturno en que nada se oye” y presente en la actitud de goce y angustia al final de “Nocturno muerto”. En “Nocturno miedo”, el sujeto nunca está completamente dormido, por lo que su cercanía con la experiencia de la muerte sucede principalmente en el ámbito de la hipótesis y la reflexión. A diferencia del “Nocturno de la estatua”, que se desarrolla íntegramente en el terreno del sueño, o de los demás poemas en los que la transición de un mundo a otro termina en el silencio de la muerte,²⁷⁰ en éste, la voz lírica nunca abandona el punto de vista –ambiguo pero en equilibrio– del “dormido despierto”. Tiene mucha razón Octavio Paz cuando dice que:

²⁶⁸ Vid. “Caverna” en Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1988, pp. 263-267. Otras acepciones simbólicas de la caverna o gruta son: la caverna como una representación del mundo y como pasaje entre la tierra y el cielo; como una imagen de centro, corazón o entraña; como la residencia de lo temido, monstruoso, inconsciente; o bien, como la prisión del hombre o el alma de la cual debe ser liberado.

²⁶⁹ Es interesante para la interpretación de esta “luz nocturna” considerar el simbolismo de la luz que señala Chevalier. Por un lado, tenemos la relación estrecha entre luz y conocimiento, o luz y divinidad, que a su vez remite a la trascendencia y la inmortalidad; por el otro, la luz es entendida como parte de un ciclo vital en el que se suceden los dos polos que estructuran la realidad (luz y tinieblas, ángeles y demonios, etc.); en esta acepción, la luz es un símbolo de nacimiento y regeneración, y también, un principio de organización del mundo y la materia. Así, en esta contradictoria “luz nocturna”, podemos leer una búsqueda de equilibrio entre los opuestos (luz y oscuridad) y una intención de revelar el misterio de esta unión (vida-muerte). Vid. “Luz” en *Ibid.*, pp. 663-668.

²⁷⁰ El mejor ejemplo, como vimos en el análisis, es “Nocturno en que nada se oye”.

[...] la poesía inicial de Villaurrutia, según se ha visto, correspondía a una poética de la lucidez: el poeta no es el que oye el dictado del inconsciente sino el que guía a ese murmullo, lo somete a una forma y lo transforma en un lenguaje inteligible. Ese conflicto es el tema verdadero de los *Nocturnos* [...].²⁷¹

En la tercera estrofa se hace evidente la porfía del intelecto, que en el cuarteto anterior aparecía como la luz de la vigilia teñida de la oscuridad de la noche-inconsciencia, por desentrañar el misterio de la noche, que pasa de ser la “duda secreta” a la “secreta ansiedad” y, por último, de “luz nocturna” a “misterio de la noche”. Hasta este momento en el poema, la vigilia es la que enfrenta la duda con todas sus herramientas. Este rasgo del yo lírico villaurrutiano lleva a Tomás Segovia a decir: “Lo más conmovedor en él es esa exasperada lucidez, ese querer tener los ojos bien abiertos, ese aplicar una desorbitada atención a esa vida de duda, de terror, y a esa muerte inapelable [...]”.²⁷²

De nueva cuenta, en “el paso de un dormido despierto” la indeterminación de la estructura gramatical impide saber con seguridad si el sustantivo es “dormido” o “despierto”, lo que contribuye a expresar el estado de conciencia ambivalente desde el cual la voz lírica experimenta la “duda secreta” y, más importante aún, la expresa:

Entonces, con el paso de un dormido despierto,
sin rumbo y sin objeto nos echamos a andar.
La noche vierte sobre nosotros su misterio
y algo nos dice que morir es despertar.

Finalmente se resuelve la incógnita. A pesar de la indagación previa del sujeto, la revelación viene cuando menos la busca; cuando, sonámbulos, sin ninguna razón en especial ni rumbo fijo, emprendemos la travesía nocturna,²⁷³ la “duda secreta” se resuelve: la noche, o algún otro elemento anónimo (“algo”) entra en comunicación con la conciencia sonámbula y le revela el enigma: “morir es despertar”.

Esta aseveración implica un sistema de premisas subvertido. Al analizar su composición, hallamos otra tesis implícita: vivir es soñar. Considerando el modelo

²⁷¹ *Op. cit.* (1978), p. 58. Es necesario determinar aquí a qué se refiere Paz con “la poesía inicial de Villaurrutia”. Por el contexto, entendemos que habla de los *Nocturnos* de 1933 sin incluir “Nocturno miedo”, lo cual resulta un poco confuso, pues será en este nocturno, añadido posteriormente, donde la tensión entre vigilia y sueño alcance una intensidad casi insostenible; a la vez, en estos versos se enfatiza más que en otros nocturnos la importancia de la vigilia como una metáfora de la agudeza intelectual. De cualquier manera, este rasgo demuestra claramente cómo Villaurrutia colocó “Nocturno miedo” en esta sección como un poema simultáneamente disímil y homogeneizante: disímil porque anuncia, aunque tímidamente, el triunfo de la idea, cuya máxima expresión será “Décima muerte”; homogeneizante porque coincide con el resto de los nocturnos en la búsqueda del equilibrio entre el sueño y la vigilia (en este caso, desde la vigilia).

²⁷² “El mundo de Xavier Villaurrutia”, *Op. cit.*, p. 14.

²⁷³ La referencia al “paso de un dormido despierto”, así como al “rumbo” y el “objeto” hacen alusión a una metáfora muy común, incluso lexicalizada: el camino (un trazo sobre la superficie terrestre) como vía de conocimiento (una forma o método para llegar a un objetivo intelectual). Lo que llama la atención es que este momento llegue cuando, finalmente, la voz lírica desiste de seguir el camino del raciocinio y emprende un camino “sin rumbo y sin objeto”; en este punto es pertinente recordar la ambientación previa (la sombra, la gruta del sueño, el claroscuro de la “luz nocturna”), que en cierto modo apunta hacia el proceso iniciático que culmina en esta estrofa.

propuesto por el grupo μ , podemos encontrar las dos sinécdoques que operan en sentidos opuestos y constituyen la metáfora, basadas en los semas compartidos por ambos componentes: por una parte, el significado de “morir” se restringe en una sinécdoque particularizadora que focaliza el significado de la muerte como transición de un estado a otro y la hace perder su perfectividad y su carácter irreversible; por la otra, “despertar” se modifica a través de una sinécdoque generalizadora que convierte este verbo, específico para describir el paso del sueño a la vigilia, en un verbo que se refiere a cualquier momento de cambio de estado de conciencia.

Una vez más, las parejas de contrarios sueño-vigilia y vida-muerte aparecen confundidas entre sí, con la salvedad de que en esta ocasión, la relación entre ambas es anómala; al aplicar el esquema aristotélico, vemos que aquí morir (A) es a despertar (B) lo que vivir (C) es a soñar (D), cuando en los poemas anteriores la muerte siempre se asemejaba al sueño.²⁷⁴ En esta complicada metáfora, Xavier Villaurrutia parece retomar otros componentes semánticos del mismo significante (“sueño”) que le permiten asociarlo ahora a la vida: la transitoriedad, la ilusión y la mutabilidad de ambos.²⁷⁵ Estos elementos sirven para contrastar la vida-sueño con la muerte, que es permanente, eterna y, por ende, la única certidumbre humana; la sugerencia de que despertar y morir son semejantes implica que la muerte es el fin de la ilusión de la vida.

La afirmación “morir es despertar” es un punto de transición dentro del poema así como en el poemario. Aquí, la muerte es lo único que puede verse con claridad en el marasmo de confusión en el que conviven la vida y el sueño. Tomás Segovia observa la peculiaridad de este silogismo y lo compara con el calderoniano “la vida es sueño”:

[...] en el mundo de Villaurrutia, ¡qué distinto es todo! No vivimos en el sueño; no vivimos en la vigilia; vivimos en el mundo intermedio del insomnio, y ese mundo es el miedo [...] Para Villaurrutia, la realidad es discontinua, aparece y desaparece, se esfuma, se interrumpe. Y eso, esas interrupciones, esos desvanecimientos es lo que siempre evoca su pluma en la palabra “muerte”.²⁷⁶

Segovia une en una tríada miedo, insomnio y lucidez, de tal manera que el conocimiento de la muerte se convierte en el factor que mantiene insomne al yo, lejos del sueño, que es la vida en la que la muerte es ignorada, y a igual distancia de la vigilia, entendida como el conocimiento directo de la muerte, que disipa finalmente al miedo, al tiempo que aniquila al yo.

De manera semejante como sucedía en “Nocturno muerto”, el siguiente cuarteto irrumpe con una pregunta que, al ser formulada, se convierte en una forma indirecta de

²⁷⁴ En los poemas analizados previamente, es más adecuado el esquema morir (A) es a soñar (B) lo que vivir (C) a despertar (D).

²⁷⁵ De nuevo, encontramos una alusión al tópico barroco que presenta la vida como vanidad.

²⁷⁶ “El mundo de Tomás Segovia”, *Op. cit.*, p. 15.

aseverar un hecho. Una vez que el sujeto conoce la verdad, comprende la causa de la “duda” y su naturaleza:

¿Y quién entre las sombras de la calle desierta,
en el muro, lívido espejo de soledad,
no se ha visto pasar o venir a su encuentro
y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?

Aquí figura nuevamente, aunque con más concisión que en poemas anteriores, la metáfora del doble. La soledad vuelve a ser el elemento catalizador del desdoblamiento y, quizá, del encuentro con la muerte propia.²⁷⁷ El encuentro sucede ahora en el mismo escenario desierto de los nocturnos, descrito escuetamente con la mención a la calle y el muro, unido metafóricamente al espejo que es, junto con la sombra, una de las representaciones más comunes del doble. Ahora bien, aquí el doble no es solamente una versión arcaica del alma o el *eidolon* del difunto, sino también una cristalización material de la angustia del yo; se refiere al encuentro con uno mismo, como una revelación no sólo de la propia condición mortal, sino también y al mismo tiempo, de la súbita conciencia de existir. La problemática presentada aquí es la de la incertidumbre que atraviesa la experiencia humana: habitado por la muerte, el hombre nunca logra tener una visión completa o panorámica de las cosas que lo rodean, ni siquiera de sí mismo. La composición dual de la vida, escindida entre sueño y vigilia; alma y cuerpo; yo y nosotros o bien, yo y ellos –es decir, entre lo subjetivo y lo objetivo, o bien, entre lo individual y lo universal–, se bifurca una vez más en la gran dualidad vida-muerte.

En el último verso hay otra recolección, ahora referente a la actitud ante el encuentro con el yo desdoblado (“miedo, angustia, duda mortal”), una experiencia que, supone la voz lírica, es común a todo ser humano (según se deduce del uso del pronombre “nosotros”) y produce siempre la misma reacción de miedo e incertidumbre. A pesar de que en el título ya se anuncia este sentimiento, esta es la primera vez que aparece la palabra “miedo” en el poema, que pronto quedará especificado:

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

²⁷⁷ La soledad, como hemos visto, es el estado propicio para la reflexión sobre la muerte, contrario al sentimiento de comunidad que, por restar importancia a la individualidad, atenúa el impacto del pensamiento de la muerte propia. Para Frank Dauster, la soledad y la alienación son, en este poema, la causa de la duda de la existencia: “Unable to establish meaningful contact with anyone, he doubts his own existence”, *Op. cit.* (1971), p. 43. Tomás Segovia, por su parte, enlaza esta duda con el tema del amor. Para él, la soledad empuja al yo hacia su muerte, mientras que la comunión con el otro, expresada en el amor o el deseo, lo reconcilia con la vida, aunque no definitivamente: “[...] el amante va adquiriendo, por lo menos, la sensación de su propia existencia, de su propia realidad. El enamorado, colocado frente a otro ser, se ve por fin a sí mismo, se siente compacto, se reconoce”, “El mundo de Xavier Villaurrutia” en *Op. cit.*, p. 22, aunque sea fugazmente, pues: “[...] tampoco por el amor podemos escapar de este mundo, de esta cárcel sombría, de este túnel poblado de fantasmas”, *Ibid.*, p. 20.

La duda proviene de la arbitrariedad de la unión entre alma y cuerpo, así como de la posibilidad –que se desprende de esta arbitrariedad– de disolver dicha unión y franquear los límites del cuerpo y la individualidad.

Es interesante notar que, si bien hay una separación de la conciencia y el cuerpo que la contiene, que se hace manifiesta en la forma en que la voz narrativa (el “disembodied intellect” al que se refería Dauster) se asume como el “yo mismo” que se encuentra fuera del “cuerpo vacío”, nunca presenciamos la disolución del yo en el todo, es decir, la pérdida de la individualidad.²⁷⁸ Este rasgo queda perfectamente plasmado en la utilización del doble que, como vimos en el apartado consagrado a las metáforas de la muerte, es una de las representaciones en las que se sana la angustia de la pérdida de la individualidad tras el deceso.

Por otra parte, esta última estrofa constituye una descripción muy lograda de una experiencia de despersonalización tal como la entiende Joachim Meyer. La despersonalización del yo lírico se hace explícita en la perífrasis verbal “verse [...] viviendo”. Moretta resalta la relación entre el deseo de inmortalidad y la escisión del individuo en el ominoso encuentro consigo mismo expresado en el verso “y la angustia de verse fuera de sí, viviendo”. Para este crítico, el desdoblamiento es un intento de autoconocimiento objetivo, es un “deseo de que una parte del ser quede alejada de la conciencia, a fin de verificar que ella misma existe verdaderamente al participar de un yo total; así alejada, podría ser objetivamente estudiada y, al fin, reconocida incontrovertiblemente por el intelecto como auténtica realidad”; al quedar al margen de la existencia propia, esta conciencia intenta eludir la mortalidad.²⁷⁹ No obstante, a mi parecer, en los “Nocturnos” de Villaurrutia prevalece la angustia del desdoblamiento que resulta de la conciencia de la muerte enfocada desde la realidad subjetiva y que no se resuelve en la autocontemplación impasible.

La última línea reitera lo que subyacía en la más críptica declaración “morir es despertar”, además de enunciar la “duda secreta”. La incertidumbre de “ser o no ser realidad” contrasta con la certeza de la muerte y simultáneamente es provocada por ésta; si el cuerpo y el alma se unen y separan fortuitamente, y no parece haber nada antes ni después de la muerte, no hay prueba fehaciente de la existencia propia, o dicho en otros términos, no hay una razón de ser de la vida que le de seguridad al yo de su existencia.

En este poema se imbrican de manera muy compleja las parejas de contrarios que pueden o no establecer una correspondencia interna. Al comienzo mencioné la existencia de isotopías, sin embargo, éstas no deben entenderse como pertenecientes a universos de

²⁷⁸ Por el contrario, aquí encontramos la única aparición de la primera persona del singular en el poema.

²⁷⁹ *Op. cit.*, pp. 62-63.

significación ajenos entre sí. En “Nocturno miedo” se asocian y disgregan las dualidades vigilia-sueño; luz-oscuridad; revelación-secreto; alma-cuerpo; razón-pasión; y realidad-ilusión, sin que necesariamente se establezca una equivalencia perfecta entre todos los componentes del grupo A, por llamarlos así, y todos los del B. La metáfora “luz nocturna”, por dar un ejemplo, es una demostración evidente de que Villaurrutia supera el esquema fácil en el que la luz, la vigilia y el intelecto (que puede confundirse con el alma o el espíritu), construyen un concepto mayor, opuesto al conjunto formado por la oscuridad, el sueño, el inconsciente, la pasión y el cuerpo; la propuesta villaurrutiana parece buscar no el equilibrio, sino la simultaneidad de los contrarios. Como lo muestra “Nocturno miedo”, la conciliación de los opuestos no puede ser más que efímera, y tras este momento de revelación fugaz, el hombre vuelve a la conciencia de su incompletud y mortalidad, a su soledad y al miedo que conlleva la contemplación de la fragilidad de la vida humana.

A pesar de que, como vimos, la muerte se esboza en estos versos como una certidumbre y un hecho irrefutable, Villaurrutia no nos presenta a la muerte como un concepto definible; utiliza, como en el resto de los nocturnos, un lenguaje periférico,²⁸⁰ inclusive hermético, a tal grado que la muerte llega a ser al mismo tiempo la única certeza y la incertidumbre permanente en la que vive el hombre, una antítesis que no es ajena al vocabulario retórico predominante en este nocturno.

“Nocturno miedo” ocupa un lugar señero en *Nostalgia de la muerte* en cuanto a la definición del concepto de la muerte, pues retoma la forma difusa y desintegradora de la muerte en los *Nocturnos* de 1933, a la vez que prefigura la presencia de la muerte como la fuerza centrípeta de la existencia, la figura poderosa y encarnada que no provoca tanto miedo como provee seguridad en “Nocturno en que habla la muerte” y “Décima muerte”. Como hemos visto, el tratamiento de la confrontación de dualidades en este poema es el punto de inflexión entre los *Nocturnos* y las posteriores secciones de *Nostalgia de la muerte*, pues expresa por un lado la búsqueda de la unidad, característica de los poemas tardíos, y, por el otro, la incertidumbre causada por la imposibilidad de reconciliación entre la vida y la muerte.

²⁸⁰ Moretta observa la misma desintegración corporal presente en los nocturnos tempranos en la última estrofa: “En este caso la separación de la conciencia de todo lo corpóreo, como se describe en el verso, representa el uso poético de la desintegración fisiológica para expresar la temerosa sensación de la inexistencia personal [...]”, *Op. cit.*, p. 63. La diferencia radica en que aquí, la desintegración se centra en la separación entre cuerpo y conciencia, y no en la fragmentación de los miembros del cuerpo, lo cual apunta nuevamente hacia el lenguaje más sintético de los poemas posteriores.

ANÁLISIS IV. SUMARIO: LOS “NOCTURNOS”

A lo largo de los “Nocturnos”, tanto en su conformación inicial (1933 y 1938) como en la definitiva (1946), hallamos que la principal forma de abordar el tema de la muerte es a través de la desintegración de la realidad; este procedimiento puede aplicarse a las distintas manifestaciones, materiales e inmateriales, de lo real, sean el cuerpo, el espacio-tiempo en que ocurre la acción y otros elementos que componen el escenario del poema, sean elementos menos tangibles, como la conciencia, el pensamiento, la percepción y el lenguaje. La subversión de la realidad es el resultado más inmediato de esta forma de proceder y, al mismo tiempo, parece ser uno de los objetivos principales del planteamiento poético de los “Nocturnos”. La muerte suele ser el punto de partida, el elemento que disgrega todo a su alrededor y, simultáneamente, reúne en su periferia las distintas metáforas que se refieren a la desnaturalización del yo y su entorno; en estos poemas, la única alternativa para hablar de la muerte propia es la subversión de la vida, de la realidad.

Basándome en el efecto de la muerte en los diversos planos de la realidad tangible e intangible, en este sumario busco acotar el espacio semántico en el que se mueven las metáforas de la muerte en la sección de los “Nocturnos”. Evidentemente, ésta es más una propuesta metodológica para enmarcar el fenómeno poético que me interesa –la representación metafórica de la muerte en *Nostalgia de la muerte*– que una descripción absoluta del funcionamiento interno de estos poemas. A pesar de algunas irregularidades dentro de cada categoría, he preferido organizar este sumario en los siguientes ejes temáticos, que son a mi juicio los que permiten dar un seguimiento detallado de la transformación del concepto de la muerte: el cuerpo; la conciencia y el lenguaje; y el espacio, el tiempo y la materialidad, todos dentro de la categoría global de desintegración de las formas, que es, como he dicho, la principal forma de metaforizar la muerte en los “Nocturnos”.

Más allá de los elementos en que incide la expresión de la muerte, cabe mencionar dos particularidades comunes a la gran mayoría de los “Nocturnos”: por un lado, la oscilación entre las perspectivas subjetiva y objetiva; por el otro, la actitud ante la muerte propia y la valoración de ésta, casi siempre negativa, por parte del yo lírico. También mencionaré estos aspectos como indicadores de las distintas atribuciones metafóricas de la muerte en cada poema.

Los poemas analizados (“Nocturno de la estatua”, “Nocturno en que nada se oye”, “Nocturno muerto” y “Nocturno miedo”), que he elegido por ser los que muestran mayor énfasis en la preocupación por la muerte, serán el fundamento para esta caracterización temática, sin embargo, también haré alusión al resto de los “Nocturnos”, como demostración de que estos rasgos de la muerte son comunes a toda esta sección de *Nostalgia de la muerte* y no sólo al *corpus* estudiado; asimismo, la inclusión de otros poemas permite ver que Villaurrutia aborda otros temas en esta obra, como el amor, el erotismo, la experiencia sensorial, la soledad y la melancolía, por mencionar algunos, que se relacionan tangencialmente con la muerte pero que constituyen núcleos temáticos individuales.

1. Desintegración de las formas

La desintegración de las formas refleja la incredulidad con respecto a cualquier realidad absoluta. Es un rasgo de modernidad en la poesía villaurrutiana que responde a una necesidad interna, semántica, de comunicar la incertidumbre que experimenta el ser humano ante la existencia y, más aun, ante una muerte inminente que ya no puede ser definida a partir de las creencias religiosas en el Más Allá, pero que, aun así, se anhela como una especie de territorio o destino espiritual. En los “Nocturnos”, la desintegración de la forma es una vía para representar la incompletud inherente a la naturaleza humana, que se relaciona directamente con la imposibilidad del yo de trascender su subjetividad y la consecuente incompreensión de todo lo que se sitúa más allá de la percepción de la conciencia individual (especialmente, la muerte); la desintegración se vincula, entonces, a la falta de comunión con el otro y al anhelo de disolución en una mayor entidad (el cosmos, la naturaleza, el ser amado, Dios). En otras palabras, la angustiada desintegración de todo lo tangible y comprensible en el universo poético de los “Nocturnos” es un reflejo de la imposibilidad del ser humano de asir el misterio de la vida –que es el de la muerte–, una inquietud religiosa que está siempre presente en Villaurrutia, aunque de manera velada y transmutada. La incompletud, a su vez, es un rostro de la impermanencia; nada puede ser representado de manera absoluta si se considera que está en constante cambio y, sobre todo, que es perecedero. Se trata de la misma duda que asedia al yo en “Nocturno miedo”: el miedo –y la paradoja– de existir y saberse mortal al mismo tiempo.

Cabe añadir que el yo, que no permanece impasible ante su aislamiento, encuentra en esta visión materialmente fragmentada una forma de expresar la angustia ante la nada, la misma “nada” a la que hacía referencia Villaurrutia en la multicitada entrevista con José Luis Martínez. La desintegración de la forma o fragmentación de la realidad es, en consecuencia, una nueva forma de realismo; como resultado de este enfoque encontramos en los “Nocturnos” una tendencia, en el uso de las metáforas, a contravenir la unidad y los elementos preestablecidos por la lógica; de ahí la preponderancia de las figuras retóricas como la sinécdoque y la sinestesia, o bien, la antítesis y, en menor grado, el oxímoron. La fragmentación de la realidad es una manera contradictoria de expresar la unidad nunca alcanzada.

1. 1. El cuerpo

A lo largo de los “Nocturnos” encontramos con frecuencia distintas metáforas que expresan la disgregación del cuerpo. En estos poemas, se alude al cuerpo a través de la sinécdoque reiteradas veces; el cuerpo no es un todo, sino algunas de sus partes más representativas y, principalmente, aquéllas que se vinculan a los procesos de percepción, comprensión y expresión de la realidad circundante. Como ya hemos visto en los nocturnos analizados, la voz se convierte con frecuencia en la atribución más importante del yo y, a veces, en la única; esta sinécdoque acentúa la preeminencia de la expresión verbal. Con los ojos sucede algo similar, aunque el efecto es opuesto, ya que la atención se centra en la asimilación del mundo exterior, por medio de la vista, y no en su recreación. Los demás sentidos, especialmente el tacto, se agudizan también en el ambiente enrarecido de la noche. La desintegración del cuerpo a través de la sinécdoque parece obedecer a una búsqueda de lo más esencial del hombre y, al mismo tiempo, retrata la fragilidad y mutabilidad de lo corpóreo.

Existen, a grandes rasgos, tres formas recurrentes de metaforizar la desintegración del cuerpo: el cuerpo desmembrado, la estatua y el doble. Evidentemente, dado que las tres imágenes inciden en el mismo referente metafórico, será difícil encontrar un nocturno en el que sólo se utilice una de estas representaciones; lo más común es que se superpongan y entrelacen en la construcción de la muerte a través de la fragmentación de lo corpóreo. También es cierto que, aunque los poemas que he seleccionado para el análisis acusan una preocupación particular por el tema de la muerte, no todas las metáforas de desintegración del cuerpo apuntan hacia este significado.

Por último, hay que añadir que la anulación del cuerpo como aproximación a la muerte no se manifiesta solamente a través de la desintegración o la escisión del yo; todas las metáforas referentes a la deformación de la percepción de la realidad, especialmente las que incluyen una negación de ésta (la incapacidad de ver, oír, tocar o hablar) contribuyen a crear una imagen mutilada o fragmentada del cuerpo y, por ello, constituyen una vía metafórica hacia la expresión de la muerte.

1. 1. 1. El cuerpo desmembrado

“Nocturno en que nada se oye” es un caso particular en tanto que reúne en el mismo poema los tres procedimientos antes mencionados; el tratamiento de las tres metáforas, sin embargo, se distingue de otros nocturnos en varios aspectos.

En “Nocturno en que nada se oye” presenciamos la negación de la percepción a través del desmembramiento de los órganos del cuerpo destinados a la comunicación con el mundo exterior, una desintegración provocada por la cercanía con el límite de la conciencia, el sueño-muerte. La estatua, en cambio, se convierte aquí en una tenue representación del yo que bien puede ser la conciencia que duerme mientras el inconsciente sueña; un símbolo de la realidad objetiva; o una representación del cuerpo perecedero. El cuerpo “verdadero” es un cuerpo etéreo que, paulatinamente, pierde coherencia interna y, finalmente, se desintegra en una imagen tan impresionante como “siento caer fuera de mí la red de mis nervios”, un verso que redondea y sintetiza el proceso de abolición corporal, que es a su vez, una metáfora del proceso de la muerte.

En “Nocturno de la estatua”, en cambio, el cuerpo queda difuso, al igual que la voz lírica, en la utilización de la forma impersonal del verbo, y no es caracterizado sino a través de la estatua, que se sugiere como su doble o bien, como la representación misma de la muerte; es la estatua, en todo caso, la que se desintegra en sus atributos (el grito, el eco, el reflejo).

Por su parte, la disgregación de los elementos corporales en “Nocturno muerto” apunta hacia una totalidad. A pesar de que se mencionan por separado elementos como el brazo, la oreja, la voz y la frente, la tendencia general es hacia el cuerpo como una entidad cuyo principal conflicto se establece entre “el hielo de mi cuerpo” y el “corazón inmóvil”, una dualidad que implica la oposición entre vida y muerte aunque, como vimos en el análisis, la muerte ya ha invadido al yo de manera irreversible. En este poema la muerte se apodera progresivamente del cuerpo, sin disolverlo ni fragmentarlo. La

perdición del yo se acentúa gracias a la imagen de naufragio personal, aunada a la del entierro; sin embargo, el verdadero conflicto no se establece, en el plano corporal, entre la unidad y el fragmento, sino entre la conciencia y la inconciencia, entre la vida y la muerte.

“Nocturno miedo” no aborda la muerte en términos de disolución corporal. Debido quizá a la constante preocupación por la dualidad, en este nocturno la única representación de la muerte relacionada con el cuerpo es el desdoblamiento que presenciamos en la cuarta estrofa:

¿Y quién entre las sombras de una calle desierta,
en el muro, lívido espejo de soledad,
no se ha visto pasar o venir a su encuentro
y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?

Fuera del *corpus* elegido, encontramos algunos ejemplos de desintegración en los poemas que se centran en el desdoblamiento del yo, como “Nocturno grito”, donde la voz y la sombra parecen separarse del cuerpo a tal grado que el sujeto se pregunta si le pertenecen:

¿Será mía aquella sombra
sin cuerpo que va pasando?
¿Y mía la voz perdida
que va la calle incendiando?

O bien, en los poemas que hablan de la soledad del individuo, como “Nocturno amor”, en donde el cuerpo se define a través de sus partes (las manos, los muslos, la sangre, la boca y los ojos) y todas ellas son adjetivadas con modificadores que refieren a la muerte, como el frío y la dureza, entre otros, mientras que el cuerpo del ser amado, lleno de vitalidad, se convierte en oquedad para el yo que no participa del mismo sueño-placer.

1. 1. 2. El doble

El desdoblamiento es recurrente en los “Nocturnos”, aunque se representa de distintas formas. Puede ser una simple duplicación del yo, como la sombra, el reflejo e incluso el eco, o bien, una forma de escisión entre dos aspectos de la identidad del yo. Dependiendo de la complejidad con que sea caracterizado en el poema, el doble puede asemejarse a una personificación de la muerte; lo mismo sucede con la estatua, pues ambas metáforas de la muerte encarnan simultáneamente al yo y a la muerte. El doble, en su calidad de espectro antropomórfico, prefigura la personificación de la muerte, a la vez que funciona

como una emanación de la conciencia, cuando el yo, en un momento marcado por el solipsismo, tiene la revelación de su mortalidad. La presencia del doble puede interpretarse, entonces, como el encuentro con la muerte o bien, como la conciencia súbita de la finitud propia o, simplemente, como una metáfora del autoconocimiento y la introspección; inclusive, hay algunas interpretaciones del desdoblamiento en los “Nocturnos” como una forma de autocrítica o reflexión metapoética.

Por otra parte, es muy difícil separar el desdoblamiento de la disgregación del cuerpo, como ocurre, por ejemplo, en la cuarta estrofa de “Nocturno grito”, donde el yo se disloca en sus partes con el fin de comprobar su existencia, lo cual constituye también un desdoblamiento:

Para oír brotar la sangre
de mi corazón cerrado
¿pondré la oreja en mi pecho
como en el pulso la mano?

Sucede algo similar con la estatua, que en ocasiones es también la imagen del yo desdoblado, como ocurría en “Nocturno en que nada se oye” o en “Nocturno de la estatua”. El doble es una imagen que prevalecerá a lo largo de *Nostalgia de la muerte* y cuya relación directa con la representación de la muerte estará determinada siempre por el contexto poético en que aparece. En todo caso, en los “Nocturnos”, su relación con la muerte se hace más clara en poemas como “Nocturno sueño”, en donde el yo se encuentra desdoblado en cuerpo/conciencia y, a su vez, en conciencia/inconsciente, escisión que llega a su fin cuando el yo (que puede ser la conciencia o el inconsciente) se da muerte a sí mismo (o su contraparte) y termina de esta forma con el sueño y la fragmentación de la realidad al mismo tiempo. Extrañamente, en este nocturno se perfila la idea de unidad a través de la muerte, lo que contradice el resto de imágenes de desintegración cuyo motor principal es la conciencia de la muerte, y anticipa el tratamiento de este tema en “Otros nocturnos” y “Nostalgias”.²⁸¹

Otro nocturno en el que encontramos un desdoblamiento no asociado a la estatua o a la desintegración corporal, aunque sí a la dualidad sueño-vigilia, es “Nocturno preso”; en este caso, la muerte no figura ni siquiera veladamente en el poema, que se centra en la relatividad de la relación sueño-realidad o soñador-sueño.

²⁸¹ El mismo planteamiento queda sugerido en el agregado “Nocturno miedo”, donde la vigilia y la muerte se encuentran dentro del mismo campo de significado: “Morir es despertar”, lo que transmite una valoración positiva de la muerte como la reacción principal del yo, incluso por encima del miedo.

Importa recalcar que, a pesar de que el doble no representa a la muerte en todos los casos, siempre constituye un medio para ingresar a la segunda realidad del sueño o la irracionalidad, elementos con los que se identifica a la muerte en los “Nocturnos”. En este sentido, se trata de un doble que comparte algunos rasgos con el *Döppelgänger* romántico; como los románticos, Villaurrutia plasma su búsqueda de la completud del ser –entendido en toda su complejidad y contradicción–, en la ruptura de la relación convencional entre el yo y la realidad, al igual que en la exploración de la irracionalidad. Ahora bien, el doble villaurrutiano se distancia del *Döppelgänger* romántico en que no comporta necesariamente una valoración moral: mientras que el doble romántico es un recurso que pretende encarnar un lado oculto e inconsciente, cuya principal característica es su pertenencia a un terreno marginal, fuera de norma social, o bien, una herramienta para la ironía, en la predilección de Villaurrutia por el doble podemos notar una empatía con lo sublime o lo siniestro, mas no abiertamente con el tema del mal que habita dentro del hombre, aunque latente y reprimido la mayoría de las veces. En ese aspecto, el doble villaurrutiano puede relacionarse con el doble como una manifestación particular del amplio arquetipo de lo dual, la pluralidad de lo divino y la preocupación por la discontinuidad del hombre, una concepción muy anterior al cristianismo y la valoración negativa del doble como una aparición sobrenatural, demoníaca. El doble villaurrutiano, podría decirse, no está “demonizado”, y aun cuando podría parecerlo, no se relaciona por completo con la estética de lo feo y lo marginal, que tanto sedujo a los románticos; aún así, su relación directa con la muerte convierte al doble de los versos de Villaurrutia en un elemento siniestro, que remite a los temores irracionales, arraigados en lo profundo del ser humano, provocados por todo lo desconocido (la muerte, en primer lugar). El vínculo entre el doble y la muerte es tan crucial en la configuración interna de *Nostalgia de la muerte* que, como veremos más adelante, cuando la muerte comienza a ser enfrentada por el yo como un hecho positivo, la metáfora del doble se desvanece, borrando su presencia inquietante, para dejar paso a la muerte personificada, pues el encuentro con la muerte resuelve, finalmente, la discontinuidad del yo.

1. 1. 3. La estatua

Asociada al desdoblamiento y a la muerte, la metáfora de la estatua es otra representación recurrente del cuerpo en los “Nocturnos”. En la mayoría de los casos, metaforiza la soledad y el aislamiento del yo con respecto a su entorno, aunados a la sensación vívida

de ser mortal o estar muriendo. En relación con las imágenes del cuerpo desmembrado, esta figura es interesante en tanto que provee de unidad y permanencia a una materia percedera como es el cuerpo humano, en una operación opuesta a la desintegración antes mencionada. La tendencia a una forma estable, sin embargo, sólo lo es en la superficie pues, como vimos en los análisis anteriores, la estatua villaurrutiana nunca está completamente viva, ni el sujeto al que representa está del todo muerto, por lo que constituye un espectro incompleto del yo. Nuevamente, se trata de una metáfora que plasma la ambigüedad del mundo poético de los “Nocturnos”; la estatua es una especie de autómatas que refleja la fragilidad del cuerpo, la soledad y la mortalidad humanas en su expresión más plástica y tangible. Además, como expone Concepción Reverte, la estatua villaurrutiana se caracteriza por “algunos rasgos [...], como la proximidad física unida a la lejanía espiritual, el frío y la impasibilidad”.²⁸²

Así, en el “Nocturno” que abre la sección, en la estrofa final, el cuerpo es descrito como un sistema articulado que se convierte en receptáculo de ese “todo” indeterminado que se llena de significado conforme avanza el poema:

¡Todo!
circula en cada rama
del árbol de mis venas,
acaricia mis muslos,
inunda mis oídos,
vive en mis ojos muertos,
*muere en mis labios duros*²⁸³

Aquí el cuerpo adquiere cualidades de la estatua que parecen ser una marca de la muerte que habita al cuerpo y que, tarde o temprano, se apoderará de él. Este final recuerda al de “Nocturno grito”, donde la petrificación también remite a la muerte:

Mi pecho estará vacío
y yo descorazonado
y serán mis manos *duros*
pulsos de mármol helado

²⁸² “La estatua, símbolo constante en la obra de Xavier Villaurrutia” en *Panoramas de nuestra América. La crítica literaria española frente a la literatura latinoamericana*, Leonor Fleming y María Teresa Bosque (coords.). México: UNAM / CIALC, 1993, p. 64. p 63-72.

²⁸³ El subrayado es mío. En lo sucesivo, marcaré con cursivas los versos o fragmentos que sean relevantes para el análisis temático.

De manera similar, en “Nocturno amor”, la soledad del yo, provocada por la separación entre él y su amante, desencadena el proceso de petrificación que culminará en la conversión completa en estatua:

y comparo la fiebre de tus manos
con *mis manos de hielo*
y el temblor de tus sienes con *mi pulso perdido*
y *el yeso de mis muslos* con la piel de los tuyos
que la sombra corroe con su lepra incurable

[...]
y es un dolor inesperado y aun más frío y más fuego
no ser sino la *estatua* que despierta
en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto.

La estatua, como vemos en los tres ejemplos (a excepción de la última estrofa de “Nocturno amor”), es aludida indirectamente, a través de la imagen de la petrificación incompleta del cuerpo humano e incluso, a través de la misma petrificación del lenguaje, como intuye Concepción Reverte, quien sugiere que los procedimientos de abstracción y contradicción en las metáforas de Villaurrutia son una alusión mimética a la estatua.²⁸⁴

Por otra parte, en el “Nocturno de la estatua”, ésta es una encarnación *sui generis* del inconsciente, así como de la muerte en abstracto, entendida como transformación y no como final absoluto de la vida, a diferencia del “Nocturno en que nada se oye”, donde la estatua aparece como una unidad cerrada que, a la vez, conforma únicamente un aspecto que el yo deja tras el desdoblamiento.

La recurrencia de la representación del cuerpo, sea fragmentado o como una unidad, apunta hacia una conciencia de la fragilidad de la identidad del individuo. Como observamos en “Pintura sin mancha”, para Villaurrutia el mundo interior del hombre no es un terreno conocido, fácilmente analizable y susceptible de ser separado en sus partes constituyentes. Por esta razón, no encontramos un mismo correlato para todas las apariciones de la estatua en estos poemas, ni significan siempre lo mismo el cuerpo fragmentado y el doble. Esta inconsistencia resulta muy reveladora pues, en primer lugar, expresa la disolución intencional de la realidad, causada por la conciencia plena de la mortalidad propia, como ya hemos visto; por otra parte, la falta de claridad en la correspondencia entre la palabra (sea cuerpo, estatua, sombra, eco o cualquier otra

²⁸⁴ *Vid. Op. cit.*, p. 71 : “[...] en este poemario es frecuente la mención de los atributos de la estatua: dureza, inmovilidad, insensibilidad, silencio, frío, muerte, para expresar la soledad e incomunicación”.

alusión a la corporeidad del yo lírico) y su significado apunta hacia la desconfianza del lenguaje, otra marca de la muerte en la poesía de Villaurrutia.

Al igual que el doble, la estatua se convierte en un símbolo de la búsqueda de una realidad total, no excluyente; de la continuidad del hombre y, finalmente, de la comunión con el otro y la disolución de la barrera entre subjetividad y objetividad, todo ello, en el contexto de lo onírico. En este sentido, ambas metáforas de la subversión de lo corpóreo podrían verse también como una reminiscencia y una reelaboración de las ideas surrealistas.

1. 2. La conciencia y el lenguaje

Dentro del yo todavía, pero más allá del cuerpo, encontramos la desintegración que opera en el nivel del conocimiento de la realidad a través de la conciencia. El caso de “Nocturno en que nada se oye” es ejemplar, pues en estos versos el poeta termina por ejemplificar directamente, sin valerse del metalenguaje, la fragmentación del lenguaje, cristalizada en el divorcio entre significado y significante en la famosa secuencia que comienza con “y mi voz que madura”. De nueva cuenta, el contexto de la fragmentación de la realidad lingüística es la proximidad con la muerte que, en este poema, es inseparable del sueño. Una vez que la conciencia racional ha sido abandonada en el lecho bajo la forma de la estatua sin sangre, y que el otro aspecto de la conciencia, la irracionalidad, queda al descubierto; una vez que el cuerpo que percibe la realidad objetivamente queda adormecido para dejar paso al cuerpo fragmentado que busca percibir la segunda realidad del sueño, el lenguaje se rinde también ante las normas de lo onírico. No hay que olvidar que el lenguaje en este poema es la voz que, al mismo tiempo, es el último resquicio del yo. El lenguaje, entonces, es la única realidad que queda en pie ante la perspectiva de la muerte y, cuando ésta se consuma, ni siquiera quedan las palabras. Llegan al mismo tiempo el silencio y el final del nocturno: “el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse”.

En “Nocturno muerto” parece desarrollarse la misma secuencia narrativa que constituye el final de “Nocturno en que nada se oye”. En la segunda estrofa de este soneto, la voz (y con ella, el intelecto) quedan silenciados por la muerte: la voz se disuelve en un naufragio (“en este mar de miedo”) y, finalmente, en la cuarta estrofa, el individuo termina por ser enterrado en el silencio:

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

Fuera del *corpus* elegido, encontramos otras alusiones a la mortalidad del lenguaje y a su estado de cambio constante. Por ejemplo, “Nocturno eterno” refleja desde el comienzo la incertidumbre de la realidad, la falta de durabilidad en todo lo que compone la vida humana y lo inútil que es distinguir entre pasado, presente y futuro, cuando todo es muerte desde el inicio (de ahí el título del nocturno). Tras este planteamiento, el poeta expresa en la última estrofa:

porque vida silencio piel y boca
y soledad recuerdo cielo y humo
nada son sino sombras de palabras
que nos salen al paso de la noche.

Nuevamente, las palabras pierden sustancia (ni siquiera son palabras, sino su sombra) y se evidencia la debilidad del lazo que las une a la realidad.

Por último, en el verso final del “Nocturno” introductorio, antes citado, encontramos un ejemplo más del obstáculo que la voz lírica encuentra en el lenguaje mismo: “[¡Todo!] vive en mis ojos muertos, / *muere en mis labios duros*”; aquí se revela la frustración del poeta al encontrarse con la incapacidad del lenguaje, inclusive la poesía, de abarcar la complejidad de la existencia humana. Por otra parte, el que este poema inaugure la sección (y el poemario) parece ser una advertencia y a la vez, una osadía, pues a pesar de este impedimento, el autor escribirá sus “Nocturnos”.

Tras este breve recorrido, y tomando en cuenta el análisis previo del *corpus* elegido, podemos observar que el lenguaje es siempre una inquietud en estos poemas, ya sea como una forma mimética de expresar la llegada de la muerte y el sueño; ya sea como una forma no mimética de evidenciar la mortalidad del hombre, que se extiende hacia el lenguaje para revelar que éste sólo en apariencia es inmutable y unívoco.²⁸⁵

1. 3. Lo material, el espacio y el tiempo

Dado que la materialidad es una propiedad muy amplia que podría englobar casi todo lo que incluyen y transforman metafóricamente los “Nocturnos”, he preferido comenzar por un aspecto particular de “lo material”: la espacialidad.

²⁸⁵ Más allá de la relación existente entre la muerte y las metáforas de desintegración del lenguaje y / o de las funciones intelectuales del individuo en los “Nocturnos”, el tema metalingüístico también se encuentra en la poesía villaurrutiana relacionado con el ámbito más estrecho de la tradición y la idea que tenía este autor de la poesía como tal. Un ejemplo brillante es “Nocturno rosa”, de la sección “Otros nocturnos”.

Como hemos visto, los escenarios de los “Nocturnos” normalmente son indefinidos: el poeta coloca en lugares estratégicos algunas palabras referentes al entorno (la calle, la escalera, el muro, el espejo, el mar, las paredes, el lecho, la alcoba, etcétera) para esbozar la ubicación del yo de manera sintética, mas no ahonda en la descripción del espacio. El retrato diluido del paisaje, sin embargo, no es la única forma de desintegración de la espacialidad en los “Nocturnos”; a través del tratamiento metafórico de estos elementos, podemos percibir una tendencia no sólo a la negación del espacio, sino a su deformación, que representa, a su vez, la entrada de un elemento disruptor en la realidad o en la percepción de ésta por parte del yo; dicho elemento suele ser la muerte, ya sea mencionada directamente, a través de otras metáforas o por medio de la imagen del sueño.

Con cierta frecuencia el sueño actúa como si fuera un espacio que contiene al yo y en el cual se desarrolla la acción. En “Nocturno sueño”, por ejemplo, el sueño es dotado de características espaciales de una manera tan concreta que el poeta le atribuye las dimensiones de un edificio o una casa a través del juego de palabras entre “salas” y “alas”:

Abría las salas
profundas el sueño
y voces delgadas
corrientes de aire
entran

En el caso de “Nocturno preso”, por el contrario, a través de una inversión del planteamiento del resto de los “Nocturnos”, el yo deja de estar inmerso en el sueño para transformarse en su contenedor; aquí, el yo (su conciencia) se convierte en el espacio interno que antes representaba el sueño. En ambos nocturnos, la deformación espacial es sobre todo un elemento de la caracterización onírica. Dentro del *corpus* de poemas analizados, la transformación del espacio, sin embargo, está marcada siempre por la muerte.

En “Nocturno de la estatua”, la rápida mutación del escenario durante la persecución de la estatua cesa precisamente cuando el yo se encuentra ante el espejo, es decir, ante su doble o reflejo, que es la estatua, y que representa su confrontación con la finitud. A partir de este encuentro con la muerte (la “estatua asesinada”) el espacio se vuelve invisible; más aun, podría decirse que desaparece por completo para enmarcar en el vacío el reconocimiento entre el yo y la estatua.

Por su parte, los elementos que construyen la realidad en “Nocturno en que nada se oye” se encuentran estratificados de forma más definida. El espacio es solamente uno de los destinos en el itinerario de la muerte, y su desintegración o deformación son un requisito para que el yo, igualmente afectado por la fuerza destructora-transformadora de la muerte, cruce el umbral hacia la inconciencia y el silencio de la muerte. En contraste con este escenario, en “Nocturno muerto” no existe un espacio más allá del cuerpo del yo e incluso el espacio que lo rodea de manera más inmediata se convierte en incierto debido a la alteración de los sentidos de la percepción. El espacio está definido por la presencia de la muerte, que habita al yo y no le permite ir más allá de la soledad característica del momento de morir. “Nocturno miedo” expresa con mayor concisión lo que en “Nocturno en que nada se oye” se desarrolla en detalle; en este poema, la deformación del espacio se entiende como consecuencia de la “duda secreta”, que se extiende a todos los ámbitos de la realidad percibida:

Todo en la noche vive una duda secreta:
El silencio y el ruido, *el tiempo y el lugar*.

Con respecto a esta tensión entre el mundo interior y el exterior, es común leer en la crítica sobre *Nostalgia de la muerte* que el mundo de los “Nocturnos” es claustrofóbico debido al protagonismo de la introspección en la poesía de Villaurrutia. En este “voyage autour de ma chambre”, el espacio y la realidad exterior se desdibujan en una realidad interior, subjetiva. Si bien existen fundamentos para hacer del viaje interior la divisa de *Nostalgia de la muerte*, también es cierto que en los “Nocturnos” hay un desplazamiento constante entre la vida interior del sujeto lírico y la realidad que lo rodea. Como hemos visto, el sueño y la muerte pertenecen al universo interior del hombre, pero también lo acechan desde fuera; además, las barreras nunca son lo suficientemente claras, por lo que el poeta nos sorprende con el cambio constante de perspectivas.²⁸⁶

El tiempo es otra categoría que permite crear el escenario ambiguo de los “Nocturnos”. Así como el espacio queda apenas dibujado en algunos nocturnos, el tiempo parece detenerse o fluir imperceptiblemente en varios poemas de esta sección; así, en “Nocturno de la estatua”, la sucesión de transformaciones durante la persecución de la

²⁸⁶ A este respecto comenta Merlin Forster: “In *Nostalgia de la muerte* internal-external imagery seems to take two directions. First, as compared to external reality, the night is a hollow, echoing world in which shadowy forms move and search for some kind of meaning [...] Within the confines of this world the gleaming flow of subconscious images is heightened [...] At the same time, the body and mind of the poet become a closed world in relationship to external reality” en *Op. cit.* (1976), p. 89.

estatua no permite discernir si ha pasado mucho tiempo o han sido sólo instantes; la utilización del infinitivo reafirma esta impresión. En “Nocturno miedo”, por su parte, es significativa la mención directa al tiempo en los versos citados anteriormente, pues, si bien la circunstancia está delimitada por su anclaje en el tiempo, éste no cobra mayor importancia a lo largo del poema, pues también está sujeto al suspenso creado por la “duda secreta”. Por el contrario, en “Nocturno en que nada se oye”, el momento del descenso en el sueño-muerte, que queda expresado en los versos: “para salir en un momento tan lento / en un interminable descenso”, está marcado por la ralentización del tiempo. Ambos casos de deformación temporal demuestran que, en los “Nocturnos”, el tiempo, que usualmente está sujeto a una convención, no se mide aquí objetivamente, ni pasa de manera independiente a la existencia del yo; una vez más, está subordinado a la experiencia de éste. “Nocturno muerto” representa una ligera desviación de esta perspectiva temporal, pues en este poema se percibe el proceso de la muerte como una sucesión temporal cuyos diferentes estadios pueden discernirse y ser aislados con facilidad, como pudimos observar en el análisis. Aun así, es pertinente recordar que en la tercera estrofa el yo se pregunta por el momento de la muerte y, al hacer esta interrogación, a pesar de que sitúa el deceso en una línea temporal, también lo caracteriza como un instante incognoscible, imposible de medir o determinar.

En cuanto a la utilización de los verbos, Merlin H. Forster hace un hallazgo importante que puede ayudar a comprender la concepción del tiempo en los “Nocturnos”: según su estudio, más que los tiempos imperfectos, Villaurrutia prefiere las conjugaciones perfectivas. La conjugación predominante es el presente de indicativo y, en segundo lugar, el pretérito perfecto de indicativo, además de algunas formas impersonales (el infinitivo es la principal). La utilización de estos verbos es interpretada por el crítico estadounidense como uno de los elementos que crean el ambiente de intemporalidad en la poesía de Villaurrutia: “The frequent use of the present indicative tense, the infinitive, and the less frequent use of the gerundive from underline a curious nonspecificity in Villaurrutia’s poetry in which time and place are blurred in favor of the sharp internalized anguish of an actual or potential moment”.²⁸⁷

Un caso ligeramente distinto es “Nocturno eterno”, donde encontramos una constante diferenciación entre pasado y presente, en la que el presente siempre se asocia con la muerte y la devastación resultante del paso inexorable del tiempo. Este tratamiento

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 29.

de la temporalidad, así como el uso anafórico del adverbio “cuando” como una estrategia para organizar la sucesión de los hechos, aproxima este nocturno a poemas más tardíos como “Muerte en el frío” o “Nocturno mar”.

Fuera del ámbito de lo espacio-temporal, podemos decir que, en general, la materia es frágil y cambiante en los “Nocturnos”. Como lo anuncia el primer “Nocturno”, los seres y objetos que aparecerán en esta sección son de una materia sutil, proveniente del dibujo trazado por la noche y su “mano de sombra”. Encontramos una profusión de ejemplos de la transformación de la materialidad y el espacio en la mayoría de los “Nocturnos”. Como pudimos observar en el análisis del *corpus*, es muy frecuente la atribución metafórica de características físicas (espacialidad, dureza, oquedad, coloración, luz, sombra, sonido, etcétera) a un objeto que prototípicamente no posee ninguna de estas cualidades; en sentido contrario, también hallaremos metáforas cuyo impacto reside en la anulación de características físicas que normalmente constituyen la esencia de un objeto o material.²⁸⁸

La inestabilidad de lo material es, una vez más, un reflejo de la conciencia de la muerte y una forma de encauzar la angustia ante la finitud y la incertidumbre que componen la existencia humana.

2. Subversión de la realidad

La desintegración de las formas interviene sin duda alguna en la subversión de la realidad, sin embargo, me parece adecuado ahondar en otro procedimiento que contribuye a este efecto: la unión de contrarios. Las antítesis y el oxímoron²⁸⁹ parecen ser la forma más efectiva de dar expresión al sentimiento que conlleva el pensamiento (directo e indirecto, consciente e inconsciente) de la muerte en los “Nocturnos”.

Cabe preguntarse qué factor determina la aparición de una figura de contradicción y/o contraste en lugar de una imagen de desintegración; por otra parte, es necesario hacer

²⁸⁸ He considerado estos procedimientos metafóricos dentro de la categoría más amplia de la antítesis, basándome en la definición de esta figura como un tropo que reúne en sí algunas características de los dos términos involucrados que no generan contradicción o incoherencia, pero que suelen entrar en conflicto y expresar un contraste. *Vid.* “Antítesis” en *Diccionario de términos literarios*, Ana María Platas Tasende. Madrid: Espasa Calpe, 2006, p. 49; y “Antítesis” en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2003, pp. 55-56. También hay casos en los que este proceder metafórico resulta en una sinestesia.

²⁸⁹ Es pertinente aclarar que la forma más utilizada para representar la realidad y la experiencia del yo en los “Nocturnos” es la antítesis y, en general, todas las metáforas que subvierten las definiciones prototípicas del cuerpo, el espacio, el tiempo, etcétera; el oxímoron aparece con menos frecuencia y a menudo funciona como una síntesis de lo que se ha planteado a lo largo de un poema a través de la antítesis y otras figuras, por lo que usualmente está colocado en el desenlace o clímax del poema.

notar que en muchos casos la antítesis desemboca en una imagen de fragmentación de la realidad más que en una unión de opuestos, por lo que la ambigüedad que conlleva este tropo deberá ser esclarecida necesariamente por el contexto. Puede decirse, en todo caso, que a pesar de que en los “Nocturnos” abundan los planteamientos ilógicos, será únicamente en los momentos en que la percepción se ve alterada con mayor intensidad por la presencia o intuición de la muerte cuando el poeta recurra al oxímoron. Un ejemplo muy claro es el desenlace de “Nocturno amor”, donde la alienación que siente el yo lírico al no participar del sueño –que se entiende aquí como el terreno del deseo– del ser amado, aun estando en el mismo lecho, lo conduce a una nueva dimensión, una segunda noche en la que todo es soledad:

*y es tan grande mi frío que con un calor nuevo
abre mis ojos donde la sombra es más dura
y más clara y más luz que la luz misma
y resucita en mí lo que no ha sido
y es un dolor inesperado y aun más frío y más fuego
no ser sino la estatua que despierta
en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto.*

Aunque este poema toca el tema de la muerte de manera indirecta, a través del retrato de la soledad del yo, resulta ilustrativo en el momento de analizar la convivencia de la desintegración de las formas y la reunión de contrarios como formas periféricas de abordar la muerte en los “Nocturnos”. También en “Nocturno amor” observamos un encuentro con la muerte que equivale al silencio: cuando el amante deja de soñar, pero permanece dormido, su cuerpo se convierte en un hueco y tanto el “sueño” (lo que entiende el yo por sueño) como la muerte, “mueren”. Es llamativo que, mientras que otros poemas (“Nocturno de la estatua”, “Nocturno en que nada se oye”, “Nocturno muerto”,) terminan cuando la muerte triunfa, aquí hay todavía una secuela, construida a partir del oxímoron (y la antítesis, en menor grado) en la que se busca retratar la trascendencia a una nueva realidad que, a falta de un nuevo lenguaje que la exprese, trastorna el lenguaje convencional con locuciones reiterativas o metalingüísticas (“más luz que la luz misma”, por mencionar una) y contradictorias.

Por último, es interesante notar la relación entre esta nueva forma de referirse a la muerte (la contradicción) y la aparición de la estatua al final del poema, una metáfora que, en este caso, genera una imagen de unidad corporal. Parecería que ambos elementos apuntaran hacia una nueva forma de concebir la muerte que se aleja de la concepción subvertida de la realidad.

En “Nocturno miedo” Villaurrutia retomará este enfoque, esta vez, desde el comienzo del poema. En la segunda estrofa utiliza el mismo repertorio de opuestos (luz y sombra) como una expresión más de la “duda secreta” que, como hemos visto, desemboca en la subversión de otra dualidad, la formada por el binomio sueño-vigilia.

Tras este recorrido, salta a la vista que, en los “Nocturnos”, la transmutación de la realidad causada por la presencia de la muerte-sueño sea representada por figuras de contradicción (oxímoron) con menos frecuencia que a través de la transgresión semántica que no llega a ser contradictoria (sinestesia, sinécdoque, antítesis). Más adelante, en las secciones de “Otros nocturnos” “Nostalgias”, veremos que la alteración de la realidad dejará de estar fundamentada en la manipulación semántica por medio de la antítesis y las metáforas que afectan a los objetos y conceptos directamente en su esencia; asimismo y como consecuencia, la manipulación de la materia lingüística ya no tenderá hacia la expresión del caos y la inestabilidad característicos de los “Nocturnos”. En algunos casos aislados, además, la conjunción de opuestos (oxímoron) se convertirá en una base estilísticas para representar la muerte.

3. Perspectiva: subjetividad y objetividad

Al comienzo de este sumario mencioné la relación entre la muerte y la perspectiva a través de la cual se contempla ésta. El punto de vista (subjetivo u objetivo) es de gran importancia pues, de entrada, la muerte propia sólo es apreciable desde el punto de vista objetivo, entendido como aquel en el que existe un mundo más allá del yo y que no desaparece con la muerte de éste. En los “Nocturnos”, Villaurrutia busca presenciar el momento de la muerte propia, por lo que recurre al desdoblamiento que, en ocasiones, más que una duplicación del yo es una escisión que se basa en la separación entre sueño y vigilia; este desprendimiento del yo ofrece la posibilidad de observarse a sí mismo incluso en el momento de la muerte, es decir, propicia la visión objetiva sin renunciar a la subjetiva.

Éste es el caso de “Nocturno grito”, donde, desde un comienzo, la identidad del yo está dividida psicológica y corporalmente. En este poema, el desdoblamiento parece ser un resultado de la aguda conciencia que tiene el yo de sí mismo, que llega a ser tan intensa que el cuerpo se disgrega y la conciencia se separa de sí misma para continuar su observación subjetiva y objetiva a la vez. En la estrofa final, sin embargo, se revela que el desdoblamiento sólo conduce a la muerte; el yo busca el pulso de su corazón en un

ejercicio de auto-observación que el poeta visualiza como desmembramiento para encontrarse con que no hay latidos; no hay signos de vida al interior ni al exterior del cuerpo:

mi pecho estará vacío
y yo descorazonado
y serán mis manos duros
pulsos de mármol helado.

El desenlace de este nocturno comprueba lo que es más claro en otros poemas de la serie: la convivencia de las perspectivas subjetiva y objetiva, que en *Nostalgia de la muerte* se expresa principalmente a través de la tensión entre mundo interior y mundo exterior, es imposible en la vida; en la muerte, en cambio, se disuelve la frontera entre ambos territorios, pero el yo no existe para percibir esta transformación. Esta situación conflictiva explica que en estos poemas el desdoblamiento venga acompañado de la muerte y se sostenga solamente por unos momentos, antes de que ésta se apodere por completo del individuo, por lo que no podemos hablar de una completud final en la que se complementen ambas perspectivas. Al parecer, el yo no puede abandonar su subjetividad y de ese modo trascender su muerte; una vez que se encuentran la perspectiva objetiva y la subjetiva, el yo muere y viene la nada. Así sucede en “Nocturno en que nada se oye”, donde el yo lírico se adentra en el sueño-muerte, enmarcado por la subjetividad, y, mientras más profundo llega en este reino subvertido, más se disuelve el yo como entidad diferenciada. A pesar de la progresiva desaparición del yo y su inicial desdoblamiento, comprobamos al final que la completud no se consuma; después de la muerte, no hay unión con el todo, reunión con el origen o la divinidad, sino vacío, silencio y nada. En “Nocturno muerto” el proceso es semejante: la muerte envuelve al yo hasta provocar la separación entre cuerpo y alma, pero fuera de la restitución del cuerpo a la tierra, no se insinúa la reintegración del yo en una vida *post mortem* ni se ofrece otra perspectiva que no sea la “afrentada” visión subjetiva.

“Nocturno amor” y “Nocturno solo” son una muestra del sufrimiento causado por la imposibilidad de conciliar ambas perspectivas. En el primero, el yo se encuentra alienado del sueño del amante, una situación angustiada que cobra las dimensiones de una separación amorosa y, al mismo tiempo, conduce al sujeto a un simulacro de muerte que es más doloroso que la muerte misma, pues le permite presenciar la lenta aniquilación de todo, incluso de sí mismo, a través de la súbita conversión en estatua. El yo no puede trascender su subjetividad (ni la del ser amado), lo que lo confina a una soledad estéril

que desemboca en el enfrentamiento con la muerte. En “Nocturno solo”, si bien no existe el planteamiento amoroso, la circunstancia es equivalente; el aislamiento del yo se convierte en una metáfora de la muerte, el “naufragio invisible”.

La unión de las visiones subjetiva y objetiva, sin embargo, se presenta de manera distinta en “Nocturno de la estatua”, en donde parece haber un equilibrio frágil entre ambas. Por un lado, a pesar de que el encuentro con la estatua en el espejo representa el cruce de un mundo a otro, o bien, la unión del mundo exterior y el interior (en el caso de que la estatua sea interpretada como el doble del yo), la acción queda circunscrita al reino del sueño; por el otro, el sueño se presenta como una realidad plena, que une en sí todos los planos de realidad, por lo que trasciende la subjetividad y disuelve todas las fronteras, con un efecto similar al de la muerte. La ausencia de un sujeto específico refuerza esta situación, ya que crea la ilusión de objetividad, pues lo narrado en estos versos parece una situación repetible, en la que no importa quién sea el protagonista.

“Nocturno miedo”, por su parte, presenta un equilibrio parecido; en este nocturno, nuevamente, se establece una realidad objetiva a través de la descripción de una experiencia que se asume como común a todo ser humano, como reflejan el uso del sujeto “nosotros” y algunos verbos impersonales. La duda a la que alude todo el poema, y que en la última estrofa se presenta bajo la forma del desdoblamiento, se fundamenta precisamente en la incertidumbre entre ambas perspectivas, subjetiva y objetiva.

Por último, queda por mencionar un aspecto más de la relación entre el punto de vista y la muerte: en estos nocturnos, la muerte no existe si no es en relación con el yo. Ya sea que venga desde dentro o desde fuera del individuo, la muerte siempre desembocará en él.

4. La muerte en los “Nocturnos”: características y metáforas

A partir del análisis de los poemas elegidos y su contextualización en los “Nocturnos”, es posible llegar a una caracterización global de la muerte en esta sección de *Nostalgia*. En todos los casos, hemos comprobado que la experiencia de la muerte es lo que provoca en el yo lírico una reacción determinada, que conlleva no sólo la expresión de una actitud ante la muerte a través de la poesía, sino también, un lenguaje específico, una serie de metáforas de las que el autor se valdrá para darle corporeidad lingüística a este tema de central relevancia para el ser humano a través de un estilo poético muy personal y distintivo.

¿Cómo es la muerte en los “Nocturnos”? Lo primero que salta a la vista es la naturaleza esquiva de la muerte; en todos los “Nocturnos” ésta acecha al yo, pero es más una amenaza o una promesa que una verdadera presencia. La muerte parece estar en el fondo de todas las cosas, al comienzo del tiempo, por lo que se manifiesta, precisamente, a través de ellas; la muerte es la noche por lo que ésta tiene de soledad, reflexión melancólica, carencia, zona de transición entre un día y otro; es el cuerpo por lo que tiene de fugaz, temporal, perecedero; es el tiempo y el espacio porque en ellos habita su potencialidad; es el sueño porque, al igual que éste, diluye las barreras entre lo conocido y lo desconocido, engloba toda la experiencia del individuo y a la vez disuelve su individualidad sin aniquilarla. La muerte es la disgregación del todo en la incongruencia de sus partes, sin embargo, en algunos casos también es la unión de los contrarios y su consecuente anulación.

En estos poemas, la muerte se vislumbra como un territorio de llegada o de partida, un espacio alterno en el que la vida, tal como la conocemos, se transfigura, se destruye y reconstruye obedeciendo a leyes distintas a las que rigen el transcurrir ordinario de la vida; no es solamente aniquilación, sino metamorfosis. Los aspectos que cobra, por consiguiente, son diversos: de entrada, la muerte es una con el yo porque es éste quien la contiene; más que el espectro del difunto –una de las acepciones del doble–, es algo semejante a su alma, su esencia o la parte más entrañable de su ser; es el doble (la sombra, el eco y el reflejo) y la estatua. También es la soledad, la imposibilidad de una verdadera comunión amorosa con el otro, la insatisfacción o insaciabilidad del deseo, la melancolía de la autocontemplación y la frustración de la imposibilidad de traducir en cualquier forma de lenguaje lo que sucede al interior del individuo.

5. Punto de vista y actitud ante la muerte

Dado que en los “Nocturnos” predomina el enfoque subjetivo, la muerte no es concebida más que desde la experiencia propia, por lo que será percibida siempre como algo desconocido y temible que significa el fin de la realidad y la existencia. Fuera del miedo a la aniquilación, también observamos una curiosidad que aproxima al yo a su propia muerte, guiado quizá por el anhelo de completud que el yo no logra experimentar en el amor ni en la expresión artística, por el deseo de unión con el todo y la vuelta al origen; quizá, por la sed de autoconocimiento o, en menor grado, por una aceptación a medias de la finitud humana. En algunos casos, no obstante, deja de ser la muerte propia y se

presenta como un fenómeno incluyente; a pesar del alejamiento objetivo, ésta es primordialmente una forma de enfatizar las dimensiones de la muerte individual y la soledad inherente al acto de morir.

La actitud del yo ante la muerte propia es ambigua; oscila entre el temor, la duda y la expectativa. La muerte es temida como la aniquilación de todo lo que se entiende por realidad, aunque ofrece una alternativa. Ésta no es, sin embargo, la trascendencia del héroe, ni siquiera la del artista; tampoco es la trascendencia del alma a un Más Allá eterno, sino una búsqueda del origen que, no obstante, no culmina en la abolición de la individualidad. Desde esta perspectiva, el yo experimenta una fascinación por la muerte que se combina con la ignorancia de ésta. La valoración no siempre negativa de la muerte propia, así como la fluctuación entre la visión objetiva y la subjetiva, son consecuentes con esta indeterminación en la actitud. A pesar de la variedad de emociones que engloba la reflexión sobre la muerte propia, en términos generales, puede decirse que en estos poemas predomina una valoración negativa de ésta; no hay resignación ni verdadera aceptación, si bien vislumbramos el recordatorio amenazador al estilo del *memento mori*, adaptado a una visión atea de la muerte. En los “Nocturnos”, el ser humano se muestra en toda su fragilidad, ignorante y lúcido al mismo de una muerte invisible que realidad mora en su propia alma.

ANÁLISIS
V. SUMARIO “OTROS NOCTURNOS” Y “NOSTALGIAS”

Las estrategias metafóricas para presentar la muerte en los poemas más tardíos de *Nostalgia* no coinciden del todo con la visión fragmentada de la realidad que caracterizaba a los poemas más tempranos; en los poemas posteriores se explicitan ciertas metáforas que aparecían solamente sugeridas en los “Nocturnos” y surgen formas nuevas de expresar la muerte.

Atendiendo a estas diferencias, en este capítulo me propongo contrastar las metáforas de la muerte utilizadas en ambas etapas²⁹⁰ con el fin de vislumbrar qué metáforas prevalecen, cuáles y cómo se transforman y cuáles son nuevas, así como encontrar una explicación a estos cambios en el concepto de la muerte en *Nostalgia de la muerte*. Para este efecto, me concentraré en los poemas de las secciones “Otros nocturnos”, con especial atención a “Nocturno en que habla la muerte”, “Estancias nocturnas”, “Muerte en el frío” y “Décima muerte”, por ser los que, a mi juicio, ejemplifican mejor los nuevos matices que cobra la muerte en la segunda etapa del poemario. Además, me he apoyado en otros poemas de ambas secciones cuando lo he creído pertinente.

Para llevar a cabo el análisis contrastivo, en primer lugar, hay que considerar las categorías que nos sirvieron en el sumario anterior de referencia para clasificar las metáforas de la muerte, fundamentadas en la tendencia a la fragmentación de la realidad en sus distintos niveles. Si bien la desintegración de la realidad material y psicológica persiste en esta parte de *Nostalgia*, también se observa una nueva aproximación a la realidad caracterizada por la búsqueda de la unidad, lo cual no implica necesariamente que el punto de vista deje de ser principalmente subjetivo, pues, de nueva cuenta, en estos poemas, el punto de convergencia de las reflexiones sobre la muerte es la experiencia individual del yo lírico.

Más allá de algunas excepciones, en la segunda etapa de *Nostalgia de la muerte* observamos una mayor distancia entre la conciencia que tiene el individuo de su muerte y la percepción de su cuerpo. Hay una tendencia intelectualizante que sitúa el conflicto del morir ya no en la dicotomía alma-cuerpo, cuya expresión más vívida la encontrábamos en la inmersión en el mundo del sueño, sino en el terreno del pensamiento, equivalente al de

²⁹⁰ A pesar de que la escritura de *Nostalgia de la muerte* atravesó por tres etapas cronológicamente (los *Nocturnos* de 1933, la edición de 1938 y la de 1946) separo en dos etapas el desarrollo de *Nostalgia de la muerte* debido a que las variaciones más notorias se encuentran entre la edición de los *Nocturnos* y la primera edición del poemario; la edición de 1946 presenta un único cambio relevante, que es la versión completa de “Décima muerte”. Mientras que en la versión de 1938 este poema consta de cinco décimas, en la de 1946 tiene cinco más; las décimas añadidas son las primeras dos, la sexta, la séptima y la octava; las que conforman el núcleo (de la tercera a la sexta) son las que conforman, junto con la última estrofa, la versión de 1938. La última décima conserva su lugar en ambas versiones.

la vigilia, en donde la relación del yo con su cuerpo no es determinante para comprender su muerte, como sí lo era en los poemas tempranos.

Los poemas que he elegido de las secciones “Otros nocturnos” y “Nostalgias” se caracterizan por una reflexión elaborada en torno a la muerte propia –y al acto mismo de pensar la muerte–; lo abordan con lucidez (es decir, desde la vigilia), como si la muerte fuera un planteamiento que involucra una incógnita a resolver, más que una experiencia que envuelve al yo de tal forma que su percepción de ella siempre estará incompleta, debido a la cercanía entre la vivencia y la reflexión sobre ésta, como ocurría en los “Nocturnos”. Como veremos, Villaurrutia encuentra nuevas metáforas que le permiten observar el efecto de la muerte desde otra perspectiva que ya no implica el desdoblamiento del yo, una estrategia recurrente en los “Nocturnos” que proporcionaba una solución al problema de la limitación de la perspectiva subjetiva en cuanto a la comprensión de la muerte propia.

1. El cuerpo

1. 1. Búsqueda de la unidad: el caso de “Muerte en el frío”

Mientras que en “Nocturno en que nada se oye” el individuo recorría todos los estratos de desintegración de la realidad que conducían, en un movimiento de descenso, al silencio de la muerte, en “Muerte en el frío” sucede lo contrario: la muerte transforma al yo –y a la realidad que lo rodea– por medio de un proceso paulatino que los conduce hacia la unidad; consecuentemente, el cuerpo ya no está fragmentado, ni siquiera escindido, como lo sugerían las metáforas del doble y la estatua. “Muerte en el frío” es un poema ejemplar en cuanto al orden metódico en el que se presentan los aspectos y efectos de la muerte, que el poeta busca resaltar a través de las posibilidades semánticas que le ofrece el paisaje invernal; en ese sentido, es paralelo a “Nocturno en que nada se oye”, aunque opuesto en su desenlace.

Este poema es extremadamente complejo en cuanto a la relación entre las estructuras temáticas internas que lo componen, por lo que separar el tema del cuerpo del resto de los elementos constitutivos de la trama es casi imposible; no obstante, resulta fructífero partir de las metáforas corporales para dilucidar el papel de la muerte en el poema.

Las primeras cuatro estrofas construyen la circunstancia en la que se desarrollará el encuentro con la muerte propia, como lo indica el nexos temporal “cuando” que se repite anafóricamente; describen el estado anímico que preludia este momento y, además, dibujan de manera muy sintética el paisaje en que éste se desarrollará:

Quando he perdido toda fe en el milagro,
cuando ya la esperanza dejó caer la última nota
y resuena un silencio sin fin, cóncavo y duro;

cuando el cielo de invierno no es más que la ceniza
de algo que ardió hace muchos, muchos siglos;

cuando me encuentro tan solo, tan solo,
que me busco en mi cuarto
como se busca a veces un objeto perdido,
una carta estrujada en los rincones;

cuando cierro los ojos pensando inútilmente
que así estaré más lejos
de aquí, de mí, de todo
aquello que me acusa de no ser más que un muerto,

Al igual que en “Nocturno en que nada se oye”, en este poema hay un descenso, mas no desemboca en el sueño, sino en un inframundo descrito como “infierno frío” a través del juego de palabras entre “invierno” e “infierno”. La oración principal,²⁹¹ que se presenta en la quinta estrofa, resume las características de este nuevo espacio de la muerte que ya no se relaciona con la desarticulación del orden lógico de la realidad ni con la recreación onírica de ésta:

siento que estoy en el infierno frío²⁹²
en el invierno eterno
que congela la sangre en las arterias,
que seca las palabras amarillas,
que paraliza el sueño,
que pone una mordaza de hielo a nuestra boca
y dibuja las cosas con una línea dura.

A pesar de que todas las metáforas que conforman esta estrofa se basan en una negación total (del individuo y la realidad en que vive), este proceso de congelamiento no persigue la destrucción o desintegración de dicha realidad; en él, prevalece la idea de transformación y perduración, que es reforzada por los siguientes elementos: la adjetivación “eterno”, la alusión al infierno, que también remite a la eternidad, y las menciones a la deformación temporal en las estrofas primera (“silencio *sin fin*, cóncavo y duro”) y segunda (“algo que ardió *hace muchos, muchos siglos*”). La insistencia en la eternidad corresponde a una idea subyacente a todo el poema: la muerte es la verdadera naturaleza del hombre y su revelación es cuestión de tiempo; quien piensa en la muerte cae en la cuenta de que sólo la muerte es eterna y que, paradójicamente, una vez que ésta llega, el tiempo deja de ser relevante. Ya en la cuarta estrofa se adivina este pensamiento, especialmente en el verso “aquello que me acusa de no ser más que un muerto”. Más adelante, en la séptima estrofa, se reforzará esta idea con la reelaboración de la frase hecha “de una vez para siempre”; en el verso “y comprendo de una vez para nunca” deducimos, al menos, dos implicaciones: la primera y la más obvia, que la muerte propia

²⁹¹ Técnicamente hay dos oraciones principales coordinadas cuyo núcleo verbal es el mismo (“siento”); llamo principal a la primera exclusivamente el orden de aparición.

²⁹² En la edición de 1938 se lee “invierno” en vez de “infierno” en este verso; en la de 1946 es donde aparece este cambio.

no es comprensible en su totalidad, y la segunda, que después de la muerte, la medición del tiempo pierde importancia a tal grado que una medida superlativa (“siempre”) puede intercambiarse por su opuesto (“nunca”).

Además de la fuerte carga semántica de las alusiones al transcurso del tiempo y la eternidad, las oraciones subordinadas adjetivas especificativas de este infierno-invierno lo acercan definitivamente a la muerte, pues todas se vinculan con la aniquilación. Los verbos atribuidos al “infierno frío” le adjudican un poder de parálisis que de inmediato remite a la muerte: las acciones “congela”, “seca”, “paraliza”, “pone una mordaza” y, por último, el verso “y dibuja las cosas con una línea dura”, muestran cómo la muerte avanza por los mismos niveles que en “Nocturno en que nada se oye”: el cuerpo, reducido por medio de la sinécdoque a la sangre que corre por las arterias; el lenguaje y el habla, como manifestación principal de la conciencia y el pensamiento; el sueño, que abarca la vida psíquica del yo en su totalidad; y, finalmente, todos los elementos que constituyen la realidad circundante percibida por el individuo y que la muerte presenta ante sus ojos “dibujada” por una línea dura. Se trata de una serie de negaciones mucho menos elaboradas que las que leemos en “Nocturno en que nada se oye”, pero no por ello menos eficaces; el uso de verbos que niegan las cualidades del objeto directo funciona como una metáfora de la muerte a través de la negación del movimiento y las condiciones vitales: la sangre ya no fluye más debido a la temperatura invernal y las palabras se secan, como las hojas en los árboles, por la falta de sol. Cabe notar que aquí, el “infierno frío”, cuyos efectos son los de la muerte, es un ambiente que envuelve al yo, producto de su estado de ánimo, y no una entidad antropomórfica y fantasmagórica que proviene de éste, como sucedía en algunos “Nocturnos”.

Tras esta introducción, la introspección del yo continúa hasta desembocar directamente en la reflexión sobre la muerte:

Y comprendo de una vez para nunca
el clima del silencio
donde se nutre y perfecciona la muerte.

Y también la eficacia del frío
Que preserva y purifica sin consumir como el fuego.

Estas estrofas son muy importantes pues dan la clave para comprender las nuevas características de la muerte-invierno. Desde que Villaurrutia, al comienzo del poema, escoge al invierno como estación de la muerte y lo convierte, por otra parte, en un inframundo, se percibe el énfasis en la eternidad y la permanencia de las cosas. El frío le interesa como un elemento que paraliza el cambio y, así, se aleja de la corrupción del paso del tiempo; bajo esta óptica, la muerte parece ser el final de la carrera del tiempo y el comienzo de una eternidad que no puede medirse y cuya estaticidad tiende a la perfección; la muerte, en este poema, no importa tanto como momento de

transformación, sino como el vacío eterno que viene después y que compensa de alguna manera la imperfección de lo precedido. De ahí la descripción de la muerte como un proceso que “se nutre y perfecciona” en el invierno, que a su vez es descrito como “el clima del silencio”; de la misma forma, la comparación entre el frío y el fuego que leemos en la estrofa siguiente resalta la paradójica cualidad de la muerte-invierno, que aniquila y conserva simultáneamente (“Y también la eficacia del frío / que preserva y purifica sin consumir como el fuego”). Esta nueva caracterización de la muerte como una reconstrucción del yo, más que como su desintegración, contiene en sus cimientos la idea de la convivencia de los contrarios que ya fue esbozada en los “Nocturnos”.

Después de este primer bloque temático del poema, en el que el individuo experimenta la anulación progresiva de lo vital como una invasión que penetra desde afuera sin desintegrar al cuerpo, comienza una nueva situación: el yo cae en la cuenta de lo que le sucede, primero, a través de las sensaciones y emociones (“siento”) y, posteriormente, a través del razonamiento (“comprendo”). El cambio de entorno semántico hacia las acciones del intelecto, evidente en la elección de estos verbos, ejemplifica la tendencia a intelectualizar la experiencia de la muerte, mencionada anteriormente. Una vez que el yo comprende su muerte, comienza el proceso en el cuerpo, y no viceversa, como sucedía en “Nocturno en que nada se oye”. Como veremos, a partir de la novena estrofa el poema se centra exclusivamente en el cuerpo del yo:

Y en silencio escucho dentro de mí el trabajo
de un minucioso ejército de obreros que golpean
con diminutos martillos mi linfa y mi carne estremecidas;

siento cómo se besan
y juntan para siempre sus orillas
las islas que flotaban en mi cuerpo;

cómo el agua y la sangre
son otra vez la misma agua marina,
y cómo se hiela primero
y luego se vuelve cristal
y luego duro mármol,
hasta inmovilizarme en el tiempo más angustioso y lento,
con la vida secreta, muda e imperceptible
del mineral, del tronco, de la estatua.

Encontramos aquí una serie de imágenes que describen el paso de la muerte por el cuerpo por medio de una conformación metafórica muy única dentro del poemario. Para empezar, la metáfora del ejército de obreros es muy llamativa pues, sin explicación previa, introduce en el mundo microscópico del cuerpo humano un elemento destructor cuyo referente real no sólo pertenece al mundo exterior, sino que hace alusión a jerarquías humanas sociales. El matiz bélico que introduce el sustantivo “ejército” enfatiza el carácter ofensivo de la muerte, a la vez que describe este proceso como una destrucción implacable. Es interesante resaltar que, a diferencia de los nocturnos

tempranos, donde la muerte llegaba siempre de manera inesperada e incluso violenta (recordemos que Villaurrutia utiliza las palabras “crimen” y “asesinato” en los “Nocturnos”), en este poema la muerte aparece como un proceso silencioso y metódico, realizado por seres microscópicos que habitan dentro del cuerpo y cuya razón de ser es la destrucción del mismo;²⁹³ la muerte ya no es una súbita aparición, sino un proceso que tarda mucho tiempo en completarse.

Contradictoriamente, en “Muerte en el frío”, esta destrucción se torna en la creación de una materia –un cuerpo– permanente, que es la obra final del “ejército de obreros”. En la penúltima estrofa encontramos una metáfora que describe la unión de los fragmentos del yo a través de un fenómeno geográfico subvertido:

siento cómo se besan
y juntan para siempre sus orillas
las islas que flotaban en mi cuerpo;

El cuerpo, separado en islas, busca su unidad en una deriva continental que avanza en sentido inverso; en contra de las leyes naturales, según las cuales la Tierra y el universo entero se alejan de su centro imperceptiblemente, la muerte revierte la fuerza centrífuga que lanzaba los fragmentos de la realidad lejos de cualquier núcleo que los pudiera unir, una disgregación que reflejaba, en los “Nocturnos”, la soledad del yo y su impotencia ante la finitud humana. Después de los “Nocturnos”, donde la principal fuente de angustia del yo era presenciar su desintegración, en “Muerte en el frío” el poeta nos ofrece un final alternativo en el que el trabajo de la muerte conduce no sólo hacia la unidad, sino hacia la permanencia. La última estrofa retoma la metáfora de congelamiento, esta vez no para hablar de la devastación invernal, sino de la transformación de lo mortal en materia estable; así, el hielo en el que quedan solidificados los líquidos corporales (el agua y la sangre) es el primer paso hacia el cristal y el mármol, que convierten al cuerpo en una presencia definitiva, incorruptible y, sin embargo, viviente:

[siento]
cómo el agua y la sangre
son otra vez la misma agua marina,
y cómo se hiela primero
y luego se vuelve cristal
y luego duro mármol,
hasta inmovilizarme en el tiempo más angustioso y lento,
con la vida secreta, muda e imperceptible
del mineral, del tronco, de la estatua.

²⁹³ A pesar de la improbabilidad de que Villaurrutia se hubiera inspirado en la idea de la muerte celular para esta metáfora, es muy notoria la semejanza entre el “ejército de obreros” que martillea sin cesar al cuerpo por dentro y el hecho de que cada célula de un organismo vivo contenga dentro de sí misma, codificada, su propia muerte. Esta coincidencia se relaciona, en todo caso, con el gusto de Villaurrutia por las metáforas referentes a la anatomía humana, recurrentes en su poesía.

Es interesante la aparición del “agua marina”, un elemento natural que ya quedaba insinuado en la mención a las “islas que flotaban en mi cuerpo” y que funciona como un elemento unificador en tanto que conjuga la vida interna corporal del yo con el mundo natural exterior; de igual manera, sugiere la unión del individuo con el todo después de la muerte. Por otra parte, esta “agua marina” parece remitir vagamente al mar interior que recorre al yo en “Nocturno mar”, pues se refiere a un mar ya conocido (“la *misma* agua marina”) que no necesita mayor especificación, pero que se reconoce como una sustancia vital, esencial del yo.

Como deja ver la conjunción equilibrada del congelamiento y la preservación, la vida y la muerte se confunden en esta estrofa de tal manera que la muerte siempre está latente en la vida y viceversa; tras la muerte, la vida continúa como una posibilidad aun en la materia inerte, en una especie de limbo temporal en el que todo es potencialidad, como demuestran los versos: “con la *vida secreta, muda e imperceptible* / del mineral, del tronco, de la estatua”. Esta inmovilización final recuerda a la culminación del “Nocturno de la estatua” en cuanto a que en ambos poemas el cuerpo es representado como una entidad ambigua que se encuentra más allá de la separación dual del hombre en alma y cuerpo o en conciencia e inconsciente. En “Muerte en el frío”, sin embargo, la ausencia de la dualidad sueño-vigilia reduce las posibilidades interpretativas y la aparición de la estatua como una vía hacia la immortalización del cuerpo le añade un nuevo significado a esta metáfora corpórea. La verdadera tensión se establece en la atribución de permanencia al cuerpo, que por naturaleza es perecedero.

1. 2. Reelaboración de metáforas anteriores: el doble, la estatua y el cuerpo desmembrado

1. 2. 1. El doble

Las tres metáforas que estructuraban la concepción de la muerte en los “Nocturnos” se modifican en los poemas consecutivos e incluso, desaparecen bajo el peso de otras metáforas y otras formas de entender la muerte. El caso más ilustrativo de este giro en la comprensión de la muerte, la actitud ante ésta y, por consecuencia, su expresión, es la metáfora del doble. Mientras que en los primeros nocturnos el desdoblamiento puede ser una condición necesaria para presenciar el momento de la muerte propia; una consecuencia de la muerte; o bien, una manera inquietante de preludiar la disgregación total del cuerpo, el alma y la conciencia, en las siguientes secciones de *Nostalgia* la imagen de la disociación de la conciencia se encuentra considerablemente desdibujada y cumple un papel secundario con respecto a la nueva caracterización de la muerte. Este hecho se hace evidente no sólo en la frecuencia de su aparición, reducida a dos poemas (“Estancias nocturnas” y “Muerte en el frío”), sino en la función que cumple en relación con la muerte en ambos poemas.

En “Muerte en el frío” hay un atisbo de desdoblamiento en el momento en que, en las estrofas tercera y cuarta, el individuo describe la soledad en que se encuentra, que constituye la situación inicial, previa a su experiencia de muerte:

cuando me encuentro tan solo, tan solo,
que me busco en mi cuarto
como se busca, a veces, un objeto perdido,
una carta estrujada, en los rincones;

cuando cierro los ojos pensando inútilmente
que así estaré más lejos
de aquí, de mí, de todo
aquello que me acusa de no ser más que un muerto,

La interacción de los dos aspectos del yo (el que se busca y el que es buscado), expresada a través del juego lingüístico establecido entre los verbos “me encuentro” y “me busco” basado en la polisemia del verbo reflexivo “encontrarse”, anticipa el enfrentamiento con la muerte propia, como sucedía con el doble en los “Nocturnos”; sin embargo, no desemboca en un desdoblamiento “exitoso”, en el sentido de que no transporta al yo a un nuevo plano de realidad o experiencia, como vimos en otros poemas (“Nocturno de la estatua”, “Nocturno en que nada se oye”, “Nocturno miedo”, “Nocturno sueño” y, en menor grado, “Nocturno preso”). La comparación de sí mismo con “[...]un objeto perdido, / una carta estrujada, en los rincones” causa una fuerte impresión de escisión, mas se encuentra lejos de la representación fantasmagórica del inconsciente, como ocurría en “Nocturno en que nada se oye” o “Nocturno de la estatua”, y de la incertidumbre de la existencia propia, presente en el desdoblamiento al que alude “Nocturno miedo”. En “Muerte en el frío”, el desdoblamiento refuerza la idea de que la muerte se encuentra en la esencia de la vida, al principio y al final del tiempo;²⁹⁴ en este poema, el doble se disuelve rápidamente y su evocación se convierte en otra vía fallida para eludir la naturaleza mortal del hombre, como vemos en la cuarta estrofa:

cuando cierro los ojos pensando inútilmente
que así estaré más lejos
de aquí, de mí, de todo
aquello que me acusa de no ser más que un muerto.

Tras esta reflexión, el yo no continúa la aventura del desdoblamiento porque sabe que al final siempre encontrará la muerte e incluso, la atisba desde el comienzo, pues el hecho de vivir lo define como un ser potencialmente muerto. A esta muerte latente se refiere el verso tan rotundo: “aquello que me acusa de no ser más que un muerto”, donde “todo aquello”, paradójicamente, es una construcción relativa vacía, pues no hace referencia a ninguna noción establecida anteriormente en el poema, más allá de los deícticos “de aquí,

²⁹⁴ En todo caso, el desdoblamiento en “Muerte en el frío” podría compararse con el planteamiento central de “Nocturno eterno”, donde la pregunta por uno mismo no puede responderse sino con la alusión a la muerte.

de mí”, que, precisamente por su vaguedad, engloban todo lo que implica estar vivo y permite morir; “todo aquello” que el poeta se ocupará de despojar de sentido en las siguientes estrofas.

Por su parte, en “Estancias nocturnas” el yo sufre un desdoblamiento que se fundamenta en el eterno fluir del tiempo, más que en la naturaleza dual del ser humano, si bien, al comienzo del poema el yo se debate entre el sueño y la vigilia (o, más precisamente, entre la vida y el sueño), instalado en la incertidumbre de las dualidades con un vocabulario que recuerda al de “Nocturno miedo”:

En la noche resuena, como en un mundo hueco,
el ruido de mis pasos prolongados, distantes.
Siento miedo de que no sea sino el eco
de otros pasos ajenos, que pasaron mucho antes.

Miedo de no ser nada más que un jirón de sueño
de alguien –¿de Dios?– que sueña en este mundo amargo.
Miedo de que despierte ese alguien –¿Dios?–, el dueño
de un sueño cada vez más profundo y más largo.

En la primera estrofa citada, la posibilidad de que los pasos del yo sean solamente el eco de otros pasos ajenos y anteriores en el tiempo, remite nuevamente al planteamiento de la muerte como lo único permanente y anterior a la vida; el transcurrir del tiempo es lo único que media entre la vida del yo y su muerte, así como entre el ruido de un paso y su eco. Un elemento importante en esta construcción metafórica es la noción de “ajeno”; el hecho de que coincidan en un plano las dualidades pasado-presente y propio-ajeno acentúa la incertidumbre de estar o no vivo y ejemplifica la duda, externada en la primera estrofa, fundamentada a su vez en la relación cuádruple entre sueño-vigilia y muerte-vida:

¡Y dudo! y no me atrevo a preguntarme si es
el despertar de un sueño o es un sueño mi vida

Al mismo tiempo, sugiere un desdoblamiento del yo en otro, que remite a la arbitrariedad de la existencia individual, al elemento fortuito de ser uno entre los otros.

La relativización del yo continúa a lo largo del poema. La tercera estrofa propone una hipótesis antes esbozada en “Nocturno preso” e introduce además un elemento inusual en todo el poemario, Dios:

Miedo de no ser nada más que un jirón de sueño
de alguien –¿de Dios?– que sueña en este mundo amargo.
Miedo de que despierte ese alguien –¿Dios?–, el dueño
de un sueño cada vez más profundo y más largo.

La sospecha de ser el sueño de alguien más recuerda la fuerte angustia que en los “Nocturnos” es exacerbada por el sentimiento de soledad infranqueable y que corresponde a la incertidumbre provocada por la conciencia de ser mortal. Mientras que

en “Nocturno preso” el yo estaba desdoblado en su sueño y su ser consciente, aquí el desdoblamiento incluye a una entidad más poderosa, que incluso puede ser dueño y creador del yo, una idea que le resta relevancia al desdoblamiento tal como se entendía en los “Nocturnos” y muestra al ser humano como un “jirón de sueño”, vulnerable, contingente, minúsculo y mortal.²⁹⁵ En este poema, entonces, el desdoblamiento, más que resolver el problema de la imposibilidad de experimentar la muerte en vida, como lo hacía en los “Nocturnos”, sitúa la problemática en otro aspecto de la muerte, que es su imprevisibilidad.

Fuera de estos dos poemas en los que el doble conserva un lugar importante en la configuración metafórica de la muerte, el desdoblamiento no vuelve a aparecer más que quizá, y tenuemente esbozado, en la quinta estrofa del “Nocturno” que abre la sección “Otros nocturnos”. La evidente debilitación del doble como metáfora de la muerte nos lleva a concluir que ésta es una representación característica de los “Nocturnos” que se asocia a otra metáfora temprana, la del sueño, pero que pierde relevancia para describir la muerte conforme evoluciona el poemario.

1. 2. 2. La estatua

De manera semejante, la metáfora de la estatua pierde protagonismo ante otras formas de presentar la muerte en “Otros nocturnos” y “Nostalgias”. Como hemos visto en el análisis y el sumario de los “Nocturnos”, la estatua es para Xavier Villaurrutia una metáfora polisémica de la que se vale constantemente para referirse a la mortalidad del hombre y, más aún, a la naturaleza incompleta de éste, traducida muchas veces en dualidad. Los elementos que encarnan esta dualidad pueden ser varios: sueño y vigilia; consciente e inconsciente; el que sueña y el que narra; el cuerpo y la conciencia; el cuerpo y el alma, son los más destacados. A diferencia del doble, que conserva algunas de las características que poseía en los “Nocturnos”, la estatua sólo es mencionada explícitamente en un poema, “Muerte en el frío” y, como pudimos notar anteriormente, su significado aquí es muy distinto del que tiene en poemas como “Nocturno de la estatua” y “Nocturno en que nada se oye”.

En “Muerte en el frío” la estatua es la metáfora en la que desembocan todos los elementos del complejo proceso de parálisis –o congelamiento–, muerte e integración; la conversión del cuerpo en estatua le confiere permanencia e incluso lo dota de cierta nobleza, como si la imperfección de ser mortal quedara anulada al detenerse el tiempo, en

²⁹⁵ La caracterización del cuerpo en este poema contribuye a crear el contraste entre el soñador (Dios u otra entidad divina, superior al hombre) y el soñado. Si bien en “Estancias nocturnas” no se presenta la disgregación del cuerpo como tal, la insignificancia del yo ante la totalidad, implícita en el verso “Miedo de no ser nada más que un jirón de sueño”, lo muestra como una entidad escindida del todo, incompleta. Por otra parte, lo perecedero del cuerpo se hace presente en el verso que inicia la última estrofa: ¡Seré polvo en el polvo y olvido en el olvido!, que no deja de recordar el pasaje de la Biblia “eres polvo y en polvo te convertirás” (Génesis 3:19).

un instante que no deja de ser angustioso para el yo. Este proceso es completamente opuesto a la caracterización de la estatua como una figura auxiliar en la concepción de la muerte como la desarticulación de la realidad y el individuo; asimismo, se aleja de la idea de la estatua como un *alter ego* a través del cual el yo puede experimentar el desdoblamiento, presenciar su propia muerte y articular su vida consciente e inconsciente, aunque siempre sin llegar a un entendimiento global de la realidad. La estatua de “Muerte en el frío” suplanta al cuerpo, la materia cambiante y pronta a corromperse que constituye a todo ser viviente, por la más ennoblecida vida mineral que está en contacto con lo eterno y lo completo. En este poema, la muerte reintegra al cuerpo a la unidad añorada; la estatua reúne en sí el cuerpo escindido en sus partes y en diversos niveles de conciencia, al mismo tiempo que lo asume como parte de la naturaleza y lo incluye en el ciclo natural de la materia. De esta manera, concilia el sentimiento de soledad que predominaba en los “Nocturnos” como un signo inequívoco de la cercanía de la muerte.

Fuera de “Muerte en el frío”, la estatua no vuelve a ser mencionada en el poemario. Sin embargo, algunas características estatuarias, como la dureza pétreo y el antropomorfismo sin vida, aparecen aisladamente en las descripciones del cuerpo. Por ejemplo, en la última estrofa del primer “Nocturno” de la serie “Otros nocturnos” leemos:

Al fin llegó la noche a inundar mis oídos
con una silenciosa marea inesperada
a poner en mis ojos unos párpados muertos
a dejar en mis manos un mensaje vacío.

Los “párpados muertos” pueden hacer referencia, en primer lugar, al sueño; por otra parte, la adjetivación “muertos” remite a la correspondencia ya establecida en los primeros nocturnos entre soñar y morir, y que en este caso queda expresada de manera muy sintética a través de esta metáfora. En segundo lugar, los “párpados muertos” que la noche pone en lugar de los ojos mismos, parecen formar parte de un proceso de conversión en estatua igualmente sintético, si tomamos en cuenta que las estatuas, sobre todo las de estilo clásico, suelen no tener pupilas en los ojos o tener una expresión muerta en ellas a causa del material utilizado. La impresión de muerte y petrificación queda acentuada por la negación de los elementos sensoriales (sonido y visión) en que se basa esta estrofa; de manera insólita, los oídos se inundan de una “marea silenciosa”, los ojos se vuelven “párpados muertos” y las manos sostienen un “mensaje vacío”. De nuevo, encontramos, aunque simplificada, la misma estructura jerárquica que servía en otros nocturnos (tanto tempranos como tardíos) para seguir los efectos de la muerte: la negación de la percepción del exterior a través de los sentidos primero, y después, a través del intelecto.

1. 2. 3. El cuerpo desmembrado: el caso de “Nocturno mar”

La transformación de las dos metáforas corporales predominantes en los “Nocturnos” (el doble y la estatua) nos invita a considerar el desarrollo de otra metáfora muy recurrente y, en cierto modo, fundamental para todas las formas de representación del cuerpo: la imagen del cuerpo desmembrado. Como hemos visto, en los primeros nocturnos, el cuerpo, al entrar en cercanía con la muerte, de inmediato se volvía fragmentario; en contraste, en los “Otros nocturnos” y “Nostalgias” el cuerpo no aparece siempre como un elemento problematizado, es decir, no se menciona como uno de los aspectos esenciales del yo o se da por sentado y, cuando está presente, no todas las veces sufre la desintegración que en los poemas anteriores presentaba metafóricamente el encuentro con la muerte.²⁹⁶ La preponderancia de este tipo de metáforas se reduce considerablemente; en cambio, la mención a una o varias partes del cuerpo basta para concentrar una gran cantidad de significados, como pudimos observar en la última estrofa del “Nocturno” arriba citado.

“Nocturno mar” es un poema interesante en cuanto a que reúne las dos tendencias, unificadora y dispersora del cuerpo. En este nocturno, la metáfora principal para la caracterización del cuerpo es la definición del sistema circulatorio por medio de la superposición semántica del sistema fluvial terrestre, un sistema irrigatorio de mayor alcance. Partiendo del símil morfológico que une ambos sistemas, el poeta logra darle una dimensión terrestre a su propio cuerpo y, al mismo tiempo, interiorizar el paisaje; es interesante notar que, si bien el cuerpo se disgrega en sus partes y queda retratado a través de la sinécdoque, el sistema circulatorio crea una impresión de totalidad, pues es un circuito cerrado que contiene dentro de sí este mar interior. Así, hacia el final del poema, una vez que el mar ha sido caracterizado como una sustancia anterior a todo, esencial e intrínseca al yo que, incluso, puede entenderse como su destino, el autor lo define a través de su relación con el yo:

Mar que arrastra despojos silenciosos,
olvidos olvidados y deseos,
sílabas de recuerdos y rencores,
ahogados sueños de recién nacidos,
perfiles y perfumes mutilados,
fibras de luz y náufragos cabellos.

Nocturno mar amargo
que circula en los estrechos corredores
de corales arterias y raíces
y venas y medusas capilares.

Mar que teje en la sombra su tejido flotante,
con azules agujas ensartadas
con hilos nervios y tensos cordones.

²⁹⁶ Como vimos en el apartado I.1, el caso de “Muerte en el frío” es excepcional, pues el tratamiento de lo corpóreo es completamente opuesto a las metáforas del cuerpo desmembrado, recurrentes en los “Nocturnos”.

Nocturno mar amargo
que humedece mi lengua con su lenta saliva,
que hace crecer mis uñas con la fuerza
de su marea oscura.

En estas estrofas, aunque está presente la dispersión del individuo como unidad, ésta no conduce a la incompletud. En la primera estrofa citada se enumeran algunos elementos de la experiencia de vida del ser humano, todos ellos fragmentarios e incompletos por definición: algunos conceptos son más sencillos en su construcción semántica y su relación con la disgregación es más transparente, como el olvido, el recuerdo y el deseo; otros se vuelven más complejos en combinación, como en los siguientes cuatro versos:

sílabas de recuerdos y rencores,
ahogados sueños de recién nacidos,
perfiles y perfumes mutilados,
fibras de luz y náufragos cabellos.

Aquí, se entrelazan elementos de la vida psicológica y emocional del yo con elementos más concretos, que pueden percibirse con los sentidos. Como resultado, se genera una metáfora compleja de todo aquello que alguna vez fue pero que ha dejado de existir y sólo quedan sus restos o fragmentos.

Por el contrario, en la estrofa subsecuente, el recorrido por el mar de sangre, concretado en comparaciones como “corales arterias” o “venas y medusas capilares” y la descripción del mar como la fuerza que hilvana el caótico sistema nervioso en la tercera estrofa citada, funcionan como nexos entre las diversas partes del cuerpo que aportan congruencia al mundo interior del yo. En un estilo que recuerda a los “Nocturnos”, la muerte se menciona de manera indirecta aunque siempre esté ahí; su presencia es tan persistente que, finalmente, es su fuerza, esta “[...] fuerza / de su marea oscura”, la que mantiene en movimiento perenne al mar espectral que habita al yo desde antes de su nacimiento, ese mar de muerte que:

[...] me satura
como el mortal veneno que no mata
pues prolonga la vida y duele más que el dolor.
El mar que hace un trabajo lento y lento
forjando en la caverna de mi pecho
el puño airado de mi corazón.

“Nocturno mar” anticipa la forma en que el cuerpo adquiere unidad y permanencia en “Muerte en el frío” gracias al trabajo imperceptible, eterno y constante de la muerte, y establece los cimientos metafóricos para la imagen de muerte y congelación del cuerpo al final de “Muerte en el frío”; de igual manera, prefigura la percepción de la muerte como el único componente estable del individuo, esencial e inherente a toda existencia. Por otra parte, a pesar de la aparente tendencia a la intelectualización de la muerte, presente

incluso en la estructura sintáctica del poema, la muerte no se convierte aún en un sujeto de investigación para la razón.

1. 2. 4. Del cuerpo fragmentado a la permanencia y perfección de lo corpóreo

La disminución en la frecuencia de estas tres metáforas (el doble, la estatua y el cuerpo desmembrado) y su reelaboración, principalmente en el caso de la estatua, es signo de un cambio en la experiencia y percepción de la muerte por parte del autor. La muerte se expresa todavía a través de su incidencia en el cuerpo, sin embargo, no lo hace a través de la desintegración y/o negación de la realidad, y el ámbito de lo corporal no es el más recurrente para definir la muerte. La permanencia, que ahora forma parte medular de la definición de la muerte, es la que dirige las metáforas hacia la unidad en vez de hacia la fragmentación. Esta nueva forma de interacción con la muerte se hace manifiesta de manera particular en la cuarta estrofa de “Décima muerte”,²⁹⁷ donde encontramos una transformación del cuerpo en sustancia eterna:

Por caminos ignorados,
por hendiduras secretas,
por las misteriosas vetas
de troncos recién cortados
te ven mis ojos cerrados
entrar en mi alcoba oscura
*a convertir mi envoltura
opaca, febril, cambiante,
en materia de diamante
luminosa, eterna y pura.*

En esta décima, los primeros cuatro versos describen la manera como la muerte está oculta en la vida del hombre y, de pronto, se hace visible; el resto de la estrofa está abocado a la descripción del momento puntual del encuentro con la muerte y el efecto que éste tiene en el cuerpo del yo. Desde el comienzo, es interesante notar que el cuerpo no se nombra como tal, sino como “mi envoltura”, un sustantivo que relega la existencia corporal a un nivel superficial, como si el cuerpo fuera solamente la fachada mortal de una sustancia más duradera (el alma, acaso). Los adjetivos “opaca, febril, cambiante” contribuyen a crear esta impresión de impermanencia y reflejan con precisión el proceso de deterioro natural del cuerpo humano con un tono vertiginoso. El efecto de la muerte, en cambio, es casi milagroso: su solo contacto convierte al cuerpo, esa materia predispuesta a ser consumida por el paso del tiempo, en “materia de diamante / luminosa, eterna y pura”. Morir es una transformación positiva que salva al cuerpo y al individuo en su totalidad, paradójicamente, de la destrucción latente en la vida; la muerte revela la sustancia duradera del ser, le otorga la pureza, la luminosidad y la permanencia del diamante.

²⁹⁷ Cito la versión final de “Décima muerte” (1946) por ser la que mejor presenta la nueva actitud de la poesía villaurrutiana ante la muerte.

La pureza, cuya mención resulta extraña en el vocabulario de los “Nocturnos” y no termina de cuadrar con el resto del poemario, es un nuevo componente en la concepción de la muerte que comienza a esbozarse en otros poemas de “Nostalgias”, como “Cementerio en la nieve”. En este poema la blancura de la nieve juega un papel primordial debido a su vínculo simbólico con la perfección y lo inmaculado. A través de la isotopía de la blancura, el autor construye la comparación entre la nieve y el cementerio hasta igualarlos por completo en expresiones como “lo blanco sobre lo blanco”, “la nieve sobre la nieve”, “la mano sobre sí misma eternamente posada”, “la caída de un silencio sobre otro”, etcétera, por mencionar los símiles más evidentes. Aquí, el cementerio, que en otro contexto evocaría la visión más macabra de los cuerpos –o lo que queda de ellos– yacentes bajo la tierra, se convierte, en cuanto entra en interacción semántica con la nieve que lo cubre, en otro tipo de muerte: la muerte como la anulación del tiempo, una especie de limbo, vacío o Más Allá en donde nada se corrompe porque nada sucede; en donde todo es olvido y cuya monotonía sólo puede ser calificada de perfección, blancura y silencio.

2. Repercusión de la muerte en la razón y el lenguaje

2. 1. Otra vía hacia la unidad: la muerte como pensamiento

La simplificación del sistema metafórico en torno al tema de la muerte en los “Nocturnos” y la tendencia hacia la unidad ya analizada demuestra que, en los poemas más tardíos de *Nostalgia*, la experiencia corporal de la muerte pasa a un segundo plano ante la presencia de la muerte como un pensamiento. Si en los “Nocturnos” la fragmentación es el único lenguaje para hablar de lo inefable, en los demás poemas, Villaurrutia explora la posibilidad de hablar de la muerte directamente e incluso ensaya una definición de ésta, como sucede en “Nocturno en que habla la muerte” y “Décima muerte”. Aquí, la muerte cobra individualidad y presencia material, se integra a la realidad y, más aún, la estructura; en vez de transgredirla, la dota de sentido.

El lenguaje que canaliza esta nueva concepción de la muerte, por lo tanto, tiende hacia la completud y la claridad, aunque no por ello deja de lado la constante tensión entre elementos opuestos ni la transformación del individuo y la realidad que lo rodea. De hecho, este cambio puede explicarse a través de una de las dualidades que tiene más relevancia para Xavier Villaurrutia en este poemario, la dicotomía sueño-vigilia, que en algunos casos equivale a la dualidad conciencia-inconsciencia. Como vimos en capítulos anteriores, en los “Nocturnos”, la inmersión en el sueño y la búsqueda de un conocimiento absoluto (del ser, de la vida, del universo) en la experiencia onírica eran caracterizadas como un viaje interior que conducía a los linderos de la muerte; esta introspección se transfiere a otro ámbito semántico distinto del territorio del sueño en poemas posteriores, de tal forma que el individuo no necesita experimentar una simulación de la muerte para tener conciencia plena de ésta. Así, en “Nocturno en que

habla la muerte” basta una suposición, un ejercicio imaginativo, que se expresa sintácticamente en una larga proposición condicional inconclusa, para conocer la muerte propia y convivir con ella;²⁹⁸ de manera semejante, en “Nocturno mar” y “Muerte en el frío” predomina la sensación de que el encuentro con la muerte ocurre en la imaginación.²⁹⁹ Finalmente, en “Décima muerte” el poeta apostrofa a su muerte, personificada y dotada de cualidades humanas y divinas a la vez; a pesar de lo vívido del diálogo con la muerte, predomina la impresión general de que este encuentro realmente proviene del yo y la forma en que éste se explica la muerte, por lo que queda situado de nuevo en el terreno de la fantasía.

A reserva de tratar las metáforas de la muerte más originales de este poema en el apartado correspondiente (la muerte amada y la muerte personificada), me parece importante mencionar aquí la existencia de una concepción de la muerte, en “Décima muerte”, como algo que la mente puede, si no comprender del todo, sí asimilar como el principio del que emana la realidad, un planteamiento que se hace claro al leer el borrador que Villaurrutia redactó como una planificación del contenido de cada décima.³⁰⁰ En este apunte, previo a la segunda y última versión de “Décima muerte”, encontramos un listado de las ideas centrales de cada estrofa:

- I. Prueba de la existencia.
Vivo porque muero.
Vida como una caída horizontal.
La existencia, como una conciencia lúcida...
- II. Presencia de la muerte, en lo elemental, dentro y fuera de mí.
- III. La naturalidad del morir, ni el miedo ni el placer místico.
- IV. La reintegración a la materia –eterna, luminosa, pura– de donde vine
- V. La conciencia del morir.
La muerte captada por los sentidos.
- VI. El tiempo y la muerte. La elasticidad del tiempo y el espacio físicos.
- VII. La presencia de la muerte en el espasmo: fusión de contrarios, vida y muerte en un solo punto.
- VIII. Presencia de la muerte en lo que ya no es (en el vacío mismo).
- IX. La muerte se nutre de mi vida. Yo muero pero la muerte sigue viviendo ¿dónde?
- X. La muerte no es el fin de la vida. Para vivir la muerte ¡he muerto a todas horas!

²⁹⁸ *Vid. Supra*, p. 156.

²⁹⁹ Esta impresión se relaciona con la organización sintáctica de ambos poemas. Los dos comienzan con una serie de estrofas que establecen la circunstancia en la que se desarrollará el encuentro con la muerte para después describirlo. En “Nocturno mar” se sostiene la tensión a través de dos estrofas conformadas por una enumeración de oraciones coordinadas copulativas negativas que desembocan en una comparación, en la tercera estrofa. El hecho de que todo el poema esté fincado en una estructura sintáctica cuya finalidad es expresar la magnitud de un hecho o acción recuerda al lector que la larga descripción del “nocturno mar amargo” que conforma la gran mayoría del poema es también y en gran medida un hecho lingüístico e intelectual. “Muerte en el frío” comienza con tres estrofas, esta vez, formadas por oraciones subordinadas adverbiales de complemento circunstancial, que contienen un significado temporal reiterativo; es decir, crean la ilusión de que siempre que se den determinadas condiciones, el yo experimentará de la misma manera su muerte, como si fuera un acto repetible por suceder fuera de la experiencia fáctica.

³⁰⁰ *Vid. Villaurrutia, Op. cit.* (2003), p. 26.

Este boceto deja en claro la actitud ante la muerte que Villaurrutia buscaba expresar en “Décima muerte”, una contemplación de la muerte que deja traslucir fascinación, pero que desemboca en soberbia y reto intelectual.

“Décima muerte” expresa de manera contundente la preponderancia de la muerte como un pensamiento y, más aún, como un pensamiento al que se puede llegar a través de un razonamiento lógico, casi silogístico; este aspecto se hace patente en la planeación esquemática del poema; el juego de palabras en el título; la estructura formal cerrada (diez décimas de octosílabos); la repetición anafórica que dota de unidad a cada estrofa; el desarrollo sostenido de un planteamiento a lo largo de las diez décimas; y la abundancia de figuras de contradicción (oxímoron y antítesis), entre otros aspectos. En estos rasgos podemos percibir no sólo el énfasis en la percepción de la realidad a través del intelecto, sino una manipulación de ésta, pues “Décima muerte” lleva hasta su límite el juego intelectual hasta invertir el planteamiento inicial (la muerte habita al ser y es omnipresente), para conducir al lector a la conclusión, contraria a este postulado, de que la muerte no existe sin el ser.

2. 1. 1. El equilibrio de contrarios en “Décima muerte” y la intelectualización de la muerte

“Décima muerte” es un poema único en cuanto al equilibrio entre la percepción de la realidad a través de los sentidos y el intelecto. Como vimos anteriormente, en los “Nocturnos” predominaba la alteración de la percepción sensorial, desencadenada por la inminencia de la muerte y, con ella, la transformación del cuerpo mismo (que con frecuencia desembocaba en la desintegración) a través de la antítesis, la sinestesia y otros mecanismos metafóricos que incidían en la esfera semántica de los sentidos. Las metáforas que construyen este poema, en cambio, se basan en el contraste entre opuestos en un estilo que evoca –sin duda, intencionalmente– la poesía del barroco español. La pareja de contrarios que estructura la mayoría de las comparaciones del poema es la que forman la ausencia y la presencia. La muerte se caracteriza aquí como omnipresente e invisible, de manera muy semejante a como es presentada en “Nocturno en que habla la muerte”, cualidades que originan la mayor parte de las construcciones de oxímoron y antítesis. Debido a estas cualidades de la muerte (su invisibilidad y omnipresencia), al comienzo de “Décima muerte” la comunicación con el mundo exterior se verifica a través del intelecto. Esta visión se hace manifiesta en algunas oraciones contradictorias como: “estar viviendo sin verte / y muriendo en tu presencia”, “esperar lo imprevisto”; “este caer sin llegar”; “que tus ojos me vean sin mirarme”; “te ven mis ojos cerrados”; y “la presencia del vacío”, por mencionar sólo algunos casos en los que la muerte es expresada como un acto extrañamente consumado en la unión insólita de elementos incompatibles, un reflejo más de su omnipresencia.

Más allá de las metáforas fincadas en el eje de la presencia y la ausencia, tan fecundas para expresar la naturaleza ubicua de la muerte, encontramos otros ejemplos de oxímoron, algunos también relacionados con la percepción sensorial, como “tu voz que silencios vierte” y “tocar la nada”, y otros versos más abstractos como: “puesto que muero existo”, “vivir después de haber muerto”, “mi muerte te da vida”, etcétera. Esta enumeración da una idea de un fenómeno que ocurre a lo largo de todo el poema, que es el equilibrio entre el conocimiento empírico de la muerte y la constante reflexión acerca de cómo sería morir, qué significa la muerte en la vida y cómo puede ser entendida.³⁰¹

Como podemos ver en “Décima muerte”, el incremento de las figuras retóricas que apelan al ámbito de la racionalidad para ser desentrañadas revela la tendencia a una mayor intelectualización de la muerte en la segunda fase constitutiva de *Nostalgia de la muerte*, expresada por medio de la manipulación del lenguaje en su estructura sintáctica y semántica, que explora la riqueza lingüística sin subvertir necesariamente la materia prima del lenguaje.

2. 1. 2. ¿Soberanía de la muerte o soberanía del intelecto?: “Nocturno en que habla la muerte”

“Nocturno en que habla la muerte” es un caso interesante porque representa un punto de inflexión entre la supremacía de la muerte sobre la realidad y la supremacía del yo sobre su propia muerte, por medio de la aprehensión intelectual de la mortalidad, una tensión implícita en algunos poemas de las secciones más tardías y explícita en “Décima muerte”, como hemos visto. Como he mencionado, la recreación imaginaria o intelectual de la muerte propia juega un papel principal en este poema, más que la experiencia vivencial de ésta; sin embargo, conforme avanza el nocturno podemos notar que la seguridad que le proporciona al yo la intelectualización de la muerte se va debilitando. Uno de los rasgos que revelan esta fluctuación es la irregularidad sintáctica que representa la carencia de apódosis tras la extensa prótasis condicional que forman las tres primeras estrofas, incluyendo el monólogo o parlamento (imaginario) de la muerte, y que conforma cerca de tres cuartas partes del poema. Esta súbita interrupción de una estructura que aparenta ser lógica elimina la expectativa, sostenida a lo largo de gran parte del poema, de una hipótesis. A partir de este momento, el lector asume que la proposición ha quedado trunca o que no está compuesta por más elementos, es decir, tiene forma de una pregunta (“¿Qué pasaría si...?”) que carece de respuesta o cuya respuesta implica salir del terreno de la mera suposición. En cuanto termina la intervención de la muerte, el poeta no continúa con el planteamiento hipotético porque cae en la cuenta de que la muerte no pertenece

³⁰¹ La primera versión de “Décima muerte”, si bien está compuesta por las estrofas nucleares de la segunda versión, presenta un menor contraste entre el conocimiento empírico-corporal e hipotético-intelectual; al parecer, las estrofas añadidas tienden hacia ambos extremos (de un lado están las que describen la unión erótico-amorosa con la muerte; del otro, las que expresan el dilema conceptual de su omnipresencia y omnipotencia), de modo que revelan una intención de equilibrio.

únicamente al ámbito del pensamiento sino al de la realidad objetiva, externa y tangible; es el momento de reconocer su omnipresencia y omnipotencia, más allá de la potestad de la reflexión y el lenguaje.

Por el contrario, en el nivel de lo corporal persiste la idea de que la muerte habita en el cuerpo del yo, una noción que prevalece a lo largo de *Nostalgia de la muerte* y constituye el núcleo de muchas de las metáforas que componen el poemario. Como leemos en los últimos versos, la muerte se une, de manera muy íntima y en una metáfora compleja, al yo, quien sufre una especie de anagnórisis de su propia muerte:

Y al oprimir la pluma,
algo como la sangre late y circula en ella,
y siento que las letras desiguales
que escribo ahora,
más pequeñas, más trémulas, más débiles
ya no son de mi mano solamente.

La tinta que sale de la pluma es comparada con la sangre de quien escribe y es dotada de latido, es decir, de vida; al mismo tiempo, en esta sangre-tinta que fluye a través del cuerpo del individuo, pero que proviene de la conciencia –o, quizá del espíritu–, ya se ha diluido la muerte, por lo que las letras “desiguales”, “más pequeñas, más trémulas, más débiles” son realmente la caligrafía de la muerte, que sólo es capaz de expresarse a través de quien la “vive”.

El desenlace de este poema, entonces, retoma la experiencia de la muerte en el cuerpo, lo que le resta importancia a la concepción de la muerte como un pensamiento y le “regresa” su supremacía como la única dueña de la vida y la realidad.

2. 2. Muerte y creación: la escritura en “Nocturno en que habla la muerte” y “Estancias nocturnas”

Como consecuencia de la aproximación intelectual a la muerte, encontramos una preocupación más explícita por el lenguaje y el acto creativo. Como pudimos ver en la estrofa anteriormente citada, “Nocturno en que habla la muerte” es un caso interesante precisamente por su acercamiento a la experiencia de la escritura; a la vez, es un poema que representa la coyuntura entre “vivir” y pensar la muerte. En este nocturno, gracias al desdoblamiento del yo en experimentante y narrador, conviven la proyección imaginaria de la muerte propia y la experiencia de estar ante la presencia real de la muerte: no obstante, a diferencia de los “Nocturnos”, la experiencia de la muerte propia desemboca en la escritura y no en el silencio.

Hacia el final del poema, cuando la visión imaginaria de la muerte trasciende a la realidad fáctica, hay una alusión directa al acto de escribir, una escena inusual en los “Nocturnos”, en los que la tendencia a la reflexión metapoética no es explícita; al mismo tiempo, encontramos unido el acto creador a la muerte, un vínculo que en los poemas tempranos no existía más que indirectamente y a través de la negación, en la correlación

entre muerte y silencio, esencial en la composición semántica de “Nocturno en que nada se oye”, por mencionar un ejemplo. “Nocturno en que habla la muerte” modifica la compleja relación entre lenguaje y muerte; para empezar, en este poema, es la muerte la que se expresa a través del discurso directo –como lo evidencia el título del nocturno– y, al final, es ella la que induce la escritura del poema.

Por su parte, “Estancias nocturnas” presenta un vínculo de otra índole entre la muerte, el lenguaje y la creación. Este poema hace referencia a la trascendencia del hombre a través de la obra artística, más específicamente, a través de la poesía, un tópico que Villaurrutia pareció querer evitar en la mayoría de sus poemas. En la estrofa final leemos:

¡Seré polvo en el polvo y olvido en el olvido!
Pero alguien, en la angustia de una noche vacía,
sin saberlo él, ni yo, alguien que no ha nacido
dirá con mis palabras su nocturna agonía.

El consuelo de renacer en la vida o experiencia del otro es inconcebible desde el solipsismo que encierra al yo en los “Nocturnos”; por otra parte, la trascendencia de la muerte muestra una posibilidad que en la mayoría del poemario es inexistente o, al menos, severamente cuestionada. Hay dos poemas que prefiguran esta reconsideración del problema de la muerte y su relación con el lenguaje poético: “Nocturno en que habla la muerte” y “Nocturno de la alcoba”. Por un lado, en el primero, como ya mencioné, la muerte (y no la inspiración) es el elemento que impele al yo a la escritura; por el otro, en “Nocturno de la alcoba”, la muerte impulsa a los amantes a estar juntos. En este contexto, puede intuirse una unión estrecha entre la escritura, la unión amorosa (abandono del solipsismo) y la conciencia de la muerte, ya que tanto la escritura como la búsqueda amorosa son vías de comunicación que le restan importancia a la mortalidad y, al mismo tiempo, aspiran a la permanencia en el otro; en adición, ambas son vías hacia la completud o unión con el todo.

2. 3. Silencio, muerte y lenguaje: otro aspecto de “Muerte en el frío”

Por último, en relación con la renovada tendencia a la unidad o completud a través de la muerte, lo que ocurre con el lenguaje y el silencio en “Muerte en el frío” es excepcional. En este poema, como en los “Nocturnos”, en el momento en se intuye la cercanía con de la muerte se hace el silencio: las palabras se marchitan y el “infierno frío” impide que éstas salgan de la boca:

siento que estoy en el infierno frío,
en el invierno eterno
que congela la sangre en las arterias,
que seca las palabras amarillas,
que paraliza el sueño,
que pone una mordaza de hielo a nuestra boca
y dibuja las cosas con una línea dura.

Sin embargo, en este caso, ésta no es razón suficiente para que termine ahí el poema. Aquí, la parálisis del lenguaje no se refleja miméticamente en la construcción lingüística del poema, sino que constituye un núcleo anecdótico más. Como sucedía en otros poemas tardíos, aquí encontramos una aproximación racional a la experiencia de la muerte; el yo pasa de “sentir” a “comprender” el proceso del morir:

y comprendo de una vez para nunca
el clima del silencio
donde se nutre y perfecciona la muerte.

Este silencio, que aparece desde la primera estrofa como “un silencio sin fin, cóncavo y duro” (que, sin embargo, “resuena”), crea un espacio inmaculado, semejante a la nieve de “Cementerio en la nieve”, atemporal (“sin fin”) y en el que nada se corrompe; éste es el ambiente propicio para que la muerte se nutra y perfeccione. Dicho silencio es un nuevo rostro de la muerte; no es el que marca el fin de la vida y el comienzo de la muerte, la brecha que se interpone entre la unidad intelecto-lenguaje y la muerte; es un silencio que representa la potencialidad del lenguaje conservándolo inmaculado, como una promesa eterna, sin dejarlo perderse en la dimensión de lo finito y temporal; lo humano. La muerte se “perfecciona” en este silencio porque ella también contiene potencialmente a la vida, pero la conserva intacta en un limbo de parálisis y vacío.

Por último, es interesante hacer énfasis en la contradicción inherente a la idea de un “silencio audible”, arriba aludida; al igual que la muerte, ésta es una negación de la que, sin embargo, puede hablarse a través de la contradicción (en este caso, el oxímoron). En cierto sentido, el silencio que resuena, en el que se gesta la muerte, es la única forma de expresar la muerte sin traicionarla, pues no busca una vía alterna, periférica, para describir la aniquilación misma, pero tampoco se convierte en un lenguaje estéril, incapaz de trascender sus límites y expresar la muerte, como sucedía a menudo en los “Nocturnos”.

La noción de la muerte como un punto de estabilidad del que proviene toda manifestación de la vida y un estado anterior que prevalece como la esencia de toda existencia y la “sobrevive”, aunada a la descripción de la muerte como un proceso y no un suceso súbito e inesperado, se refleja en la búsqueda de un lenguaje sintético, este “silencio audible” que difiere del lenguaje desarticulado, colindante con lo absurdo, que encontraba su mayor expresión en los juegos de palabras y la tendencia a la desintegración del significado prototípico de las palabras en los “Nocturnos”.

3. El tiempo, el espacio y la materialidad

3. 1. El tiempo

3. 1. 1. La muerte, soberana del tiempo: circularidad del tiempo y eternidad vs. linealidad

El paso del tiempo y algunos conceptos relacionados con éste, como pueden ser los actos de recordar y/u olvidar, forman parte primordial del significado de la muerte en algunos poemas de “Otros nocturnos” y “Nostalgias”. Así, en “Nocturno en que habla la muerte” se plantea que la muerte es la dueña del tiempo, como parte de las múltiples características que construyen la imagen que la muerte desea proyectar de sí misma, para desengaño del yo que la imagina o la invoca. La estrofa extensa que comienza con “Nada...” y que, paradójicamente, se convierte en una enumeración de todos los obstáculos que la muerte sortea para hacerse presente en la vida del yo –que desde el principio le pertenece– se complementa con estos últimos versos:

nada es la tierra que los hombres miden
y por la que matan y mueren;
ni el sueño en que quisieras creer que vives
sin mí, cuando yo misma lo dibujo y lo borro;
*ni los días que cuentas
una vez y otra vez, a todas horas,
ni las horas que matas con orgullo
sin pensar que renacen fuera de ti.*

Aquí, la muerte y el tiempo se confunden hasta ser la misma sustancia. No deja de ser un planteamiento interesante por la relación de equivalencia entre vida y muerte que implica, pues, si la muerte es la verdadera dueña del tiempo y el ser humano no puede más que utilizar esas horas prestadas y, en su ignorancia, creer que le pertenecen, queda claro que la muerte es también dueña de la vida y, aún más, es anterior a ésta y la trasciende, pues está más allá del tiempo, que proviene de la muerte y conduce inexorablemente a ella. Ahora bien, la soberanía de la muerte sobre el tiempo del hombre ya se había manifestado al comienzo del nocturno, con la afirmación de que sólo ella sabe el momento preciso en que cada uno ha de morir: “una fecha, un instante que sólo ella conoce”.

La noción de la medición del tiempo, además, hace evidente el contraste entre la percepción de la vida desde la vida (esto es, desde el punto de vista del hombre) y la percepción de ésta desde la muerte: mientras que el hombre insiste en medir el tiempo, con unidades arbitrarias de su propia invención, la muerte no necesita ningún sistema para mesurar la sustancia temporal que emana de ella y retorna en un fluir constante. Los versos: “ni las horas que matas con orgullo / sin pensar que renacen fuera de ti” exponen con agudeza la idea de que el tiempo sólo existe para el hombre, pues es la medida de su vida; el ser humano ignora que el tiempo que pasa se acumula –“renace”– y se convierte en tiempo de la muerte: regresa a la eternidad, sin principio ni fin, de donde provino, mientras acerca al hombre a esa misma nada, que es su destino. La circularidad del tiempo que se aquí insinuada sugiere también una circularidad de la muerte, pues el

tiempo sólo pasa, es decir, caduca y muere, durante la vida, pero en la muerte, es eterno como ella.

En “Muerte en el frío” se expresa de manera similar la eternidad de la muerte, aunque el tono emocional es distinto. En este poema, la circunstancia inicial del yo supone un estado de quietud y aniquilación que, lejos de expresar tranquilidad, parece preludiar una situación apocalíptica:

Cuando he perdido toda fe en el milagro,
cuando ya la esperanza dejó caer la última nota
y resuena un silencio sin fin cóncavo y duro;

*cuando el cielo de invierno no es más que la ceniza
de algo que ardió hace muchos, muchos siglos;*

En esta introducción, la concepción lineal del tiempo se puede inferir a partir de la simple mención a la medida temporal “siglos”, sin embargo, su transcurso normal se deforma al ser prolongado con la repetición “muchos, muchos siglos”, sin desaparecer por ello en la atemporalidad de lo eterno. La devastación, que se intuye como el punto en que desemboca el correr del tiempo, se refleja plenamente en un elemento del paisaje, el “cielo de invierno”, que se entiende como una prefiguración del “infierno frío / invierno eterno” que es la muerte, por ser solamente el remanente (la ceniza) de todo aquello que alguna vez estuvo vivo (el fuego). La inclusión de la última estación del año en esta metáfora refuerza la idea de repetición circular del tiempo, por un lado, y su linealidad, por el otro, pues, al igual que la muerte, el invierno es simultáneamente el fin de un ciclo de vida y su inicio. Esta ambigüedad en la temporalidad es otro elemento que mantiene la tensión a lo largo del poema.

Por otro lado, la relación entre el pasado y el presente vuelve a manifestarse en el momento de autocontemplación que queda representado en el desdoblamiento que sucede en la cuarta estrofa, antes analizado:

cuando cierro los ojos pensando inútilmente
que así estaré más lejos
de aquí, de mí, de todo
aquello que me acusa de no ser más que un muerto,

En estos versos, la afirmación de “no ser más que un muerto” reitera la idea, antes planteada, de que la diferencia entre la vida y la muerte se basa en el tiempo transcurrido; todo lo que vive, en un futuro, que es la prolongación de su presente, morirá, por lo que puede afirmarse que desde el origen está muerto. El hombre “vive” su muerte en el presente anticipadamente, adelantándose a un futuro; de manera semejante, el “cielo de invierno” atestigüa la destrucción de una vida que existió antes. El uso de la perífrasis verbal en el verso “estoy viviendo aquí mi muerte”, en la estrofa siguiente, retoma la noción de que la muerte reduce la distancia entre pasado, presente y futuro; quizá esta sea

la razón por la que el poeta utiliza una construcción verbal (verbo en presente + perífrasis de gerundio) que extiende el presente indefinidamente:

*Siento que estoy viviendo aquí mi muerte,
mi sola muerte presente,
mi muerte que no puedo compartir ni llorar,
mi muerte de que no me consolaré jamás.*

Estos versos reiteran la existencia simultánea de la muerte en los tres tiempos verbales que construyen la concepción lineal del tiempo y, a la vez, se detienen en el instante preciso en el que el yo “vive” su muerte. Al situar la escena en un momento puntual, el yo regresa a la visión subjetiva según la cual, la muerte es el momento en que la conciencia y los sentidos finalmente se extinguen; de ahí, la valoración emocional negativa hacia la muerte: “mi muerte que no puedo compartir ni llorar / mi muerte de que no me consolaré jamás”.³⁰² El momento de la muerte reúne en sí dos concepciones temporales opuestas: la concepción lineal, que termina en la muerte (desde el punto de vista subjetivo) y la atemporalidad de lo eterno, que define a la muerte y construye una apreciación objetiva en tanto que trasciende la experiencia individual del transcurso del tiempo.

La aparente contradicción que se muestra en este pasaje es muy significativa por cuanto revela del estado emocional del yo y su actitud ante la muerte. A pesar de que el planteamiento global del poema apunta hacia la unidad, la eternidad (o bien, la circularidad), así como hacia la creación de un inframundo semejante a la nada y el vacío, el yo no acepta su muerte porque permanece del lado del tiempo lineal; ya que el tiempo no es eterno para el sujeto lírico, la muerte no es el retorno sino la aniquilación definitiva de todo lo que lo conforma como ser humano.

Por último, encontramos otra muestra de la pugna entre la atemporalidad y la sucesión lineal del tiempo en el verso “y comprendo de una vez para nunca”, que resulta paradójico pues, en esta expresión, la muerte, que parece ser percibida desde la intelectualidad, no permite ser comprendida a través de elementos de permanencia, como sería la locución esperada (“para siempre”) ni en términos de temporalidad lineal, por lo que el poeta la ubica en un “nunca” que niega toda posibilidad de descripción de la muerte anclada en el tiempo (o lo que es lo mismo, en la visión humana del tiempo).

En “Décima muerte”, por su parte, encontramos una estrofa dedicada a la percepción de la temporalidad en el momento preciso del encuentro con la muerte:

*La aguja del instantero
recorrerá su cuadrante,
todo cabrá en un instante
del espacio verdadero*

³⁰² En estos versos, la angustia se torna en no aceptación de la muerte propia, una actitud que y se hace presente de nuevo al final del poema, donde la parálisis del tiempo y la vida se describe como “el tiempo más angustioso y lento”.

que, ancho, profundo y señero,
será elástico a tu paso
de modo que el tiempo cierto
prolongará nuestro abrazo
y será posible, acaso,
vivir después de haber muerto.

La tendencia, ya esbozada en “Muerte en el frío”, a la suspensión del transcurso del tiempo, ya sea a través de la circularidad o bien, por medio de la parálisis temporal, se expresa de manera distinta en “Décima muerte”. En la estrofa arriba citada podemos ver cómo la muerte no sólo anula la sucesión lineal del tiempo (“todo cabrá en un instante”), sino que traspone este ámbito semántico para crear un vacío espacio-temporal, el único propicio para definir a la muerte (el “espacio verdadero” y el “tiempo cierto”). La suposición enigmática que da cierre a la estrofa (“y será posible acaso vivir después de haber muerto”) confirma la propuesta general de la anulación del tiempo y el espacio, al menos en su acepción prototípica: “vivir después de haber muerto” es otra forma de expresar la entrega a la muerte, implícita en la transgresión de la realidad convencional. Finalmente, en la décima estrofa leemos:

En vano amenazas, Muerte,
cerrar la boca a mi herida
y poner fin a mi vida
con una palabra inerte.
¡Qué puedo pensar al verte,
si en mi angustia verdadera
tuve que violar la espera;
si en vista de tu tardanza
para llenar mi esperanza
no hay hora en que yo no muera!

De nuevo, el desfase temporal se convierte en la base del planteamiento lógico: después de la unión con la muerte, el yo ha trascendido la concepción lineal del tiempo (ese “caer sin llegar” que en el manuscrito de Villaurrutia es descrito como una “caída horizontal”) por lo que se dirige a la muerte en un tono retador, ajeno al tono general del poemario, para hacer constar que ésta no es el fin, como vemos en los primeros cuatro versos. Tras esta declaración, el yo se muestra triunfante; ante la angustia de una muerte futura, inminente, el yo ha pasado por un proceso de asimilación de su finitud que ha disuelto las barreras temporales. El resultado es una muerte disuelta entre todos los instantes de vida; el yo, contagiado de su propia muerte, parece hacerse dueño del tiempo y destronar así a la muerte.

3. 1. 2. El olvido y el tiempo: negación de la muerte

La pareja de elementos antagónicos recuerdo-olvido se encuentra en estrecha relación con la concepción de la temporalidad en los poemas tardíos de *Nostalgia* y, naturalmente, con la muerte. El olvido es una de las manifestaciones más comunes de la negación de la muerte en este poemario; por ejemplo, en “Nocturno en que habla la muerte” ésta acusa

al hombre de ignorarla deliberadamente, un olvido que tiene sus raíces en el hecho de que la muerte únicamente está presente como potencialidad en la vida del hombre, mientras que como hecho real sólo puede experimentarse una vez; por ello, su conocimiento previo nunca es empírico. Podría decirse que el paso ininterrumpido del tiempo y la incertidumbre de cuándo vendrá la muerte construyen la ilusión de que ésta no existe y la relegan, aunque siempre sea momentáneamente, al olvido.

El hecho de que la muerte conozca no sólo el “recuerdo de lo que más quieres”, sino también aquello que el yo ha querido olvidar, como leemos al inicio de “Nocturno en que habla la muerte”, la convierte en la dueña de la memoria más allá de la voluntad del individuo, que piensa que lo que olvida ha dejado de existir, ignorando que continúa siendo en otra parte, en el reino de la muerte omnipotente y omnisciente. Los versos “entre las páginas de un libro / como la señal que ya no me recuerda nada” anticipan y sintetizan esta idea, pues ejemplifican cómo la presencia de la muerte en la vida puede ser percibida de manera consciente e inconsciente simultáneamente; puede ser conocida y desconocida, de igual manera que lo que se olvida necesariamente fue conocido alguna vez. Hacia el final del poema, sin embargo, vemos cómo la muerte se hace presente; el yo la rescata del olvido al concientizar su mortalidad.

Por su parte, en el “Nocturno” que da inicio a la sección “Otros nocturnos”, encontramos una alusión insistente al olvido y su presencia inquietante en la vida psicológica del individuo, a través de la continuación de la metáfora marina:

Porque la noche es siempre *el mar de un sueño antiguo*,
de un sueño hueco y frío en el que ya no queda
del mar *sino los restos de un naufragio de olvidos*.

Porque la noche arrastra en su baja marea
memorias angustiosas, temores congelados,
la sed de algo que, trémulos, apuramos un día,
y *la amargura de lo que ya no recordamos*.

¡Al fin llegó la noche a inundar mis oídos
con una silenciosa marea inesperada,
a poner en mis ojos unos párpados muertos,
a dejar en mis manos un mensaje vacío!

Este “naufragio de olvidos” asociado al “mar de un sueño antiguo” (y a la noche como referente o asunto principal) remite claramente a la devastación, probablemente producida por la inercia natural del paso del tiempo: el “naufragio de olvidos” es lo único que queda de una experiencia integral, vívida, grabada en la memoria del individuo, pero que sucedió en el pasado; el “sueño antiguo” es, de manera similar, la ruina de un sueño (que puede ser, por su unión metafórica con el mar y la noche, un paisaje, un escenario, un estado de ánimo o una zona del espíritu) erosionado por el tiempo.

Simultáneamente, la noche-mar que protagoniza este poema es un espacio marcadamente introspectivo que parece representar la parte más recóndita del ser, como

se hace evidente en la segunda estrofa citada, en la que figuran, entre los “objetos” remanentes del naufragio: “la sed de algo que, trémulos, apuramos un día, / y la amargura de lo que ya no recordamos”, donde ese “algo” se perfila como todo aquello que provoca “sed” (deseo), cuya impermanencia es ignorada en el momento en que ese deseo es satisfecho (“trémulos apuramos, un día”); y “la amargura de lo que ya no recordamos”, dos versos que tienen muchos elementos en común con el espectro de la muerte que, en “Nocturno en que habla la muerte” permanece en la vida “como el recuerdo de lo que más quieres / como el olvido [...]”. Si bien no hay mención directa a la muerte en este poema, el énfasis en el deterioro relacionado con el campo semántico del tiempo a través de las isotopías recuerdo-olvido sugiere un nexo entre la noche, que libera todos estos elementos de la vida interior del sujeto lírico y construye así un espacio de autocontemplación, y la muerte. La estrofa final confirma esta idea, pues define a la noche-mar como un elemento que destruye o paraliza al yo en el nivel corporal (“[al fin llegó la noche] a poner en mis ojos unos párpados muertos”) en una síntesis de las metáforas de la estatua y la muerte-sueño, y lo desconcierta, en el plano intelectual, por medio del absurdo (“a dejar en mis manos un mensaje vacío”).

Por otra parte, es posible establecer un nexo entre estas estrofas y “Nocturno mar”, especialmente, este fragmento:

*Mar que arrastra despojos silenciosos,
olvidos olvidados y deseos,
sílabas de recuerdos y rencores,
ahogados sueños de recién nacidos,
perfiles y perfumes mutilados,
fibras de luz y náufragos cabellos.*

También aquí se presenta la imagen del naufragio vinculada al recuerdo y el olvido y, en términos generales, a elementos deteriorados por el tiempo –o bien, truncados por éste, como los “ahogados sueños de recién nacidos”. Como vemos en esta estrofa, en ambos poemas hay una tendencia a la destrucción e incluso, a la fragmentación de la realidad. A pesar de la evidente semejanza entre estas estrofas y los ejemplos de desintegración de la forma que observamos en los “Nocturnos”, en estos poemas leemos una macroestructura que contiene y da cohesión a estos pasajes, de tal manera que la desintegración no se apodera del contenido global y la forma del poema.

3. 2. El espacio y lo material

“Otros nocturnos” es una sección heterogénea en muchos aspectos y el manejo metafórico de la materialidad y la espacialidad no es una excepción. Mientras que en algunos poemas como “Nocturno en que habla la muerte”, la acción se desarrolla en un lugar definido, otros poemas como “Nocturno rosa” y “Nocturno mar” se asemejan a los “Nocturnos” en que suceden en un espacio interior o interiorizado, indeterminado e inestable; no obstante, podemos afirmar que, en general, la ambientación de los poemas

en estas secciones de *Nostalgia* difiere del escenario onírico y noctámbulo de los poemas anteriores en que el espacio es más definido y estable, lo que no sucedía en los “Nocturnos”, imbuidos en la lógica subvertida de la noche.

“Nocturno en que habla la muerte”, por ejemplo, comienza con la proyección de una situación hipotética ubicada en una realidad espacial muy concreta:

Si la muerte hubiera venido aquí, conmigo, a New Haven,
escondida en un hueco de mi ropa en la maleta
en el bolsillo de uno de mis trajes,
entre las páginas de un libro
como la señal que ya no me recuerda nada;

Aquí, la muerte aparece ubicada en un contexto cuyo referente real es verificable en dos niveles, objetivo y anecdótico, pues New Haven es una localidad real a donde Villaurrutia viajó el mismo año en que escribió este nocturno (1937).³⁰³ Además de que el contexto espacial es notoriamente más determinado que la habitación o la calle nocturnas de los poemas tempranos, en esta primera estrofa percibimos un énfasis en los elementos de la vida cotidiana que rodean al individuo en un viaje que, en este caso, no es un desplazamiento únicamente mental y/o espiritual, sino también físico. La yuxtaposición de la muerte a elementos concretos como New Haven, la maleta y su contenido (trajes, libros) crea un efecto de inclusión de la muerte en la cotidianeidad que recuerda a las estatuas que Chirico proponía colocar en contextos reales. El efecto aquí, sin embargo, no es el extrañamiento causado por la convivencia de lo ordinario y lo extraordinario que presenciamos en los “Nocturnos”, sino una aceptación de la cercanía (física, concreta) de la muerte.

La circunstancia espacio-temporal, que hasta este momento parecía ser una realidad irrevocable, se desestabiliza cuando hay un cambio de perspectiva; al tomar la palabra la muerte, la vida del individuo y, más aún, la forma en que éste la percibe, es cuestionada severamente. Cuando la muerte declara:

*Y es inútil que vuelvas la cabeza en mi busca:
estoy tan cerca que no puedes verme,
estoy fuera de ti y a un tiempo dentro.
Nada es el mar que como un dios quisiste
poner entre los dos;
nada es la tierra que los hombres miden
y por la que matan y mueren;*

queda claro que el yo la ha juzgado, erróneamente, a partir de medidas y conceptos humanos, terrenales. Es de suma importancia ver cómo cambian las dimensiones de la muerte de una voz lírica a otra; al inicio, cuando el yo la describe como un ente

³⁰³ Otros poemas de “Otros nocturnos”, como “Nocturno de los Ángeles” y “North Carolina Blues”, contienen referencias concretas a las ciudades norteamericanas que Villaurrutia visitó entre 1936 y 1937. Fuera de la configuración final de *Nostalgia de la muerte* encontramos otro poema, “Epigrama de Boston”, que también hace referencia a ese viaje a E. E. U. U.

indiferenciado que probablemente, en un mundo hipotético, podría haberse introducido de contrabando en su equipaje, la muerte parece improbable ante la solidez de la vida cotidiana; cuando ella habla, sin embargo, su poder crece progresivamente hasta convertirse en una entidad omnipotente, omnisciente y omnipresente. Las normas físicas espaciales dejan de ser válidas cuando se trata de la muerte; ésta puede estar en dos lugares al mismo tiempo y para ella, las distancias no significan un impedimento, pues sigue al hombre “como la sombra / que no es posible dejar así nomás en casa”; es una constante que no depende de ningún factor circunstancial para existir.

Resulta muy interesante para este estudio el hecho de que, en este nocturno, la muerte, al ser ubicua, pueda situarse simultáneamente dentro y fuera del yo experimentante, pues uno de los elementos que genera tensión a lo largo del poemario, como vimos en el sumario anterior, es precisamente la fluctuación entre las perspectivas subjetiva y objetiva. Al existir fuera del yo, sin ser por ello ajena a éste, la muerte reafirma no sólo su independencia, sino su poderío absoluto sobre la vida. La convivencia de ambos puntos de vista se da en este nocturno gracias a un elemento novedoso: la introducción de un segundo yo lírico (la muerte), que da su versión de los hechos fuera de la experiencia subjetiva del primer yo lírico. Esta dualidad de voces funciona, en cierto sentido, como un desdoblamiento, con la diferencia de que en esta ocasión, el doble (la muerte) no es una imagen idéntica del individuo ni emana realmente de él; es inherente al yo pero, al mismo tiempo, tiene poder sobre éste.³⁰⁴ Mientras que el yo queda restringido a su propia visión, el lector puede apreciar un panorama global gracias a la conjunción de los dos ángulos, lo que le permite presenciar el enfrentamiento entre dos mundos opuestos: el que gira en torno al yo, su experiencia y su percepción, ignorante del momento de su muerte, y el que es regido por una muerte todopoderosa.

Ahora bien, más allá de la diferencia entre las visiones del yo y de la muerte personificada en lo que respecta a las nociones de espacialidad, la idea de la muerte como un polizón es clara como metáfora de la indivisibilidad del binomio vida-muerte y puede ser leída como una paráfrasis de la formulación de Rilke, citada ya en otra ocasión por Villaurrutia, de que cada hombre lleva dentro a su muerte, como el fruto a su semilla. Los últimos versos de la intervención imaginaria de la muerte afirman y sintetizan esta idea y, al mismo tiempo, reiteran la ubicuidad de la muerte que escapa a la comprensión del yo por ser una cualidad marcadamente sobrenatural: “Aquí estoy, ¿no me sientes? / Abre los ojos; ciérralos, si quieres”. En sólo dos versos, Villaurrutia logra disolver la frontera entre las nociones dentro y fuera, y demostrar la poca relevancia que tienen estos parámetros para la muerte.

³⁰⁴ Evidentemente, podría considerarse como un desdoblamiento en toda forma porque se trata de una proyección de la imaginación del yo, sin embargo, el desenlace del poema desmiente la idea de que se trate de un pensamiento que el individuo genera y controla a su gusto.

En las últimas dos estrofas, sin embargo, la muerte se introduce en el entorno inmediato del yo, ya no como una presencia imaginaria, sino como una realidad física que es capaz de mover los objetos a su alrededor y hacer audible su voz, si bien el yo no puede determinar con precisión la verdadera causa de estos hechos, probablemente, porque no se ajustan a su conocimiento de los principios que rigen el comportamiento de la realidad física:

Y me pregunto ahora,
*¿si nadie entró en la pieza contigua,
quién cerró cautelosamente la puerta?
¿Qué misteriosa fuerza de gravedad
hizo caer la hoja de papel que estaba en la mesa?
¿Por qué se instala aquí, de pronto, sin que yo la invite,
la voz de una mujer que habla en la calle?*

Sin duda, uno de los aspectos sobresalientes del desenlace de este nocturno es la repercusión de la muerte en el espacio como una presencia física, y ya no sólo como un pensamiento.

En otros poemas, el pensamiento de la muerte o la intuición de su cercanía modificaban drásticamente el espacio que rodeaba al yo lírico; lo fragmentaban, lo anulaban o lo subvertían; al final de este poema, aunque hay algunas alteraciones del espacio y la materialidad, la muerte aparece sobrepuesta en el plano de la realidad espacio-temporal que determina la existencia del individuo, sin necesidad de destruirla.

“Nocturno mar”, en cambio, define el espacio interior a través de un espacio exterior transformado. No es la única vez que encontraremos este recurso en el poemario; varios poemas de “Nostalgias” utilizan el espacio como una metáfora de un estado emocional o de conciencia. Es el caso de “Muerte en el frío”, un poema que, como hemos visto, establece una analogía entre la muerte y el paisaje invernal, entre el mundo exterior en sus distintas facetas y el cuerpo de quien experimenta la muerte. Sucede algo semejante con la nieve en “Cementerio en la nieve” y “Nostalgia de la nieve”; en el primer caso, la sombra y la nieve, opuestas en su coloración, se convierten en un mismo tipo de sustancia que desciende del cielo milagrosamente, lo que crea un estado híbrido entre la tranquilidad y la sorpresa en el espectador; en el segundo caso, la nieve y, sobre todo, su cualidad inmaculada, se relaciona con la muerte a través de otro elemento espacial, el cementerio. La coincidencia de estos elementos físicos conlleva una descripción indirecta de la muerte o bien, de la forma en que el yo imagina la muerte al contemplar el cementerio en la nieve. Por su parte, en “Nocturno de la alcoba” encontramos que la muerte es el espacio mismo que contiene al yo y al ser amado, y permea todo el espacio físico en que éste habita.

“Décima muerte” es un caso excepcional del tratamiento del espacio y lo material, como pudimos apreciar en la sección sobre el tiempo. La idea de la muerte omnipresente, ya expresada en “Nocturno en que habla la muerte”, queda plasmada en “Décima muerte”

a través de un recorrido más metódico por los elementos que conforman la naturaleza, como vemos en la segunda estrofa:

*Si en todas partes estás,
en el agua y en la tierra,
en el aire que me encierra
y en el incendio voraz;
y si a todas partes vas
conmigo en el pensamiento,
en el soplo de mi aliento
y en mi sangre confundida
¿no serás, Muerte, en mi vida,
agua, fuego, polvo y viento?*

Estos versos ejemplifican también la concepción de la muerte como el elemento a partir del cual el todo cobra sustancia y existencia. A lo largo de “Décima muerte”, el planteamiento de que la muerte es inseparable de la vida o, más aún, del conjunto de elementos heterogéneos que la conforman, se desarrolla a partir de diferentes metáforas. No sólo es la sustancia primordial, la única constante en todos los materiales que dan origen a la vida orgánica, como se lee en la estrofa anteriormente citada; ni solamente habita el cuerpo del yo como expresa la novena estrofa; también es la ausencia de todo esto:

¡Hasta en la ausencia estás viva!
porque te encuentro en el hueco
de una forma y en el eco
de una nota fugitiva;
porque en mi propia saliva
fundes tu sabor sombrío,
y a cambio de lo que es mío
me dejas sólo el temor
de hallar hasta en el sabor
la presencia del vacío.

Esta estrofa hace explícito lo que en otros poemas se comprendía indirectamente: la muerte, además de ser la anulación de todo lo que existe, está presente, incluso potencialmente, como la destrucción latente de todo aquello que está por ser y de todo aquello que fue. La coexistencia de la afirmación y la negación del todo en “Décima muerte” crea una ilusión de completud inigualada en otros poemas de *Nostalgia*; en este poema hallamos un equilibrio perfecto entre la negación y lo negado que da lugar a una realidad cerrada, sin fisuras: la muerte. A pesar de esta perfección, la misma que era añorada en poemas como “Cementerio en la nieve” o “Muerte en el frío”, las últimas estrofas debilitan este planteamiento al presentar al yo como la condición de existencia de su propia muerte.

4. Reelaboraciones y nuevas metáforas

4. 1. El sueño y el descenso

El sueño, una metáfora de la muerte que fue central en los “Nocturnos”, aparece en segundo plano y con un significado mucho más sintético en la segunda parte de

Nostalgia. Mientras que el sueño en los “Nocturnos” es el escenario o el reino de la muerte, y un medio para comunicarse con ésta, aquí aparece como un aspecto más de la vida del individuo. Así, en “Nocturno en que habla la muerte”, el sueño se convierte en el espacio donde el yo se olvida de sí mismo y de este modo aleja de su conciencia a la muerte, escapando ingenuamente de su omnipotencia. En el mismo pasaje que ya cité en el inciso anterior, la muerte enumera las “infantiles argucias” del yo para evadirla:

nada es la tierra que los hombres miden
y por la que matan y mueren;
ni el sueño en que quisieras creer que vives
sin mí, cuando yo misma lo dibujo y lo borro;

El sueño es descrito como un mundo paralelo que, a pesar de proporcionarle al individuo un espacio independiente de la realidad diaria e incluso, de la temporalidad lineal y la noción de la muerte propia, no es más que una interrupción en la conciencia del morir; la muerte, como ella misma lo afirma, también es la dueña y creadora del sueño. La consideración del sueño como un olvido provisional de la conciencia de la finitud difiere notablemente de la visión del sueño como el momento privilegiado en el que se confunden todos los planos de realidad para conformar una suprarrealidad en la que puede experimentarse la muerte como un hecho real y no solamente comprenderse como un concepto. La mayor prueba de este cambio en la conceptualización del sueño es que ningún poema de “Otros nocturnos” y “Nostalgias” sucede en el sueño, sino que lo menciona como un significado ya conocido que contribuye periféricamente a darle forma a la idea central del poema, como acabamos de ver en “Nocturno en que habla la muerte”, o como sucede en “Nostalgia de la nieve”, donde el sueño es accesorio a la descripción de la caída de la nieve en la noche y el sentimiento que ésta evoca en el espectador:

Y algo de dulce sueño,
de sueño sin angustia,
infantil, tierno, leve
goce no recordado
tiene la milagrosa
forma en que por la noche
caen las silenciosas
somas blancas de nieve.

En estos versos, el sueño se alía nuevamente al olvido y a la suspensión de la conciencia. El sueño es una metáfora cuyo asunto principal es el estado hipnótico provocado por la caída de la nieve, que da cabida al milagro y permite ciertas asociaciones contradictorias, como las “somas blancas de nieve”; por otra parte, va unido a un estado de reposo pleno (“infantil, tierno, leve / goce no recordado”), que remite incluso a un estado de conciencia primitivo como la vida intrauterina o la infancia. A pesar de que el vínculo con la muerte no es explícito, podemos inferir que este estado de quietud que no provoca angustia y en el que cualquier sentimiento es atenuado por la serenidad se asemeja a la muerte atemporal, descrita en otros poemas.

En “Cementerio en la nieve” la incidencia del sueño en la muerte es distinta. En este poema, la muerte cobra preponderancia al formar parte esencial del paisaje (el cementerio); además, hay una comparación recurrente entre la muerte y la blancura de la nieve que cae sobre las tumbas, a través del descubrimiento de algunos semas comunes que trazan puentes inesperados entre ambos significados. Los principales, sin duda, son la eternidad y el olvido, dos características –y consecuencias– de la muerte que se deben a la anulación del paso del tiempo desde el punto de vista subjetivo. Por su parte, la blancura de la nieve, su calidad de espacio inmaculado, le otorga una pureza monótona que la aproxima a lo eterno, pues nunca cambia, y al olvido, pues no hay distinción entre el presente, el pasado y el futuro. La relación entre sueño y olvido se agudiza en “Cementerio en la nieve”, ya que el sueño mismo se convierte en un páramo, igualmente eterno:

*Porque no basta decir que un cementerio en la nieve
es como un sueño sin sueños
ni como unos ojos en blanco.
Si algo tiene de cuerpo insensible y dormido,
de la caída de un silencio sobre otro
y de la blanca persistencia del olvido,
¡a nada puede compararse un cementerio en la nieve!*

El “sueño sin sueños” es como la muerte; como ella, es una negación a tal grado inconcebible que se autoanula, creando un vacío eterno. También en esto se asemeja a la “nieve sobre la nieve”, que es más “nieve” mientras más inmaculada sea y mientras más permanentes sean el vacío y la nada creados por el blanco. El vínculo entre sueño y muerte nos hace recordar los primeros nocturnos, pues ambos aparecen como estados similares de conciencia, sin embargo, el tono emocional del poema difiere considerablemente del de aquéllos, pues la aproximación a la muerte no está ya teñida de angustia y duda, ni es un encuentro repentino e inesperado; en “Cementerio en la nieve”, la entrega a la contemplación de la muerte es pacífica y deseable, si no gozosa, si bien es cierto que la anulación del sueño por efecto de la muerte es similar a la anulación de la percepción sensorial, la conciencia y el lenguaje, predominante en los “Nocturnos”.

Quizá “Nocturno de la alcoba”, añadido a la última versión de *Nostalgia* en 1946, sea una excepción en cuanto al nexo entre sueño y muerte dentro de “Otros nocturnos”. En este nocturno, la muerte es una presencia constante en la vida del individuo y en su interacción con el otro que, en este caso, es la pareja amorosa. Como en “Nocturno amor”, aquí nos encontramos con la separación de los amantes causada por el sueño; el yo lírico presencia, desde la vigilia, los efectos físicos del sueño en el cuerpo del otro y se pregunta por la experiencia onírica de éste, que le es inaccesible. A diferencia de “Nocturno amor”, aquí no existe un componente erótico explícitamente relacionado con el sueño, sino que se habla de una entidad ambigua, el “ángel del sueño”, que se adueña del durmiente:

Y el silencio que cae y te sepulta
cuando velo tu sueño y lo interrogo.
Y solo, sólo yo sé que la muerte
es tu palabra trunca, tus gemidos ajenos
y tus involuntarios movimientos oscuros
cuando en el sueño luchas con el ángel del sueño.

La comparación entre la muerte y el sueño es directa en este poema, sin embargo, se encuentra en una enumeración de comparaciones que, en conjunto, componen una descripción de la muerte; esta contextualización atenúa el efecto de la metáfora sueño-muerte, que se convierte en un componente semántico más del significado global de la muerte. La tendencia a aglutinar varias metáforas con el objeto de delimitar el significado de la muerte culmina con el reconocimiento de la muerte como el principio motriz de todas las acciones y emociones humanas:

La muerte es todo esto y más que nos circunda,
y nos une y separa alternativamente,
que nos deja confusos, atónitos, suspensos,
con una herida que no mana sangre.

Entonces, sólo entonces, los dos solos, sabemos
que no el amor sino la oscura muerte
nos precipita a vernos cara a cara a los ojos
y a unirnos y a estrecharnos, más que solos y
náufragos, todavía más, y cada vez más, todavía.

Fuera de estos poemas, en “Otros nocturnos” y “Nostalgias” no volvemos a encontrar la equivalencia entre sueño y muerte; en cambio, se percibe de nuevo el énfasis en el contraste entre sueño y vigilia en poemas como “Estancias nocturnas” y “Décima muerte”.

En “Estancias nocturnas”, el sueño cobra importancia como un elemento de irrealidad que pone en duda la existencia del yo lírico. En la primera estrofa leemos:

*Sonámbulo, dormido y despierto a la vez
en silencio recorro la ciudad sumergida.
¿Y dudo! Y no me atrevo a preguntarme si es
el despertar de un sueño o es un sueño mi vida.*

Más adelante, en la tercera estrofa, el poeta vuelve al planteamiento de la vida como un sueño, sólo que ahora se pregunta por el soñador que le da existencia y cuestiona el momento de su muerte, obedeciendo al siguiente planteamiento metafórico: si la vida (A) equivale a soñar (B), la muerte (C) corresponderá a despertar (D):

[Siento] Miedo de no ser nada más que un jirón de sueño
de alguien –¿de Dios?– que sueña en este mundo amargo.
Miedo de que despierte ese alguien –¿Dios?–, el dueño
de un sueño cada vez más profundo y más largo.

El desenlace del poema, sin embargo, resuelve la incógnita a través del desfasamiento en el plano temporal al que ya he aludido antes; la muerte se entiende como un elemento anterior a la existencia del individuo y anclado en la atemporalidad que precede a la

concepción humana del tiempo. La tensión entre sueño y vigilia se desplaza para enfatizar otra relación problemática: la de un Dios hipotético o imaginado y el hombre que se asume como su creación o sueño. Mientras que el ser humano vive en el tiempo de lo mortal, un sueño que en cualquier momento puede ser interrumpido, Dios es el único que conoce o puede decidir el momento en que terminará esa ilusión de eternidad, que es la vida. La mención al sueño se convierte en una herramienta para resaltar la sensación del hombre de estar a la deriva, a la espera de la llegada (cierta e incierta a la vez) de su muerte.

La relación entre sueño y vigilia es distinta en “Décima muerte”, donde aumenta el deseo de mantener la vigilia incluso en el momento de morir, un planteamiento que ya se había esbozado en el poemario y que se convierte en una propuesta medular de este poema final. Desde la proyección imaginaria de la llegada de la muerte, el yo expectante se encuentra en un estado de somnolencia que, sin embargo, nunca llega a la inconsciencia profunda del sueño; el yo aparenta estar anestesiado y pide a la muerte que su tacto sea igualmente insensible:

*Si tienes manos, que sean
de un tacto sutil y blando
apenas sensible cuando
anestesiado me crean;
y que tus ojos me vean
sin mirarme, de tal suerte
que nada me desconcierte
ni tu vista ni tu roce,
para no sentir un goce
ni un dolor contigo, Muerte.*

En este estado intermedio entre los extremos del dolor y el placer, que pretende ser un estado de concentración desapegada de la realidad del morir, el yo está dispuesto a experimentar su muerte de la manera más consciente posible:

*Por caminos ignorados,
por hendiduras secretas,
por las misteriosas vetas
de troncos recién cortados
te ven mis ojos cerrados
entrar en mi alcoba oscura
a convertir mi envoltura
opaca, febril, cambiante,
en materia de diamante
luminosa, eterna y pura.*

*No duermo para que al verte
llegar lenta y apagada,
para que al oír pausada
tu voz que silencios vierte,
para que al tocar la nada
que envuelve tu cuerpo yerto,
para que a tu olor desierto
pueda, sin sombra de sueño
saber que de ti me adueño,
sentir que muero despierto.*

En estas dos estrofas (cuarta y quinta de la versión completa) queda descrito el estado anímico del yo al imaginar su muerte y se transluce su convicción de que la muerte ha de estar presente en su pensamiento de manera perenne para “vivirla” plenamente. La insistencia en la vigilia durante el trance de la muerte contrasta fuertemente con la concepción de la muerte y el sueño como procesos equivalentes, planteada en los “Nocturnos”; a su vez, resulta sorprendente el triunfo repentino de la conciencia (o vigilia) a través de un razonamiento límpido en el que el individuo termina por poseer a su propia muerte, que se presentaba en un principio como la única dueña de su destino.

Por último, queda resaltar que, no obstante la transformación de la metáfora muerte-sueño, uno de sus componentes semánticos, la equiparación entre muerte y descenso, permanece como una imagen periférica del morir en “Otros nocturnos” y “Nostalgias”. Así, en el segundo “Nocturno” encontramos un descenso interior, “inmóvil” (es decir, psicológico o espiritual), en la sombra de la noche, que recuerda al sueño:

Y es inútil que encienda a mi lado una lámpara:
la luz hace más honda la mina del silencio
y por ella desciendo, inmóvil, de mí mismo.

Lo mismo sucede con la ciudad sumergida por la que deambula el yo en “Estancias nocturnas”, muy probablemente, sumergida en el sueño o en el estado fluctuante entre vigilia, sueño y sonambulismo.

La reducción del alcance de la metáfora del sueño y la simplificación de sus componentes es otra muestra de cómo los elementos metafóricos que conforman el concepto de la muerte en este poemario se modifican según se transforman la perspectiva y la actitud del yo ante su propia muerte.

4. 2. La muerte se presenta: muerte personificada, muerte divina y muerte amada

La imposibilidad de dar expresión a la muerte, por ser ésta una experiencia de aniquilación absoluta que elude cualquier intento de la conciencia por superarla, provoca una nueva reacción en la actitud del yo ante la muerte. La muerte, difusa en los “Nocturnos”, aparece en los poemas tardíos como una entidad ajena al yo y, simultáneamente, como una sustancia inherente a su existencia. Como hemos visto ya, el rasgo distintivo de estas secciones de *Nostalgia* es un extrañamiento de la muerte, es decir, la creación de un espacio que separa al yo de su propia muerte y permite convertirla en un elemento en apariencia ajeno para lograr una aproximación más objetiva a ésta. Este distanciamiento impulsa al lenguaje y a la conciencia por encima de la experiencia de la muerte, para crear un concepto de ésta mucho más definido y aprehensible por el intelecto.

4. 2. 1. “Nocturno en que habla la muerte”: deificación y personificación de la muerte

“Nocturno en que habla la muerte” es un punto de inflexión en cuanto a la caracterización de la muerte en el poemario, ya que es el primer poema en el que la muerte es un ente separado del yo con voluntad propia que, además, ocupa el lugar de la voz lírica durante la mayor parte del poema y, a través de este monólogo, traza una autodefinition. El monólogo de la muerte comienza justamente por afirmar su individualidad y su relación de indivisibilidad con el yo:

[...] “—*Aquí estoy.
Te he seguido como la sombra
que no es posible dejar así nomás en casa;
como un poco de aire cálido e invisible
mezclado al aire duro y frío que respiras;
como el recuerdo de lo que más quieres;
como el olvido, sí, como el olvido
que has dejado caer sobre las cosas
que no quisieras recordar ahora.*

En estos versos, Villaurrutia emprende una enumeración en la que compara la forma en que la muerte acompaña al yo con la manera en que muchas cosas son inseparables de la existencia personal. La primera comparación es con la sombra, lo cual añade un elemento más a la conformación de esta nueva muerte con voz y voluntad. Tal como la sombra, que es un resultado de las condiciones físicas que rigen sin excepción el comportamiento de todos los objetos, la muerte es un hecho incontrovertible, una constante y la demostración de una ley universal; en adición, como la sombra, la muerte nunca se separa del individuo. De manera semejante, en las comparaciones subsecuentes vemos cómo la muerte está diluida en todos los aspectos heterogéneos de la vida, físicos (el espacio, el aire) y metafísicos (el sueño, el tiempo, el recuerdo, el olvido), como hemos visto ya en las secciones consagradas a la temporalidad y el espacio.

Los enunciados restantes del monólogo continúan con este planteamiento y funcionan como una comprobación sistemática no sólo la omnipresencia de la muerte, sino su omnipotencia y omnisciencia:

Y es inútil que vuelvas la cabeza en mi busca:
estoy tan cerca que no puedes verme,
estoy fuera de ti y a un tiempo dentro.
*Nada es el mar que como un dios quisiste
poner entre los dos;
nada es la tierra que los hombres miden
y por la que matan y mueren;*
ni el sueño en que quisieras creer que vives
sin mí, cuando yo misma lo dibujo y lo borro;
ni los días que cuentas
una vez y otra a todas horas
ni las horas que matas con orgullo
sin pensar que renacen fuera de ti.
Nada son estas cosas ni los innumerables
lazos que me tendiste,
ni las infantiles argucias con las que has querido dejarme

engañada, olvidada.
Aquí estoy ¿no me sientes?
Abre los ojos; ciérralos si quieres”.

Dentro de este fragmento, es pertinente llamar la atención sobre una pareja de versos: “Nada es el mar que como un dios quisiste / poner entre los dos”. El complemento “como un dios” expresa indirectamente las cualidades divinas de la muerte, a través de la negación de las mismas en el individuo que la rehúye sin éxito; mientras que el hombre juega a ser un dios, alejándose de su destino por mar y tierra, la muerte demuestra lo insignificantes que son los obstáculos terrenales, pertenecientes a un mundo a cuyas leyes no está sujeta.

Por último, en los versos: “Aquí estoy, ¿no me sientes? / Abre los ojos; ciérralos, si quieres”, que retoman la aseveración con la que da inicio su intervención (“Aquí estoy”), queda cerrado el ciclo de metáforas relativas a la omnipresencia de la muerte y, también, quedan unidos los dos ámbitos entre los cuales fluctúa la autodefinición de la muerte. Para empezar, la invitación a “verla” coloca a la muerte en el plano de lo físico, concreto; al mismo tiempo, la sugerencia de que no es necesario abrir los ojos para percibir su imagen remite a la dimensión metafísica de la conciencia del yo e incluso, a la vida inconsciente, si tomamos en cuenta que una imagen asociada al acto de cerrar los ojos es el sueño. Además del contraste entre lo concreto y lo abstracto, entonces, encontramos en estos versos la convivencia de las nociones espaciales de interior y exterior, que se corresponden con los dos puntos de vista conjugados en el poema, el subjetivo y el objetivo, a través de la convivencia de las dos voces (la del yo y la de la muerte). La invitación a “ver” y “sentir” a la muerte, dentro y fuera, equivale a una percepción global de la muerte propia, aprehendida por medio del intelecto y los sentidos, de la intuición y la razón; el discurso de la muerte contrapone la totalidad que sólo ella puede abarcar a la parcialidad de la visión del individuo, recurriendo nuevamente al contraste entre fragmento y unidad que representa uno de los principales ejes de cambio en la concepción de la muerte a lo largo de *Nostalgia de la muerte*. Por otra parte, la manera en que está formulada dicha propuesta (dos oraciones imperativas coordinadas, subordinadas a su vez a la condicional “si quieres”) implica la impotencia del hombre ante la muerte, cuya voluntad es incapaz de modificar la presencia de la muerte en su vida.

La descripción final de la muerte, fuera del monólogo y en voz del yo experimentante, es muy distinta en cuanto a sus cualidades físicas. En las dos últimas estrofas, la muerte trasciende el plano de la hipótesis y la imaginación para convertirse en una presencia física muy sutil, que el sujeto lírico describe como “nadie”; una “misteriosa fuerza de gravedad”; una voz femenina que entra desde la calle y “se instala aquí, de pronto, sin que yo la invite”; o bien, “algo como la sangre” que “late y circula” en la pluma con la que escribe. Esta indeterminación con la que reaparece la muerte, ahora en

el plano real y después de una personificación tan compleja como la que leemos en el monólogo, refleja de nuevo la indolencia en la que vive el hombre ante la presencia diaria de su muerte y su impotencia ante la muerte como divinidad.

4. 2. 2. La muerte amada en “Nocturno en que habla la muerte” y “Décima muerte”

Ahora bien, fuera de la personificación, encontramos otra caracterización novedosa; en “Nocturno en que habla la muerte” ésta comienza a perfilarse también como la amada, un papel que ocupará plenamente en “Décima muerte”. En primer lugar, éste es el primer poema en el que se especifica el género (femenino) de la muerte a través de su única atribución corporal: la voz. La diferencia de género entre el yo lírico³⁰⁵ y la muerte es un signo de una menor identificación con ésta, lo que conlleva, por un lado, una actitud menos angustiada hacia el hecho de morir y, por el otro, una posibilidad de entendimiento con la muerte como un ente ajeno al yo y como un potencial objeto de amor.³⁰⁶

Más allá de la caracterización femenina de la muerte, en este nocturno se intuye la relación amorosa con la muerte en el tono de reproche con el que ésta termina su intervención. A pesar de la afirmación rotunda de su supremacía y divinidad, la muerte le reclama al yo su olvido y la intención de engañarla, como si esta actitud le afectara emocionalmente y ella se asumiera como la amada abandonada por un amante negligente y huidizo:

Nada son estas cosas ni los innumerables
lazos que me tendiste,
*ni las infantiles argucias con las que has querido dejarme
engañada, olvidada.*

Lo que en “Nocturno en que habla la muerte” es una insinuación, en “Décima muerte” se torna una realidad inquietante; en “Décima muerte” el yo establece una relación erótico-amorosa con la muerte, quien, lejos de ser solamente una voz, tiene cuerpo y se manifiesta en el cuerpo del yo. La intensidad del vínculo con la muerte propia se hace notoria en la forma discursiva: todo el poema interpela a la muerte, en un discurso semejante al de la muerte en “Nocturno en que habla la muerte”. Además, la insistencia en la omnipresencia de la muerte y su cualidad de elemento divino del que emana la vida a lo largo del poema refuerza el planteamiento de una relación íntima e indisoluble del yo con su propia muerte.

³⁰⁵ Suponiendo que éste fuera masculino, por coincidencia con el autor y con otros poemas dentro de *Nostalgia* en los que se especifica el género.

³⁰⁶ Si bien es cierto que la preferencia sexual de Xavier Villaurrutia podría utilizarse como un argumento en contra de esta interpretación, existen dos fuertes contraargumentos a esta postura: por una parte, sabemos que a pesar de que Villaurrutia, así como otros escritores de Contemporáneos, vivió su homosexualidad con cierto margen de libertad, su preferencia sexual era francamente rechazada por el medio cultural del México posrevolucionario, lo cual, aunado a su personalidad reservada y su interés por la vida pública, pudo influir en la discreción con la que aparece el tema homoerótico en su poesía; por otra parte, nos hallamos ante un tópico literario arraigado en la tradición hispánica (la muerte con atribuciones femeninas y la muerte amada), una convención poética con la que Villaurrutia buscó el diálogo, más que la ruptura.

Desde el comienzo se percibe la convivencia de ambos planteamientos (la unión amorosa o afectiva con la muerte y la inevitabilidad de su presencia en la vida como condición de la existencia misma). Así, entremezclada con la afirmación de la omnipresencia de la muerte en términos abstractos, encontramos una apreciación emocional y positiva de este hecho en la aparición del verbo “amar”:

¡Qué prueba de la existencia
habrá mayor que la suerte
de estar viviendo sin verte
y muriendo en tu presencia!
*Esta lúcida conciencia
de amar a lo nunca visto*
y de esperar lo imprevisto;
este caer sin llegar
es la angustia de pensar
que puesto que muero existo.

En la segunda estrofa, la descripción de la muerte a partir de los elementos naturales se va refinando hacia el final de la estrofa hasta desembocar en la naturaleza de su relación con el individuo: mientras que en los primeros cuatro versos el vínculo entre la muerte y el yo es equivalente al que establece con los elementos que lo rodean (el agua, la tierra, “el aire que me encierra” y “el incendio voraz”), en los siguientes cuatro versos, en cambio, la unión entre el individuo y la muerte se muestra indivisible y se manifiesta en el cuerpo del yo; la muerte, al ser el elemento del que emanan todas las sustancias y las formas de vida, necesariamente es el componente esencial de todos los elementos que integran el microcosmos del individuo: está en el pensamiento, “en el soplo de mi aliento” y “en mi sangre confundida”.

Quizá como una consecuencia de este movimiento de lo general a lo particular, en la tercera estrofa se intensifica la interacción entre la muerte y el yo, a tal grado que la muerte es dotada de corporeidad y se sugiere la posibilidad del contacto físico con ella:

*Si tienes manos, que sean
de un tacto sutil y blando*
apenas sensible cuando
anestesiado me crean;
y que tus ojos me vean
sin mirarme, de tal suerte
que nada me desconcierte
ni tu vista ni tu roce,
para no sentir un goce
ni un dolor contigo, Muerte.

Hay que notar, en primer lugar, la utilización de la estructura condicional en la segunda y tercera estrofas, que se continúa en la novena y la décima. A diferencia de la estructura condicional trunca que encontramos en “Nocturno en que habla la muerte”, ésta se combina con una serie de oraciones en subjuntivo para crear una situación hipotética que cobra cada vez mayor solidez y se acerca al plano de los hechos puntuales. A través de este encadenamiento de oraciones subordinadas, el poeta recorre el cuerpo de la muerte

que, según imagina, tiene manos y ojos para interactuar a través del tacto y la vista con él, que permanece a la espera de este encuentro. Si bien el yo le pide a la muerte que sea sutil en su contacto (“[...] de tal suerte / que nada me desconcierte”) las dos consecuencias extremas de este acto (goce y dolor) quedan sugeridas como posibilidades.

Más adelante, en la quinta estrofa, el cuerpo de la muerte vuelve a mencionarse, ahora con nuevas cualidades a través de las cuales puede ser percibida: la voz y el olor. En estos versos, la actitud del individuo es más activa en su conocimiento de la muerte y menos expectante. Desde el primer verso queda manifiesta la intención de aprehender con los sentidos y el intelecto el momento de transición hacia la muerte, que es representado en este poema como la llegada de la muerte amada a la “alcoba oscura” en la que yace el individuo vigilante, y la transformación que sigue a este encuentro:

No duermo para que al verte
llegar lenta y apagada,
para que al oír pausada
tu voz que silencios vierte,
para que al tocar la nada
que envuelve tu cuerpo yerto,
para que a tu olor desierto
pueda, sin sombra de sueño
saber que de ti me adueño,
sentir que muero despierto.

La corporeidad innegable que se le atribuye a la muerte, sin embargo, no es comparable en ningún aspecto a la del yo; el poeta define las características corporales de la muerte a través de la negación e incluso, del oxímoron, de tal manera que su voz, aunque es audible, está formada por un torrente de silencio; al buscarla con el tacto, el yo encuentra “[...] la nada / que envuelve tu cuerpo yerto”; y su olor es un “olor desierto”. También la vista es incierta, pues la muerte llega “lenta y apagada”, ambos, complementos que diluyen la visión concreta de la presencia física de la muerte. Curiosamente, en “Décima muerte”, a diferencia de los “Nocturnos”, el cuerpo fragmentado, alterado en sus cualidades más esenciales, e inaprehensible por ello, es el de la muerte.

Ahora bien, la naturaleza del contacto con la muerte es ambigua. Los últimos versos retoman la contraposición entre sueño y vigilia que se establece al comienzo, en la oración principal (“No duermo para...”), para describir el estado de conciencia, concentración y aguda vigilancia al que aspira el yo en el momento de su muerte, y que queda resumido en el adjetivo “despierto”. La acción de “saber que de ti me adueño” se corresponde con dicho estado; “adueñarse” de la muerte significa apresarla por completo en la experiencia individual, intelectual y corporal, pero al mismo tiempo hace alusión a la posesión de la muerte en una acepción sexual. Como sucede en la poesía mística, la convivencia de ambas significaciones es posible gracias a la continuidad de ambos planos de interpretación a lo largo de todo el poema; en las primeras estrofas existen elementos suficientes para formar una representación de la muerte como amada así como para

concebirla como el principio activo de la vida, un elemento divino con el que el yo busca entrar en contacto.

Las estrofas sucesivas (sexta y séptima) se centran en el momento de morir, que equivale a la unión erótica con la muerte, referida indirectamente y de manera escueta pero concisa en la expresión “nuestro abrazo”, en la sexta estrofa. La deformación del tiempo y el espacio es un elemento importante para la descripción de la unión con la muerte como un momento de éxtasis; de igual manera, como vimos en el apartado sobre el tiempo, esta modificación marca el fin de la vida humana, concebida en medidas espacio-temporales, y el comienzo de una existencia eterna, fuera de ambas dimensiones. Los versos que cierran la décima continúan con esta idea al plantear la posibilidad de trasponer el umbral de la muerte: “y será posible, acaso / vivir después de haber muerto”.

La séptima estrofa hace mayor énfasis en la satisfacción del deseo erótico al centrarse preferentemente en el campo semántico de lo táctil:

*En el roce, en el contacto,
en la inefable delicia
de la suprema caricia
que desemboca en el acto,
hay un misterioso pacto
del espasmo delirante
en que un cielo alucinante
y un infierno de agonía
se funden cuando eres mía
y soy tuyo en un instante.*

El poeta habla del “roce”, el “contacto” y la “caricia” que preceden al “acto”, es decir, la unión sexual con la muerte que se describe como un momento de satisfacción sensorial, como lo demuestra la selección del léxico (“en la *inefable delicia* / de la *suprema caricia* / que desemboca en el acto”), pero que conserva los elementos del éxtasis sagrado: existe un “misterioso pacto” en el momento de despersonalización del yo en el que, como consecuencia de la pérdida de la individualidad, la unión cobra dimensiones espaciales que rebasan con mucho la dimensión corporal del yo (y de la muerte personificada). La muerte es ahora la unión del cielo y el infierno (una alusión muy llamativa a los dos extremos posibles de la vida *post mortem* según la creencia cristiana del Más Allá) que, finalmente se anulan al encontrarse.³⁰⁷ Nuevamente, el encuentro de contrarios es la solución para hablar de la muerte; el hecho mismo de que se dote de sexualidad a la muerte es una contradicción, pues reúne la destrucción con la vitalidad, la fertilidad y la perpetración del género humano, una asociación que, como hemos visto, es común en las culturas ancestrales en las que vida y muerte son dos aspectos de una misma entidad divina.

Es muy importante, para el desarrollo del concepto de la muerte, su asociación con un estado de éxtasis y unión con el todo, contraria a la visión fragmentada que se nos

³⁰⁷ Por otra parte, el cielo y el infierno representan dos polos opuestos en una escala moral: el bien y el mal, nociones que se confunden en el momento de la muerte en un “espasmo delirante” y desaparecen.

presentaba en los “Nocturnos. Los versos finales: [El cielo y el infierno] “se funden cuando eres mía / y yo soy tuyo en un instante” concentran una gran cantidad de significados que se reúnen en el momento de la muerte: la disolución del yo en el otro, que en este caso es la muerte amada, equivale al retorno a la completud de la unión del yo con el todo, es decir, la unión con la divinidad y el regreso al origen. “Décima muerte” y, en particular, las estrofas que narran la unión erótico-mística con ésta, ofrece una visión distinta de la autopercepción y de la individualidad. La unión con el otro, que en los “Nocturnos” estaba minada por el solipsismo y condenada al fracaso, de pronto es propuesta como una realidad posible que se consuma en el momento de la muerte.

En la octava estrofa, la unión con la muerte deja de ser un momento puntual, definido en el tiempo y el espacio, para regresar a su omnipresencia característica. Esta décima constituye un núcleo temático separado que complementa la concepción de la omnipresencia de la muerte y añade un componente muy importante: la ausencia o vacío. Como se intuye en poemas como “Cementerio en la nieve” y “Muerte en el frío” la muerte es la nada, la negación de todo lo existente y, sin embargo, es. El asombro del yo se basa precisamente en la contradicción que ofrece la idea de la muerte como un vacío pleno de significado, el mismo vacío que el yo encuentra en todo lo que lo rodea e incluso, en su mismo cuerpo:

¡Hasta en la ausencia estás viva!
porque te encuentro en el hueco
de una forma y en el eco
de una nota fugitiva;
porque en mi propia saliva
fundes tu sabor sombrío,
y a cambio de lo que es mío
me dejas sólo el temor
de hallar hasta en el sabor
la presencia del vacío.

La presencia de la muerte en el cuerpo ofrece el tema principal para la novena estrofa y, al mismo tiempo, sirve como pretexto para el replanteamiento de la presencia de la muerte en la vida:

Si te llevo en mí prendida
y te acaricio y escondo;
si te alimento en el fondo
de mi más secreta herida;
si mi muerte te da vida
y goce mi frenesí
¿qué será, Muerte, de ti
cuando al salir yo del mundo,
deshecho el nudo profundo,
tengas que salir de mí?

A lo largo de “Décima muerte” y en otros poemas como “Nocturno en que habla la muerte”, la muerte es presentada como un elemento inseparable del yo que, a la vez, lo

trasciende, existe dentro y fuera de él; en su vida y después de su muerte. En esta estrofa, sin embargo, la supremacía de la muerte es cuestionada pues, si ésta es inseparable del individuo, nada indica que pueda existir fuera de la percepción individual de quien la experimenta.

El cuerpo del yo, que en las primeras cinco estrofas se describe como una manifestación más de la mortalidad y mutabilidad de todo lo humano o bien, como el receptáculo contingente de la muerte “inmortal”, tras la unión erótica con la muerte, se presenta como un elemento indispensable para que ésta exista. El planteamiento inicial, “puesto que muero existo”, queda invertido (la muerte existe porque vivo) de tal manera que el ser humano se erige como la razón de ser de la muerte y no al contrario. El “adueñarse” de la muerte, inicialmente entendido como la unión con el todo y la satisfacción del deseo –ambas, acciones especulares en las que la muerte también se adueñaba del yo–, se convierte en el triunfo del intelecto sobre la muerte, como lo demuestran los primeros seis versos de esta décima; en ellos, se fundamenta la pregunta final, en la que la separación del cuerpo y el alma (expresada a través de la metáfora “deshecho el nudo profundo”) representa también la separación del cuerpo y la muerte, que significa el fin de la muerte, si esto es posible.

En la décima estrofa finaliza la conversión del yo en el soberano de su muerte; el deseo, una sublimación de la angustia y la aceptación de la muerte, transmutado en conocimiento y conciencia plena del morir, le otorga la repentina seguridad de la inexistencia de la muerte como el final inminente de la vida; una vez que se ha adueñado de ella, la presencia de la muerte se vuelve atemporal y el yo, por consecuencia, adquiere una inmortalidad insólita e inesperada. La muerte, temida en algunos nocturnos y ansiada en otros, recibe finalmente una valoración positiva por parte del yo, pues se convierte en el paradójico antídoto de sí misma.

VI. CONCLUSIONES GLOBALES

Tal como se planteó en la introducción de la presente tesis, el objetivo más general de esta investigación fue comprobar si había una transformación en el concepto de la muerte entre los poemas más tempranos de *Nostalgia de la muerte* (la sección de “Nocturnos”) y los añadidos en las subsecuentes ediciones (las secciones “Otros nocturnos” y “Nostalgias” con las modificaciones que tuvieron de la primera edición a la segunda, así como el poema “Nocturno miedo”, añadido a los “Nocturnos”), y si dicho cambio se hacía manifiesto en las formas de metaforizar este contenido.

Efectivamente, hemos visto que la muerte no es representada siempre de la misma manera en este poemario; el principal eje de cambio es la conversión paulatina de una visión fragmentaria del hombre y el mundo que lo rodea en una visión unitaria. Esta transformación se hace visible en estratos muy diversos de la realidad y puede ser mesurada si se toman en cuenta otros factores como el punto de vista y la actitud del yo poético ante la muerte, como vimos en el análisis. Algunos de los aspectos en los que incide este cambio son el espacio, el tiempo, el cuerpo, la conciencia y el lenguaje, categorías semánticas que, por su parte, fueron útiles para analizar otras características de la muerte, no necesariamente relacionadas con el cambio fragmentariedad-unidad. Ubicar la fragmentación como punto de partida, entonces, facilita la indagación en los cambios de la representación metafórica de la muerte pues es, al mismo tiempo, una metáfora del cambio de una realidad inestable y perecedera (la vida) hacia una realidad permanente y eterna (la muerte).

Con base en este procedimiento general pueden estructurarse la mayoría de los cambios. Para esta distinción, tomo en cuenta, entonces, las relaciones de dependencia recíproca entre el punto de vista (subjeto u objetivo), la actitud del yo (valoración negativa o positiva de la muerte propia) y la representación de la realidad (fragmentaria o unitaria). A grandes rasgos, puede decirse que la constante de dichas relaciones interdependientes en la metaforización de la muerte es que siempre que predomine la perspectiva subjetiva, la muerte será vista como el fin de la realidad, por lo que el yo la percibirá con angustia y su valoración del hecho de morir será negativa; por otra parte, su visión de la realidad será fragmentaria, como un reflejo de su conciencia de la finitud y la incompletud humanas. Los poemas en los que se establece esta relación entre los tres factores (los “Nocturnos” en su mayoría) suelen representar a la muerte como la desintegración de la realidad a partir de la devastación del cuerpo y la conciencia del yo lírico; en ellos, el sueño es un elemento indispensable como el estado que permite la ruptura con la lógica de la vigilia, un paso previo al deceso. El lenguaje se ve afectado en la medida en que la conciencia se va perdiendo en esta muerte-sueño.

Posteriormente, con el cambio de perspectiva, se modificará este esquema: el yo lírico percibe la muerte como un elemento diferenciado, que es cognoscible fuera de la experiencia propia y, a veces, también dentro de ésta; por esta razón, la muerte es presentada a través de recursos como la personificación –y la consecuente deificación–, lo que implica una proyección más allá de la perspectiva subjetiva, que reconoce a la muerte como un elemento constante cuya existencia es independiente de la vida del yo y, al mismo tiempo, inseparable de éste. La muerte deja de ser un elemento incidental en la concepción de la vida, para convertirse en la condición esencial para la existencia misma.

Subordinados a este esquema general, encontramos otros cambios en la concepción de la muerte entre la primera fase cronológica (los “Nocturnos”) y la segunda (“Otros nocturnos” y “Nostalgias”); a continuación, enumero los más relevantes, según los rubros de cambio antes mencionados:³⁰⁸

A) Fragmentariedad / unidad

- 1) El cuerpo es materia corruptible.
 - 2) El cuerpo se perfecciona y adquiere permanencia material a través de la muerte.
-
- 1) El tiempo pasa de manera inadvertida o irregular, aunque se conserva la sucesión lineal; a veces no es mencionado y, en general, se paraliza o desaparece ante la perspectiva de la muerte.
 - 2) La parálisis del tiempo y la búsqueda de una temporalidad no lineal responde a una voluntad de permanencia.
-
- 1) El espacio es inestable
 - 2) La muerte es omnipresente, a tal grado que se convierte en el espacio que rodea al yo; esta caracterización lo delimita y lo vuelve más definido
-
- 1) La muerte es destrucción.
 - 2) La muerte es un proceso de reconstrucción del yo y la realidad.
-
- 1) Tras la destrucción no hay nada; el pensamiento de la muerte provoca incertidumbre.
 - 2) El vacío es una forma de estabilidad; la muerte es una certeza.
-
- 1) La muerte es un principio disruptor.
 - 2) La muerte es un principio organizador.
-
- 1) La muerte se expresa con un lenguaje mimético (que imita la destrucción): algunos recursos son los juegos de palabras, la antítesis, la sinécdoque, la sinestesia y la ambigüedad sintáctica y semántica.
 - 2) La muerte se expresa con un lenguaje no mimético. Disminuye la manipulación de la materia lingüística (juegos de palabras, metáforas), aumenta la utilización de figuras reiterativas, hay una búsqueda de conciliación de los opuestos (oxímoron), hay una mayor cohesión sintáctica, el lenguaje es más conciso.

B) Perspectiva subjetiva / perspectiva objetiva

- 1) La única perspectiva es la visión subjetiva y angustiada del yo lírico.
- 2) La muerte también tiene un punto de vista, lo que genera una perspectiva más amplia, en la que se suman la subjetividad y la objetividad.

³⁰⁸ Utilizaré incisos para diferenciar ambas secciones; el inciso 1) se refiere a los primeros poemas y el 2) a las dos secciones restantes del poemario. Indico en negritas el eje de cambio.

- 1) La muerte es una presencia extraña para el yo, difusa, inquietante, que de pronto se hace manifiesta; es ignorada hasta su aparición o la intuición de su llegada.
- 2) La muerte es omnipresente, es una compañía constante, está deificada, personificada y a veces se presenta como la amada.

- 1) La muerte siempre es inesperada y aparece súbitamente.
- 2) La muerte es un proceso.

- 1) Experiencia vivencial de la muerte.
- 2) Experiencia intelectual de la muerte.

- 1) El pensamiento no puede ir más allá de la muerte.
- 2) El pensamiento trasciende el hecho de morir.

- 1) Desdoblamiento.
- 2) Personificación y deificación de la muerte.

- 1) El conflicto se establece en la relación alma-cuerpo, especialmente cuando está involucrada la metáfora de muerte-sueño.
- 2) El conflicto se establece cuerpo y conciencia; ésta es una representación secundaria de la tensión entre sueño y vigilia, donde la vigilia se asocia semánticamente con la lucidez y el predominio de la vía intelectual en el enfrentamiento con la muerte.

C) Valoración negativa de la muerte / valoración positiva

- 1) La muerte es negativa porque es la anulación definitiva del yo y la realidad.
- 2) La muerte es positiva porque es la única vía hacia la permanencia.

- 1) El hombre es mortal.
- 2) Hay una vía hacia la inmortalidad a través de la muerte (paradoja).

- 1) El desconocimiento de la muerte genera angustia y anhelo.
- 2) Un mayor conocimiento de la muerte genera actitudes encontradas: la soberbia de creer que el intelecto puede trascender la muerte misma, que es una forma de no aceptación de la muerte; la voluntad de entrega a la muerte (componente erótico); y el consuelo de que la muerte es lo único eterno.

- 1) Hay un desequilibrio entre vida y muerte; la muerte violenta la vida.
- 2) Hay equilibrio entre vida y muerte; la muerte es un componente indispensable de la vida e inseparable de ésta.

- 1) Irracionalidad. La muerte no puede ser pensada; la reacción ante lo desconocido es el miedo.
- 2) Racionalidad. La muerte puede ser pensada; su racionalización genera humorismo a través de la paradoja.

Evidentemente, a pesar de que la utilización de categorías tan amplias obedece a la necesidad de agrupar fenómenos de índole muy diversa, relacionados todos con la representación de la muerte, puede haber elementos metafóricos que queden fuera de esta estructura; en este sentido, cabe recordar que, desde un inicio, el objetivo central de esta tesis (comprobar si hay un cambio cronológico en la metaforización de la muerte y ubicar las facetas y factores de cambio) acota el terreno, eliminando de este estudio el análisis particular de cada metáfora de la muerte en favor de la construcción de un modelo o esquema de las metáforas de la muerte en *Nostalgia de la muerte*.

Por otra parte, hay rasgos de la muerte o componentes semánticos periféricos que permanecen constantes de una sección a otra y que no han sido incluidos en esta enumeración o, al menos, no explícitamente; también cabe aclarar que el contraste establecido entre un aspecto y otro en los incisos 1 y 2 se refiere a tendencias generales, lo que no imposibilita el hecho de que algunos poemas tardíos retomen elementos de los más tempranos y los fusionen con componentes nuevos en la concepción de la muerte, o bien, que algunos poemas tempranos prefiguren el tratamiento de la muerte en los más tardíos. Entre los elementos constantes, encontramos: la presencia o manifestación de la muerte en el cuerpo; el solipsismo como anticipación de la muerte o como un elemento propicio para la reflexión sobre la muerte; la alteración de la percepción a través de los sentidos; la infabilidad de la muerte; la duda acerca de la inmortalidad del alma; la interacción entre los opuestos sueño-vigilia; la fluctuación entre la supremacía de la muerte sobre la existencia del yo y la del yo sobre su propia muerte; la duda de la existencia del yo; la angustia, el miedo y la negación de la muerte.

Ahora bien, otra forma más práctica y sintética de presentar estos resultados es a través del análisis contrastivo de la evolución de las metáforas de la muerte, considerándolas como “tipos de muerte”; en el siguiente cuadro presento las más representativas de cada sección:

	“Nocturnos”	“Otros nocturnos” y “Nostalgias”
Metáforas de la muerte	<ul style="list-style-type: none"> • El sueño • La estatua • El doble • El cuerpo desmembrado 	<ul style="list-style-type: none"> • Personificación de la muerte • Muerte deificada • Muerte amada • El vacío
Componentes secundarios de estas metáforas	<ul style="list-style-type: none"> • El naufragio • El descenso • Exploración del inconsciente • Abolición del espacio y el tiempo • La impermanencia • Reducción del lenguaje al absurdo 	<ul style="list-style-type: none"> • El sueño y el doble • El descenso • Éxtasis místico-erótico • La muerte como regreso al origen • Lo eterno, circularidad del tiempo, omnipresencia de la muerte • Perduración de la materia

De este cuadro puede inferirse lo que ya se presentó con más detalle en el análisis: qué metáforas permanecen a lo largo del poemario, cuáles cambian y cuáles desaparecen. Como ya vimos, el sueño es una metáfora de la muerte mucho más compleja en los “Nocturnos”, donde prácticamente es el centro de la realidad poética; en el resto del

poemario, en cambio, es un concepto con menos significados, que aparece solamente para reforzar el planteamiento de la muerte como el elemento que estructura la realidad. El doble y la estatua son también característicos de los primeros “Nocturnos”, al menos, como representaciones del yo y su encuentro con la muerte, ya que en los poemas posteriores el juego de perspectivas, antes logrado a través del desdoblamiento, es ahora representado por medio de la personificación de la muerte. Las metáforas características de “Otros nocturnos” y “Nostalgias” y exclusivas de estas secciones son: la muerte personificada, deificada, la muerte amada y la muerte como la nada primigenia, un espacio vacío que es el origen de la vida.

Ahora bien, ¿cómo interpretamos este cambio?; formulado de otra manera, ¿qué conduce al poeta hacia esta nueva concepción de la muerte, que contradice en múltiples aspectos la perspectiva inicial sobre el tema de la muerte? Al parecer, los poemas que componen la segunda sección de *Nostalgia de la muerte* funcionan como el marco o el antecedente para el cambio sorpresivo que sucede específicamente en “Décima muerte”, a saber, la confrontación soberbia del hombre ante la muerte deificada. Es interesante notar que la caracterización de la muerte como una deidad funciona para potenciar el atrevimiento del yo cuando, en la novena décima, la apostrofa:

¿Qué será, Muerte, de ti
cuando al salir yo del mundo,
deshecho el nudo profundo,
tengas que salir de mí?

Y, finalmente, en la décima estrofa, declara que ha trascendido la muerte a través del pensamiento con un actitud francamente retadora, comprobando así la hipótesis de la sexta estrofa (“y será posible, acaso, / vivir después de haber muerto”):

En vano amenazas, Muerte,
cerrar la boca a mi herida
y poner fin a mi vida
con una palabra inerte.
¡Qué puedo pensar al verte,
si en mi angustia verdadera
tuve que violar la espera;
si en la vista de tu tardanza
para llenar mi esperanza
no hay hora en que yo no muera!

En este punto me gustaría retomar el planteamiento central de Jorge Cuesta en “El diablo en la poesía”. Para Cuesta, no hay poesía sin perversidad, es decir, sin fascinación, que sólo puede ser obra del diablo; es muy interesante notar cómo Cuesta construye una isotopía en la que la inteligencia, la revolución, lo demoníaco, la fascinación y la poesía confluyen en un conjunto de significados, opuesto a la belleza angelical, conforme, que no contraviene a la naturaleza y que no es artística porque no es fascinante. Conforme avanza en su argumento, Cuesta apuntala la importancia del nexo entre poesía e

inteligencia, planteando que la avidez por el conocimiento profundo de las cosas, a través del rigor intelectual y no del abandono pasional, es la condición *sine qua non* de la verdadera poesía moderna: “La poesía como ciencia es la refinada y pura actividad del demonio”,³⁰⁹ afirma. A pesar de que el texto de Cuesta fue escrito en 1934, antes de que Villaurrutia escribiera la primera y segunda versiones de “Décima muerte, este ensayo es esclarecedor con respecto a este poema; podría decirse incluso que anticipa la preeminencia que cobrará la inteligencia en el enfrentamiento con la muerte en *Nostalgia de la muerte*. Si pensamos en el intelecto como el elemento demoníaco, capaz de trascender el aspecto superficial de la realidad y revelar lo extraordinario, “Décima muerte” es una perfecta expresión diabólica; en estos versos, Villaurrutia resuelve el conflicto en que se fundamenta la mayoría de los poemas de *Nostalgia de la muerte* (la mortalidad del hombre y el reconocimiento de ésta) por medio de la soberbia, que le permite al intelecto triunfar sobre la naturaleza y contravenir una de las leyes naturales básicas, la condición mortal del hombre. La muerte, un hecho incontrovertible en el resto del poemario, aquí se reduce a un problema intelectual que, como todo planteamiento racional, depende de quien lo piensa para existir. Es realmente llamativa la elección de esta alternativa por cuanto tiene de regreso a los primeros nocturnos; en “Décima muerte”, de pronto, el yo se libera de su relación de dependencia con la muerte y deja de estar subordinado a ella. Este giro podría interpretarse como una regreso a la negación o ignorancia de la muerte, el solipsismo y la visión exclusivamente subjetiva de la realidad, predominantes en los “Nocturnos”; sin embargo, la transformación consiste en que, en este poema, la muerte llega a estar tan asimilada con el yo, a través de un largo proceso desde el inconsciente hacia la conciencia plena del morir, como evidencian los últimos cuatro versos del poema, que, finalmente, el intelecto la trasciende.

Evidentemente, por ingeniosa y compleja que sea esta propuesta, se intuye una gran contradicción en la aseveración de que el hombre puede ser inmortal a través del raciocinio; me parece que esta vuelta de tuerca final debe ser entendida como la mayor paradoja del poemario, pues se trata de la expresión racional de un hecho irracional (la inmortalidad del hombre).

A partir de este descubrimiento, puede concluirse –si es posible llegar a una conclusión global acerca de un fenómeno tan polifacético y cambiante como la muerte en *Nostalgia de la muerte*– que el verdadero cambio hacia el final del poemario radica en la asimilación de la muerte, a través del pensamiento y la experiencia, como una forma de vida; en “Décima muerte” encontramos una aceptación no resignada de la muerte, en la que el yo no se entrega a la aniquilación del deceso (la fragmentación de la realidad), sino a la coherencia de una vida habitada por la muerte como una potencialidad (visión unitaria). Tras esta reflexión, *Nostalgia de la muerte* aparece como un recorrido desde la

³⁰⁹ *Op. cit.* (1964), p. 168.

búsqueda del sentido último de la muerte, a través del sueño así como de la más lúcida conciencia, pasando por la lucha por la síntesis entre los opuestos (razón vs. intuición; perspectiva subjetiva vs. perspectiva objetiva; alma vs. cuerpo, entre otros), hasta la aceptación no lucreciana, no estoica, principalmente atea, de la presencia de la muerte como el componente fundamental del hombre y la realidad. En este sentido, es un poemario como un viaje iniciático; “Décima muerte” no anula el resto de los planteamientos sobre la muerte que leemos a lo largo de *Nostalgia*, sino que permite su convivencia en una visión más amplia, orgánica y sintética.

En este punto es importante remarcar que el establecimiento previo, en el marco conceptual, de la incidencia de la perspectiva y la actitud ante la muerte en su representación, así como el repertorio de metáforas arquetípicas de la muerte, fue fundamental para llegar a estos resultados en el análisis, pues comprueba que el sistema de factores de cambio que presento son una constante en la concepción humana de la muerte, y no solamente un esquema construido a partir del poemario en cuestión y a través del cual no puede describirse ninguna otra aproximación poética a la muerte. En adición, el hecho de que encontremos en *Nostalgia de la muerte* varias metáforas arquetípicas de la muerte, como el sueño, la transformación, el renacimiento, el viaje, el doble y la personificación, por mencionar las principales, es una base para distinguir qué rasgos de estas metáforas forman parte de una reelaboración personal artística, en caso de que quiera analizarse el componente de originalidad en la metaforización villaurrutiana de la muerte.

De la misma manera, debido a la gran cantidad de implicaciones de la muerte en *Nostalgia de la muerte*, la delimitación de las herramientas metodológicas para el análisis fue crucial; la metáfora, a mi parecer, representa el anclaje lingüístico de este tema por varias razones: en primer lugar, porque es una unidad que no se ciñe estrictamente a las categorías formales del lenguaje; esto permite analizar más de un nivel lingüístico a la vez, en la búsqueda de un análisis semántico más completo, como lo requiere el tema de la muerte; en segundo lugar, porque la expresión de un tema abstracto, incognoscible empíricamente, sobre el cual se cierne una gran cantidad de aproximaciones especulativas, como es la muerte, es en gran medida expresado metafóricamente, dado que la metáfora permite combinar diferentes puntos de vista y aspectos semánticos en una síntesis que sólo tiene lugar en la realidad poética. Esta definición específica de la metáfora, así como la ubicación de metáforas arquetípicas, me permitió dar seguimiento a su evolución según los factores antes establecidos.

Por último, es pertinente tocar aquí un tema que ha sido mencionado reiteradas veces a lo largo de esta tesis, pero que no ha sido problematizado: las influencias literarias en la concepción de la muerte. Es claro que estas metáforas arquetípicas de la muerte encuentran correlato con las formas más variadas de representar la muerte en la

poesía hispana y, en términos generales, en la literatura occidental y en otras áreas de la expresión artística; en el caso particular de *Nostalgia de la muerte*, hemos visto que la personificación de la muerte tiene un trasfondo medieval, barroco y romántico, mientras que la metáfora del sueño remite a la estética surrealista, además de la romántica, y que la erotización de la muerte puede relacionarse con los sistemas de creencias de gran parte de las culturas primitivas, además de que encuentra sus antecedentes en las representaciones de finales de la Edad Media y las reinterpretaciones del tema de la muerte amada que llevaron a cabo los románticos. El gusto por lo ominoso y macabro, implícito en la metáfora del doble, también remite al romanticismo. Una vez más, queda decir que la determinación de la validez de estas comparaciones con otras corrientes literarias, así como la comprobación de hasta qué punto dichas influencias se modificaron en la pluma de Xavier Villaurrutia en favor de su búsqueda estética personal es una tarea de investigación que quedó fuera de los objetivos principales de esta tesis, lo que no significa que no sea un planteamiento enriquecedor, que ayudaría a comprender a profundidad el porqué de la evolución de una metáfora en otra, así como la permanencia y la extinción de ciertas metáforas a lo largo del poemario.

Así pues, tomando en cuenta los resultados obtenidos a raíz de esta investigación, considero que esta tesis funciona, en primer lugar, como un recordatorio de que casi ningún tema poético puede definirse de manera unívoca sin tomar en cuenta el contexto en que se inserta ni los factores semánticos, así como formales, de los que depende. Asimismo, aporta al estudio de la muerte en *Nostalgia de la muerte* un repaso de la crítica anterior, una revisión que gran parte de los estudiosos que han tocado el tema prefiere relegar a un segundo plano o ignorar. A este respecto, me parece importante recalcar que la utilidad de ubicar los tópicos, dentro de la crítica, con respecto a *Nostalgia de la muerte*, es que esta categorización proporciona una base para comprobar si dichas problemáticas existen realmente en la obra a estudiar y analizar hasta qué punto son lugares comunes que se han ido repitiendo a través de la tradición de la crítica literaria. En este sentido, espero haber aportado una forma de enfocar la cualidad multifacética de la muerte en *Nostalgia de la muerte* más adecuada a las características internas de las metáforas que expresan este tema.

Por otra parte, como ya mencioné con anterioridad, considero una herramienta importante la definición sintética pero lo suficientemente amplia del funcionamiento de la metáfora; de manera semejante, la indagación en los diversos problemas que ocasiona la reflexión sobre la muerte (la inconcebibilidad de la muerte, su inefabilidad, las actitudes humanas ante la muerte), así como el contraste de las metáforas villaurrutianas con las metáforas arquetípicas, es una aproximación que trasciende el terreno de la literatura para buscar una perspectiva mayor, adecuada a un tema universal como la muerte.

Sin embargo, considero que la mayor contribución de esta tesis al estudio de *Nostalgia de la muerte* y la interpretación de la muerte en este poemario es la propuesta de un sistema de variables que permite analizar la transformación las metáforas de la muerte; a este respecto, es pertinente recordar que son escasos los trabajos críticos que se centran en el rastreo cronológico de las representaciones de la muerte, y son aún menos los que toman en cuenta, de manera sistemática, las variables aquí propuestas (fragmentariedad de la realidad, enfrentamiento de perspectivas, actitud del yo). El establecimiento de estos factores de cambio, a mi parecer, es muy útil no solamente para hacer una descripción de la transformación de la muerte a lo largo del poemario, sino también para interpretar dicho cambio y, de esa manera, comprender mejor el sentido global de *Nostalgia de la muerte*, sin dejar de apreciar por ello el valor individual de cada poema.

Evidentemente, esta tesis no pretende agotar el tema de la representación de la muerte en *Nostalgia de la muerte*, un objeto de investigación que en sí me parece inagotable; como mencioné en párrafos anteriores, un enfoque interesante para continuar esta investigación sería el análisis de la representación de la muerte a partir de las influencias de otras corrientes literarias (el romanticismo y el barroco, por ejemplo), así como de la tensión entre tradición y modernidad que la adopción de estas influencias implicó en la concepción poética de la muerte para Xavier Villaurrutia; otra posibilidad sería una aproximación filosófica a los conceptos de alma, vacío, nada y Más Allá que se entremezclan en las metáforas de la muerte en este poemario. Así pues, queda claro que la investigación que presento no pretende rebasar los límites que me propuse desde un inicio, a sabiendas de que hay muchos otros enfoques posibles para abordar el mismo tema.

1933

Publicación de los *Nocturnos* (editorial Fábula). Los poemas que figuran en esta edición son: “Nocturno”, “Nocturno grito”, “Nocturno de la estatua”, “Nocturno en que nada se oye”, “Nocturno sueño”, “Nocturno preso”, “Nocturno amor”, “Nocturno solo”, “Nocturno eterno” y “Nocturno muerto”, en ese orden.

1938

Primera edición de *Nostalgia de la muerte* (editorial Sur, de Buenos Aires). En esta edición aparece la sección de “Nocturnos” tal como había sido publicada en 1933; aparecen dos secciones más: “Otros nocturnos”, compuesta por los poemas: “Nocturno en que habla la muerte”, “Nocturno de los Ángeles”, “Nocturno rosa” y “Nocturno mar”, en ese orden, y “Nostalgias”, compuesta por: “Muerte en el frío”, “Nostalgia de la nieve”, “Cementerio en la nieve”, “North Carolina Blues” y la primera versión de “Décima muerte”, que incluía solamente cinco décimas.

1946

Segunda edición de *Nostalgia de la muerte* (editorial Mictlán). Los cambios con respecto a la primera edición son los siguientes: en la sección de “Nocturnos” se incluye un poema nuevo, “Nocturno miedo”, que aparece después del “Nocturno” que abre la sección; por lo demás, el orden se conserva igual. En “Otros nocturnos” se añade un “Nocturno” al inicio; al final se añaden dos poemas, “Nocturno de la alcoba” y “Estancias nocturnas”. Los poemas de la versión de 1938 conservan su orden anterior, enmarcados por los nuevos. Por último, en la sección de “Nostalgias” cambia ligeramente el orden (“Muerte en el frío” cambia a ser el penúltimo poema en vez del primero) y se incluye la versión final de “Décima muerte”, compuesta por diez décimas.

FUENTES DIRECTAS

- VILLARRUTIA, Xavier, "Acerca de la muerte", presentación de Miguel Capistrán. México: Gaceta FCE, 2003, pp. 26-27.
- , *Cartas de Villaurrutia a Novo*. México: INBA, 1966.
- , ["Carta"] en AA. VV., *Una botella al mar. Conversación epistolar a propósito del libro Sueños*. México: Rueda, 1946.
- , *Nocturnos* (edición facsimilar). México: CONACULTA, 2003.
- , *Nostalgia de la muerte*. Buenos Aires: Sur, 1938.
- , "Nostalgia de la muerte" en *Obras*. México: FCE, 1966 (Letras Mexicanas, s.n.).
- , "Nostalgia de la muerte" en *Obra poética*, Rosa García Gutiérrez (edición y estudio introductorio). Madrid: Hiperión, 2006.
- , "Notas autobiográficas de Xavier Villaurrutia", Miguel Capistrán (comp.), *Homenaje a Xavier Villaurrutia. Biblioteca de México*, núm. 64, julio-agosto de 2001.
- , *Obras*. México: FCE, 1966 (Letras Mexicanas, s.n.).

FUENTES CITADAS

- AA. VV. [Jorge Cuesta, José Gorsotiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia], *Una botella al mar. Conversación epistolar a propósito del libro Sueños*. México: Rueda, 1946.
- ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1999 (Humanidades / Historia, s.n.).
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños*. México: FCE, 1993 (Breviarios, 279).
- BATIS, Huberto, "Vida-amor-muerte en los nocturnos de Xavier Villaurrutia" en *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 4-5, marzo-abril, 1964, pp. 33-46.
- CAMPIRÁN SALAZAR, Félix Ariel, *Dos cuestiones acerca de la propia muerte*. México: UNAM / IIF, 1984 (Estudios monográficos, 8).
- CARUSO, Igor, *La separación de los amantes. Una fenomenología de la muerte*. México: Siglo veintiuno, 1979.
- CELORIO, Gonzalo, "Resonancias surrealistas en la poesía de Xavier Villaurrutia" en *La épica sordina*. México: Cal y Arena, 1990, pp. 107-128.
- DE CHIRICO, Giorgio "Estatuas, muebles y generales" y "Sobre el arte metafísico" en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Valencia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos / Librería Yerba, 1990 (Colección de Arquitectura, 23). pp. 119-123 y 37-45.
- CHUMACERO, Alí, "Prólogo" en Xavier Villaurrutia, *Obras*. México: FCE, 1966 (Letras Mexicanas, s.n.), pp. IX-XXX.
- CUESTA, Jorge, "El diablo en la poesía" y "Reflejos de Xavier Villaurrutia" en *Poemas y ensayos*, vol. II. México: UNAM, 1964, pp. 166-171, 29-31.
- , "Prólogo" en *Antología de la poesía moderna mexicana*, México: FCE / SEP, 1985 (Lecturas Mexicanas, 99).
- DAUSTER, Frank, *Xavier Villaurrutia*. Nueva York: Twayne Publishers, 1971 (Twayne's World Author Series, 159).
- ELGEE, Neil J., "Laughing at death" en Jerry S. Piven (ed.), *The psychology of death in fantasy and history*. Connecticut: Greenwood, 2004, pp. 291-310.
- EPICURO, "Carta a Meneceo" en "Apéndice", Tito Lucrecio Caro, *De la naturaleza de las cosas*, José Marchena (trad.) y Aldo Mieli (prefacio y notas). Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.
- FINGARETTE, Herbert, *Death: Philosophical surroundings*. Illinois: Opencourt, 1996.

- FORSTER, Merlin H., *Fire & Ice: the poetry of Xavier Villaurrutia*. Valencia: North Carolina University press, 1976 (Essays, 11).
- FREUD, Sigmund, *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*, <http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1915Consideraciones%20de%20actualidad%20sobre%20la%20guerra%20y%20la%20muerte.pdf>
- , *Lo siniestro* / E.T.A. Hoffman, *El hombre de la arena*. México: Letracierta, 1978 (Psicología, 1), pp. 7-65.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa, "Estudio introductorio" en Xavier Villaurrutia, *Obra poética*. Madrid: Hiperión, 2006, pp. 9-209.
- GIL SOLER, Pilar, *Xavier Villaurrutia, entre el clasicismo y el simbolismo: estudio comparativo y análisis prosódico-retórico de su poesía*. Valencia: Edieser, 2008.
- HILLMAN, James, *El sueño y el inframundo*. Barcelona: Paidós, 2004 (Paidós Junguiana, 15).
- HINTON, John, *Experiencias sobre el morir*. Barcelona: Ariel, 1974.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte*, Manuel Arranz (traducción y prólogo). Valencia: Pre-Textos, 2002.
- JUNG, Carl Gustav, "Acercamiento al inconsciente" en *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Biblioteca Universal Caralt, 1981 (Serie Ensayo, 96), pp. 17-102.
- KAHLER, Erich, *La desintegración de la forma en las artes*, Jas Reuter (trad.). México: Siglo veintiuno, 1993 (Artes, s. n.).
- KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Elisabeth Palma, (trad.). México: Premia, 1992 (La nave de los locos, 26).
- KASTENBAUM, Robert, *The psychology of death*, segunda edición. Nueva York: Springer, 1992.
- MARISTANY, Luis, "Xavier Villaurrutia y sus nocturnos en que nada se oye", *Diorama de la cultura*, 22 de junio de 1975.
- MARTÍNEZ, José Luis, "Con Xavier Villaurrutia" en *Primicias. Antología*. México: COLMEX, 2008, pp. 334-343.
- MENDIOLA, Víctor Manuel, *Xavier Villaurrutia: la comedia de la admiración*. México: FCE, 2006 (Centzontle, s.n.).
- MEYER, Joachim, *Angustia y conciliación de la muerte en nuestro tiempo*. Barcelona: Herder, 1985 (Biblioteca de Psicología, 118).
- MORETTA, Eugene Lawrence, *La poesía de Xavier Villaurrutia*. México: FCE, 1976 (Sección de Lengua y Estudios Literarios, s.n).
- MORIN, Edgar, *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós, 2007.
- NANDINO, Elías, "Xavier Villaurrutia. Nostalgia de la muerte", *Letras de México*, núm. 30, 1938.
- NÚÑEZ R., Marta Cecilia, *El tratamiento del espacio en la poesía de Xavier Villaurrutia*. México: UAM-Azcapotzalco, 1981 (Estudios de Literatura, 2).
- OCAMPO, Aurora M. (coord.), "Xavier Villaurrutia" en *Diccionario de Escritores Mexicanos del siglo XX: Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, México: UNAM / IIFyL, 2007, pp. 271-288.
- OWEN, Gilberto, "La poesía, Villaurrutia y la crítica" y "Xavier Villaurrutia" *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*. México: CONACULTA, 1990 (Lecturas Mexicanas, tercera serie, 27), pp. 230-235.
- PAZ, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: FCE, 2003.
- PLATÓN, "Apología de Sócrates" en *Diálogos*. México: Porrúa, 1984, 1-19.
- REVERTE BERNAL, Concepción, "La estatua, símbolo constante en la obra de Xavier Villaurrutia" en *Panoramas de nuestra América. La crítica literaria española frente a la literatura latinoamericana*, Leonor Fleming y María Teresa Bosque (coords.). México: UNAM / CIALC, 1993, pp. 63-72.
- RILKE, Rainer Maria, *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires: Losada, 1984.
- SEFAMÍ, Jacobo, "Ecos del insomnio: hacia una poética de Villaurrutia" en *El destierro apacible y otros ensayos*. México: Premia, 1987, pp. 13-32.
- SEGOVIA, Tomás, "El mundo de Xavier Villaurrutia" en *Actitudes*. México: Universidad de Guanajuato, 1970, pp. 9-27.

SHERIDAN, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE, 2003 (Vida y Pensamiento de México, s.n.).

STANTON, Anthony, "Sor Juana entre los Contemporáneos" en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: FCE / COLMEX, 1998.

LUCRECIO CARO, Tito, *De la naturaleza de las cosas*, José Marchena (trad.) y Aldo Mieli (prefacio y notas). Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.

ULACIA, Manuel, *Xavier Villaurrutia, cincuenta años después de su muerte*. México: CONACULTA / Ediciones sin nombre, 2001 (La Centena / Ensayo, s.n.).

WESTHEIM, Paul, *El pensamiento artístico moderno y otros ensayos*, Mariana Frenk (traducción y recopilación). México: SEP, 1976 (Sepsetentas, 295).

WIRTH, Hans-Jürgen, "Creativity and death in psychoanalysis" en *The psychology of death in fantasy and history*, Jerry S. Piven (ed.). Connecticut: Greenwood, 2004.

XIRAU, Ramón, "La presencia de una ausencia" en *Poesía iberoamericana contemporánea*. México: SEP, 1972 (Sepsetentas, 15), pp. 71-86.

FUENTES CONSULTADAS

ABREU Gómez, Ermilo, "Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*", *Ruta*, núm. 6, 16 de noviembre de 1938.

ACEVEDO Escobedo, Antonio, "Prensas, Poesía. Xavier Villaurrutia", *Revista de Revistas*, 29 de octubre de 1933.

-----, "Una biblioteca mínima mexicana", *Revista de Revistas*, 25 de junio de 1933.

ALVARADO, José, "El poeta Xavier Villaurrutia", "Suplemento" de *El Nacional*, 7 de enero de 1951.

ANDERSON Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea*. México: FCE, 1954 (Breviarios, 156), pp. 152-170

ARISTÓTELES, *Poética*, Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar, 1972.

AUB, Max, "*Nostalgia de la muerte*" en *Ensayos mexicanos* (UNAM, México, 1974), pp. 214-228.

BARREDA, Octavio G., "Los poetas hablan de sus propios libros: Villaurrutia y sus cuadernos", *Revista de la Universidad*, XXI-7, 1967.

BATIS, Huberto, "Xavier Villaurrutia, la cárcel crepuscular", "Sábado", núm. 1176, 15 de abril de 2000.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2003.

Biblioteca de México. Homenaje Nacional a Xavier Villaurrutia, núm. 64, julio-agosto de 2001.

BLACK, Max, *Modelos y metáforas*, Víctor Sánchez de Zavala (trad.). Madrid: Tecnos, 1966 (Estructura y función, s.n.).

-----, "More about metaphor" en Andrew Otrony (ed.), *Metaphor and thought*. Cambridge: University of Cambridge, 1993.

BLANCO, José Joaquín, *Crónica: un siglo de escritores mexicanos*. México: Cal y Arena, 1996.

BRADU, Fabienne, "Presencia y figura de Xavier Villaurrutia en la crítica", *Vuelta*, núm. 137, 1988.

CALVILLO Madrigal, Salvador, "Impresiones de una muerte lírica", *Letras de México*, núm. 129, noviembre-diciembre de 1946.

CAMPOS, Marco Antonio (comp.), *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos*. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde / Gobierno del Estado, 2008.

CANTÓN, WILBERTO, "Bajo el signo de la muerte", *Letras de México*, núm. 9, noviembre de 1941.

- CANTÚ, Arturo, "Notas sobre un poema de Villaurrutia", *Periódico de Poesía*, nueva época, núm. 1, 2001, pp. 9-16.
- CAPISTRÁN, Miguel, *Los Contemporáneos por sí mismos*. México: CONACULTA, 1994 (Lecturas mexicanas, tercera serie, 93).
- , "Xavier Villaurrutia" en *Cumbres de la poesía mexicana en los siglos XIX y XX*, vol. II. México: Delegación Benito Juárez, 1977, pp. 35-48.
- CARACCILO-TREJO, Enrique, "La rosa de Xavier Villaurrutia (reflexiones sobre el poema 'Nocturno rosa'", en Merlin H. Forster y Julio Ortega (eds.), *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*. Oaxaca: Oasis, 1986.
- CARDONA Peña, Alfredo "Xavier Villaurrutia" en *La entrevista literaria y cultural*. México: UNAM, 1978 (Poemas y Ensayos, s.n.), pp. 247-254.
- CASTRO Casarrubias, Víctor, *50 años de crítica a Nostalgia de la muerte de Xavier Villaurrutia* (tesis). México, 1990.
- CELORIO, Gonzalo, "Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia. Poetas antípodas de Contemporáneos" en Enrique Hülsz Piccone y Manuel Ulacia (eds.), *Mas allá del litoral*. México: UNAM / FFYL, 1994.
- CERVERA, Juan, "Villaurrutia: de sueño en sueño", *Diorama de la cultura*, 1 de agosto de 1982.
- CHARRY Lara, Fernando, "Tres poetas mexicanos" (I. Ramón López Velarde, II. Xavier Villaurrutia y III. Octavio Paz), *Revista de la Universidad de México*, núm. 4, diciembre de 1956.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1988.
- COLINA, José de la, "Villaurrutia: poeta de turno nocturno", *Letras Libres* (Centenario de Xavier Villaurrutia), marzo de 2003.
- DAUSTER, Frank, *Ensayos sobre poesía mexicana. Asedio a los Contemporáneos*. México: Andrea, México: Andrea, 1963 (Studium, 41).
- DE MAN, Paul "La epistemología de la metáfora", en *La ideología estética*, Cátedra, Madrid, 1996, pp. 53-75.
- DEBICKI, Andrew (comp.), *Antología de la poesía mexicana moderna*. Londres: Tamesis Books Limited, 1977.
- ECO, Humberto, *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen / Random House Mondadori, 2007.
- ELIZONDO, Salvador, "Escribir sobre la nada", *Unomásuno*, 21 de noviembre de 1978.
- , "Hacia un arte secreto", *Unomásuno*, 9 de noviembre de 1978.
- ELVRIDGE-THOMAS, Roxana (comp.), *Xavier Villaurrutia...y mi voz que madura*. México: CONACULTA, 2003 (Fondo Editorial Tierra Adentro, 265).
- ESCALANTE, Evodio, "Contemporáneos y estridentistas en el estadio del espejo" en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, *Op. cit.*, pp. 391-401.
- , "¿Es clásica la poesía mexicana?", *Equis*, núm. 20, diciembre de 1999.
- FERBER, Michael (ed.), *A companion to european Romanticism*. Cornwall: Blackwell Publishing, 2005.
- FORSTER, Merlin H., *Los Contemporáneos, 1920-1932, perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México: Andrea, 1964 (Studium, 46).
- , "Prólogo" en *La muerte en la poesía mexicana*. México: Diógenes, 1970, pp. 9-24.
- , "Xavier Villaurrutia" en Carlos A. Solé y María Isabel Abreu (eds.), *Latinamerican writers*, vol. II, Nueva York: Charles Scribner's sons, 1989. pp. 975-980.
- GARAVELLI Mortara, Bice, *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Jesús, "Vida y muerte en Villaurrutia", *Diorama de la cultura*, 13 de septiembre de 1981.
- GARCÍA Gutiérrez, Rosa, "Acercas del 'Archipiélago de Soledades' y otros tópicos sobre los Contemporáneos: lo mexicano según Cuesta" en *La isla posible*, Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix, José Carlos Rovira, con la colaboración de Pedro Mendiola Oñate, (eds.).
<http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/public/12482280880131519643846/p000004.htm>

GARCÍA PONCE, Juan, “El cuerpo y el lenguaje”, “La cultura en México”, núm. 535, 10 de mayo de 1972.

-----, “La noche y la llama” en *Cinco ensayos*. México: Universidad de Guanajuato, 1969.

-----, “Vuelta gratuita a dos poemas (Ramón López Velarde y Xavier Villaurrutia)”, “Sábado”, núm. 994, 19 de octubre de 1996.

GÓMEZ DE SILVA, Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: El Colegio de México / FCE, 1988.

GOROSTIZA, Celestino, “Lo blanco y lo negro”, *Letras de México*, 15 de enero de 1943.

GRUPO , *Figuras, conocimiento, cultura: ensayos retóricos*, Luisa Puig (trad.). México: UNAM / IIFYL, 2003 (Bitácora de Retórica, 13).

<http://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/etg-hp.htm>

HUERTA, David, “Frutos eternos del pincel y el ojo”, *Letras Libres* (Centenario de Xavier Villaurrutia), marzo de 2003.

JAKOBSON, Roman, “Lenguaje y poesía” en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1974. pp. 347-395.

KRAUZE, Enrique, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*. México: Siglo XXI, 2000.

LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, José Pérez Riesco (trad.), Tomo III. Madrid: Gredos, 1976 (Biblioteca Románica Hispánica / Manuales, 15).

LE GUERN, Michel, *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1976.

LEAL, Luis, “Xavier Villaurrutia, crítico”, *Estaciones*, 4:13, primavera de 1959.

LEYVA, Raúl, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México: UNAM, 1959.

MAPLES Arce, Manuel, “Manifiesto 1” en Luis Mario Schneider, *El estridentismo*. México: UNAM, 2007 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 129), pp. 3-13.

MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2000.

MARISTANY, Luis, “Mes mensonges c’est verité, séverité même en songe”, *Revista de la Universidad de México*, vol. 489, 1991.

MARQUET, Antonio, “Villaurrutia y la poética del reflejo”, *Literatura Mexicana*, 15:1, 2004.

MARTÍNEZ, José Luis, *Literatura mexicana del siglo XX. Primera parte*. México: Robredo, 1949.

MARTÍNEZ-DUEÑAS, José Luis, *La metáfora*. Barcelona: Octaedro, 1993.

MARTÍN-RODRÍGUEZ, Manuel, “El fondo angustiado de los ‘Nocturnos’ de Xavier Villaurrutia”, *Revista Iberoamericana*, núm. 148-149, julio-diciembre de 1989.

MILÁN, Eduardo, “Un ensayo sobre la poesía de Villaurrutia” en *Sobre la capacidad de dar sombra de ciertos signos como un sauce*. México: Mantarraya, 2007 (Libros de la Meseta, s.n.), pp. 75-79.

MONDOLFO, Rodolfo, *Breve historia del pensamiento antiguo*. Buenos Aires: Losada, 2002 (Losada Breve, s.n.).

MONGE, Carlos Francisco, “Entornos del surrealismo en Xavier Villaurrutia: la poesía y el ensayo”, <http://revistas.ucm.es/fli/02104547/articulos/ALHI8989110079A.PDF>, pp. 79-97.

MONSIVÁIS, Carlos, “La sed del ligue (a orillas) del tráfico”, *Letras Libres* (Centenario de Xavier Villaurrutia), marzo de 2003.

-----, *Las tradiciones de la imagen: notas sobre poesía mexicana*. México: Tec de Monterrey / Ariel, 2001 (Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, s.n.)

MORENO VILLARREAL, Jaime, “X. V., tan invisible como él”, *Vuelta*, 16:189, agosto de 1992.

MORETTA, Eugene Lawrence, “Bajo el signo del naufragio: Owen frente a Villaurrutia y Cuesta” en *Gilberto Owen en la poesía mexicana. Dos ensayos*. México: FCE, 1985, pp. 65-122.

- , “Villaurreutia y Gorostiza: hacia una visión amplia de los poetas Contemporáneos”, *Cuadernos americanos*, 224: 3, mayo-junio de 1979.
- MULLEN, Edward J., *Contemporáneos. Revista mexicana de cultura*. Salamanca: Anaya, 1972.
- NANDINO, Elías, “La muerte en la poesía de Xavier Villaurreutia”, *Cuadernos de Bellas Artes*, núm. 5, diciembre de 1960.
- , “La poesía de Xavier Villaurreutia”, *Estaciones*, núm. 4, 1956.
- NUGENT, Robert, “Villaurreutia and Baudelaire”, *Hispania*, 43:2, mayo de 1960.
- OLEA Franco, Rafael y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: COLMEX, 1994 (Serie Literatura Mexicana Cátedra Torres Bodet, 2).
- OLAS, James, (coord.), *Agustín Lazo*. México: Colección Blastein / Centro Cultural Tlatelolco, UNAM, 2009.
- ORTIZ Domínguez, Efrén, “La guerra de las rosas” en cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7332/1/19986P103.pdf
- OTRONY, Andrew (ed.), *Metaphor and thought*. Cambridge: University of Cambridge, 1993.
- PACHECO, José Emilio, “Nota sobre la otra vanguardia” en *Lectura crítica de la literatura mexicana*, tomo III. Caracas: Ayacucho, 1997, pp. 114-121.
- PALOU, Pedro Ángel, *Escribir en México durante los años locos: el campo literario de los Contemporáneos*. México: UAP / FONCA, 2001.
- , *En la alcoba de un mundo. Una vida de Xavier Villaurreutia*. México: Debate, 2003 (Narrativa, s.n.).
- PAZ Paredes, Margarita, “Homenaje a Xavier Villaurreutia”, *Revista de la Universidad*, enero de 1951.
- PAZ, Octavio “Cultura de la muerte”, *Letras de México*, núm. 33, 1 de noviembre de 1938.
- PFEIFFER, Johannes, *La poesía*, Margit Frenk (trad.). México: FCE, 1971 (Breviarios, 41).
- PIMENTEL, Luz Aurora, *La dimensión icónica de la metáfora*. México: UNAM / CEIICH, 2009 (Conceptos, s.n.).
- PIVEN, Jerry S. (ed.), *The psychology of death in fantasy and history*. Connecticut: Greenwood, 2004.
- PLATAS Tasende, Ana María, *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe, 2006
- QUIRARTE, Vicente, *El México de los Contemporáneos. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Academia Mexicana de la Lengua, 2004.
- , *Perdersé para encontrarse. Bitácora de Contemporáneos*. México: México: UAM-Azcapotzalco, 1985 (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades, Serie Humanidades, s.n.).
- RHODE, Erwin, *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. México: FCE, 1948.
- RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad / Trotta, 2001.
- RIVAS SAINZ, Arturo, “Poesía del anochecer”, *Letras de México*, núm. 20, 1942.
- RODRÍGUEZ CHICHARRO, César, “Disemia y paronomasia en la poesía de Xavier Villaurreutia” y “Correlación y paralelismo en la poesía de Xavier Villaurreutia” en *Estudios de literatura mexicana*. México: UNAM / FFyL, 1995, pp. 167-195.
- SALMERÓN Telechea, Cecilia, “‘Décima muerte’ de Xavier Villaurreutia o la simultaneidad de lo disímil” en Samuel Gordon (comp.), *Poéticas mexicanas del siglo XX*. México: Universidad Iberoamericana, 2004.
- SANSORES, Rosa, “Nostalgia de la muerte”, *Hoy*, 22 de octubre de 1938.
- SCHNEIDER, Luis Mario, “Los Contemporáneos, la vanguardia desmentida” en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: COLMEX, 1994 (Serie Literatura Mexicana Cátedra Torres Bodet, 2), pp. 15-20.
- , “Presentación” en *El estridentismo*. México: UNAM, 2007 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 129), pp.V-XL.

- SEGOVIA, Tomás, “La experiencia de Xavier Villaurrutia” y “Xavier Villaurrutia desde aquí” en *Actitudes*. México: Universidad de Guanajuato, 1970, pp. 28-58.
- SHERIDAN, Guillermo, (selección notas y prólogo), *Homenaje nacional a los Contemporáneos. Monólogos en espiral*. México: INBA / Cultura SEP, 1982.
- , “Presentación” en *Antología de la poesía moderna mexicana*, México: FCE / SEP, 1985 (Lecturas Mexicanas, 99), pp. 39-40.
- STANTON, Anthony, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía moderna mexicana*. México: FCE / COLMEX, 1998.
- TELEKI, Beatriz y Dwayne Carpenter “El tema de la muerte en la poesía de Gorostiza y Villaurrutia”, *Cuadernos americanos*, 221:6, noviembre-diciembre de 1978.
- TORRES-RIOSECO, Arturo, “Tres poetas mexicanos”, *Revista Iberoamericana*, I-1, mayo de 1939, pp. 83-89.
- UGARTE Palomera, Luz, *Los Nocturnos de Xavier Villaurrutia: un análisis socio-crítico*. México: 1990.
- ULLMAN, Stephen, *Semántica*. Madrid: Aguilar, 1976, (Cultura e historia, s.n.).
- USIGLI, Rodolfo, “Estética de la muerte”, *El hijo pródigo*, núm. 40, 15 de julio de 1946.
- VALLARINO, Roberto, *Textos paralelos. Nueve ensayos*. México: UNAM, 1982 (Poemas y Ensayos, s. n.).
- VIANU, Tudor, *Los problemas de la metáfora*. Buenos Aires: EUDEBA, 1967.
- VITALE, Ida, “Xavier Villaurrutia, una experiencia latinoamericana”, *Letras Libres*, núm. 116, agosto de 2008.
- VOLKOW, Verónica, “De la naturaleza de la imagen en Xavier Villaurrutia”, *Temas y variaciones de la literatura*, núm. 16, 2001.
- WEINRICH, Harald, *Lenguaje en textos*. Madrid: Gredos, 1981.
- WHEELWRIGHT, Philip Ellis, *Metáfora y realidad*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.
- ŽIVKOVIĆ, Milica, “The Double as the ‘unseen’ of culture. Toward a definition of Doppelgänger”, <http://es.scribd.com/doc/22869486/The-Double-as-the-Unseen-of-Culture-Toward-a-Definition-of-Doppelganger>