

01068
2

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

La poética del viaje en *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia.

Tesis que para obtener el grado de Maestro en Literatura Iberoamericana presenta

Víctor Castro Casarrubias



291533

Ciudad de México, abril de 2001.



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.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

60

En realidad, ¿qué sabe el hombre de sí mismo? ¿Será simplemente capaz de percibirse integralmente una sola vez siquiera como expuesto a una vitrina iluminada? ¿No le oculta la naturaleza la mayor parte de las cosas, incluso las relativas a su cuerpo, en el fin de desterrarlo en una conciencia altiva y quimérica? La naturaleza tiró la llave y, ¡ay de la funesta curiosidad que por una hendedura quisiera mirar lejos del cuarto de la conciencia! Presentirá entonces que el hombre se apoya en la inmisericordia, en la avidez, en la insaciabilidad.

Federico Nietzsche, *La gaya ciencia*.

Í N D I C E

Introducción	1
1. LA INVITACIÓN AL VIAJE	
1.1 La definición de la aventura	13
1.2 El deseo de viajar.	25
1.3 Una lección de inmovilidad	46
1.4 La flecha en la espiral.	56
1.5 La mano metálica.	64
2. LA TRAYECTORIA DE <i>Nostalgia de la muerte</i>	
2.1 Trayectoria del texto	77
2.2 Itinerario temático de <i>Nostalgia de la muerte</i>	87
2.3 Incorporación de temas y motivos.	93
3. LA POÉTICA DEL VIAJE	
3.1 El andar errante	101
3.2 El reino vacío.	119
3.3 El sueño del otro.	134
3.4 El naufragio invisible.	150
3.5 Una muerte para vivir.	173
3.6 Los escollos de la nostalgia.	197
Conclusiones	229
Bibliografía.	242

INTRODUCCIÓN

Xavier Villaurrutia es uno de nuestros clásicos. La razón: su obra está fija en nuestra memoria poética -como él mismo pensaba que debía estar la obra de un autor clásico-, generando, además, nuevos significados. Es también uno de nuestros autores modernos. Como "isla" de ese "archipiélago de soledades", como "estrella" de esa "constelación" que fueron los Contemporáneos, su obra tiene su propio espacio, que se actualiza en esa espiral del tiempo. *Nostalgia de la muerte* es, sin lugar a dudas, lectura obligada en el concierto de voces de nuestra tradición poética.

Es otro, por ahora, quien pretende decir "con mis palabras su nocturna agonía". Al decidirme a estudiar su obra, sabía de antemano que presentaba dos vertientes. La primera: que durante más de medio siglo su obra ha sido atendida por amplios sectores de la crítica; y estaba, por lo tanto, más que estudiada y, aparentemente, no había nada más que decir. La segunda: después de revisar los trabajos de esos críticos y estudiosos, donde pueden leerse valiosas contribuciones, encontré ciertos vacíos. Hacía falta algo que, no obstante, quedaba sin ser abordado por estas generaciones de lectores.

Por tal motivo, me propuse atender otros aspectos a los ya abordados. Su obra misma, alimentada por el espíritu de aventura, me trazó la ruta de otro viaje. Un viaje animado por el interés de encontrar esos pasadizos secretos que conectan a la alcoba y desembocan en otros "golfos de sombra". Esta "curiosidad" se convirtió, primero, en una pretensión, y luego, en una exigencia personal: atender aquellos aspectos que me permitieran comprender *Nostalgia de la muerte*. Para ello dejé que la misma obra llenara esos vacíos y el poeta alumbrara con la luz de su deseo y su inteligencia las estancias nocturnas, esos cuadros sonoros que son

sus poemas, en espera de que otros los miren y los siguen oyendo. La mano metálica de la poesía y los trazos del poeta me fueron imponiendo cada uno de los aspectos y temas, además de distinguir aquellos sobre los cuales el poeta mismo arrojaba su porción de señales.

Uno de los regalos con que puede colmar -o infectar- su obra es la curiosidad intelectual. Escribí regalo, cuando debiera decir que es una de las mayores exigencias que impone, pues su lectura no tolera impunidades. Mi trabajo es el fruto de esta "divisa", tan cara a Villaurrutia que espero, haya podido legitimar.

Sólo persigo una intención: dejar que sus poemas, esos seres y cuadros donde su sensibilidad e inteligencia se equilibran momentáneamente y viven frente al lector, recobren vida y nos hablen una vez más. En otras palabras: saber que *Nostalgia de la muerte* aún sigue conservando sus misterios, ya que "...si queremos que el misterio continúe siéndolo, es menester no pretender explicarlo sino conservarlo cuidadosamente en su atmósfera, rodeándolo, sintiéndolo y, a lo más, hiriéndolo instantáneamente, en una justa venganza, como él nos ciega y nos hierde..." afirma en "Pintura sin mancha".¹

Todos los escritores -escribe en "Seis personajes"- tienen, como los países, su geografía y con ella su extensión territorial y sus límites. Precisa, pues, situarlos para radicarse en ellos sin peligro o para dedicarles una simple visita. En esta forma de estancia he buscado seguir la trayectoria de una pasión: el viaje poético que, desde su totalidad, emprende por sus propios espacios.

En el primero de los tres capítulos, que he llamado previsiblemente *La invitación al viaje*, establezco el carácter de la aventura editorial e intelectual iniciada por Villaurrutia a

¹ *Obras*, p. 744.

partir de la publicación de *Ulises*. En el prólogo a sus *Cartas a Salvador Novo*, Villaurrutia señala que el nombre de Ulises constituía "la definición de la aventura." Esta idea me llevó a indagar: ¿Qué entendía Villaurrutia por aventura? ¿Qué le sucedió al emprenderla? ¿Cuáles fueron las aportaciones de *Ulises* a su pensamiento poético, y sobre todo de qué manera contribuye a la configuración de *Nostalgia de la muerte*?

A través de sus experiencias y lecturas fue conformando su idea del viaje, y que le otorgó un nuevo sentido al interesarse no por el viaje en sí -con su natural desplazamiento físico- sino en el deseo de viajar y hacer del viaje una pasión y de la pasión un viaje, cuyos motores son el deseo, el tedio, la curiosidad y la crítica. Su vocación de viajero está definida por la conciencia de un temperamento ávido y deseoso, así como por una sensibilidad en permanente búsqueda de nuevas aventuras vitales e intelectuales. Pero ¿qué tipo de deseo es éste? ¿De qué manera participan el aburrimiento y la curiosidad en su poética del viaje?

¿Qué es la inmovilidad y de qué manera participa tanto en el viaje como en la conformación de su obra? Villaurrutia se distingue por ser, ante todo, un viajero inmóvil que se sentía "impulsado paradójicamente por esa fuerza que en los textos de *Mecánica* aprendimos a llamar inercia", escribe en su artículo "Taxco en Montenegro". En este capítulo sólo señalo ciertos antecedentes de su inmovilidad, paradoja del movimiento, que él mismo plantea como aspecto fundamental de su poesía.

En ese ejercicio de desdoblamiento -de clara cepa gideana- que es su "Autobiografía en tercera persona" señala su singularidad viajera. Pero no sólo plantea su idea del viaje, sino su manera -otra de sus máscaras- de enunciar la concepción de su poesía. Y que es el meollo de su poética, entendida como una saga lírica del deseo que habría de culminar en la nostalgia.

Para Villaurrutia la poesía era una permanente conversación, un matrimonio donde se desposan la sensibilidad y la inteligencia, el cuerpo y los sentidos. Un ejemplo de esto es "Poesía", poema aparentemente independiente y del cual pensaba que "de haberlo escrito a tiempo hubiera figurado al frente de *Reflejos*". En realidad funciona como el pasadizo que lo lleva de la biblioteca a la alcoba, y de la alcoba al espejo. Era, por lo tanto, conveniente observar cómo este poema cerraba una etapa y abría otra, la de sus "Nocturnos", y en la cual aparecen ya algunos de los temas que formarán parte de *Nostalgia de la muerte*. Mientras la Poesía² con su mano metálica traza el poema en el litoral de la página, el poeta con "muda telegrafía" emite su mensaje, que es el mensaje de la angustia. ¿Qué dice este mensaje? ¿Desde dónde está escrito? Ya no será en "dulce charla de sobremesa", sino a solas, como van cayendo, los temas caros al poeta: la personificación de la Poesía misma y su fuga, el sueño, la mirada, la escisión del cuerpo y la conciencia -antecedente de la muerte- entre otros.

En el segundo capítulo he fijado la trayectoria del texto, el itinerario temático y la incorporación de otros temas, asuntos y motivos. Ante el interés de estudiar *Nostalgia de la muerte*, se imponía revisar, como un ejercicio de arqueología poética, su conformación textual y editorial definitivas, además de observar las actitudes ante su trabajo poético, su experiencia y adquisiciones en el ámbito narrativo, su actividad crítica y ensayística, así como la recepción de sus poemas por otros autores y otras instancias hemerográficas. El mayor de sus logros sería, paralelamente, no sólo el anuncio y la definición sino también la conformación de su vía poética.

² Así, con mayúscula, pues considero que a través de su trato con la poesía Villaurrutia le otorga un atributo mayor: es la personificación, presencia y voz con la cual conversa, y se distingue del ejercicio de la poesía como actividad.

Pero ¿cuál y cómo es ese camino poético? ¿Qué sucede mientras viaja el poeta? En el itinerario sobresalen temas como el de la muerte, la angustia y el solipsismo, sus relaciones con la noche y el sueño, y otros de singular peso y no menos decisivos como el exilio interior, el aguzamiento de la razón, fenómeno fundamental en la obra, que habría de generar el psiquismo y sus variantes como el desdoblamiento, la escisión, la alteridad y la consecuente reconciliación del poeta consigo mismo. También he atendido otros pretextos significativos como la duda, la convivencia de los extremos, el todo y la nada, el placer y vicio, el vacío corporal; en fin, eso que Tomás Segovia llama *experiencia*. Observar cómo afina lenta y cuidadosamente su estilo y su lenguaje, define las preocupaciones y actitudes que constituyen su visión poética, para cantar la misma canción, con otros tonos y registros, pero desde otro ámbito: el de la noche. Éste será el espacio por donde habría de navegar el poeta; será también el río de sus ulteriores metamorfosis, de su muerte y su resurrección. En ella todo será pérdida y reconocimiento, conquista y recuerdo: nostalgia. Todo esto forma el cuerpo de la tercera y última parte.

Para comprender la naturaleza de estos temas y pretextos y contestar estas preguntas, me he valido de una idea de Juan García Ponce: *Nostalgia de la muerte* es el diario íntimo donde el poeta, en su viaje interior, ha escrito su relación consigo mismo y con el mundo.

Compuesto por seis estancias, abordo las relaciones entre determinados temas que se desprenden una vez iniciado el *andar errante*, esta es la forma que adquiere la aventura nocturna del poeta alumbrado por la luz del deseo, una vez que la mano de la noche, con afanes de totalidad, ha establecido sus propios límites; un arqueo que va del primer "Nocturno" al penúltimo poema titulado "Volver". Esta saga del deseo estará animada, y vigilada sobre todo, por la presencia tutelar del hielo y del fuego,

encarnación de los extremos del epígrafe que se lee en el pórtico de *Nostalgia de la muerte*.

Mientras el poeta, inmóvil y apasionado viajero, permanece en el viaje, escribe su aventura verbal. Pero, ¿qué ocurre durante esa pasión viajera? ¿Cómo empieza y cuándo acaba -si es que empieza y acaba- ese viaje, esa aventura?

Mi intención ha sido establecer el carácter y significación de ese viaje. Como poeta Villaurrutia prefería el trayecto a la llegada; como viajero se detiene y permanece, exiliado, mirándose en su espejo, despunte de su drama poético. Durante su viaje, una manera de ejercer su pasión, irá descubriendo y adentrándose en los páramos desconocidos de su cuerpo y su conciencia.

He pretendido asomarme a ese mundo circular de su alcoba, metáfora del espejo, para ver, desde otra ventana, un rostro, una voz que se incendia y un cuerpo que se vacía. De este modo, -y parafraseando a Villaurrutia- se plantean varios conflictos, surgen problemas simultáneos, intensos o triviales que (si) se resuelven o no, poco importa. No importa porque el drama sigue en pie.

Villaurrutia es, como Borges, el creador de sus propios precursores. Este principio me llevó a rastrear ciertas influencias, complicidades y empatías como frutos personales de un conjunto de lecturas y experiencias: presencias (influencias en términos de Harold Bloom) que participan en el tejido de las relaciones intrapoéticas e intratextuales. Cada una de ellas estimuló en el poeta la posibilidad de establecer su particular relación con las ideas de la época, como la velocidad, el maquinismo, las especulaciones en torno al viaje, el tuteo con la poesía, así como otros tópicos que formaron parte de las literaturas de su época y que Villaurrutia asumiera, a su modo, como *actualidad*.

Otro aspecto importante es su perspectiva pictórica que alimenta, como es sabido, su creación poética donde confluyen afinidades estéticas entre pintura y poesía; relaciones visibles entre el mundo de las formas poéticas y el mundo de las formas plásticas. Estas voces sueñan y sueñan hasta perderse en el caracol -otra forma del abismo- de su oreja codiciosa, y en donde ocurren la combinación y superación de esas dos potencias antagónicas del lenguaje: la potencia lógica y la potencia mágica. Estados que se funden y desembocan en ese río profundo y sonoro que es *Nostalgia de la muerte*, para entregarnos, como él mismo quería, cuadros escritos y poemas pintados. (Aunque de pintura sus poemas sólo tengan el rigor arquitectónico, como pensaba Celestino Gorostiza.)

En su ya clásico "Prólogo", Alí Chumacero, al establecer las tres distintas etapas de la producción poética de Villaurrutia, señala que después de los "titubeos" -"donde se hace patente su predilección por el engaño del juego de palabras, que llegan a confundirse con la inteligencia"-, vendría "su mejor época creadora donde la emoción se somete a la estricta vigilancia de las facultades intelectuales, en justo equilibrio que lo hizo escribir sus más hondos poemas." En su etapa final "la emoción se sobrepone a la inteligencia con tal ímpetu, que la obliga a restringir su ejercicio a la superficie de las formas métricas." Aunque Chumacero no señale dónde empiezan y cuándo acaban estas etapas, puede deducirse que cada uno de los títulos ilustra tales etapas. De tal manera, *Reflejos* (1926) comprende la primera, *Nostalgia de la muerte* (1938) su segunda y mejor época, y *Canto a la Primavera y otros poemas* (1948) la tercera, que no atenderé por ser ajena a los intereses de mi trabajo.

Desde la publicación de las *Obras* de Villaurrutia, esta división ha permanecido intacta. Por mi parte, dicho "Prólogo" fue mi punto de partida, a pesar de la afirmación de Tomás Segovia

para quien "nada o casi nada puede decirse respecto del lugar que ocupa Villaurrutia después del texto de Alí Chumacero."³ En sus "Primeros poemas", por ejemplo, el poeta "está como distraído, como sospechando todavía cuál va a ser el verdadero timbre de su voz." Con los años, ese timbre sería un río profundo de cauces inconfundibles. En esos poemas es posible rastrear los gérmenes de lo que luego va a ser su poesía."⁴ Como poeta amateur, son también muestra de la calistenia poética de este diestro jugador de tenis para quien la poesía y la vida eran "un deporte distinguido". Como ejercicios estos poemas -afirma Octavio Paz-

revelan varias dificultades que persistieron en su poesía posterior: un oído muy fino y sensible a la cadencia de la línea y al juego de los acentos y las sílabas; una sintaxis precisa y flexible; una imaginación plástica que hace de cada poema y aun de cada estrofa un pequeño universo de relaciones no sólo verbales sino visuales; un conocimiento instintivo de los límites, ese "saber hasta donde se puede llegar", de modo que en esos poemas de juventud no hay sentimentalismos excesivos ni retorcimientos intelectuales. En suma, una conciencia de la forma, poco frecuente en un poeta tan joven, al lado de una sensibilidad más intensa y más fina que poderosa.⁵

La publicación de *Reflejos*, en 1926, fue importante por dos razones. La primera porque Villaurrutia cerraba su primera etapa poética; la otra, tenía ya en su poder las llaves que le permitieron abrir las salas -las alas- de su estancia nocturna y conducirlo a su alcoba verbal. Considero importante la manera en que dos estudiosos de su obra han señalado los logros de esta etapa. En ella, según Tomas Segovia,

un lenguaje se afianza. Hay aquí grandes aciertos expresivos, y el tono se va haciendo reconocible. No queda ya nada de ese provincialismo voluntario -un poco falso- adoptado por amor a López Velarde, y en su lugar va agudizando cada vez más extraordinaria delicadeza... Pronto esa delicadeza iba a hacerse más que eso: iba a hacerse sensibilidad, una temblorosa y segurísima sensibilidad capaz de percibir todos los matices de una experiencia inaprehensible.⁶

Cuando Villaurrutia publicó *Reflejos* comenta Octavio Paz,

³ *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970, p. 9.

⁴ *Loc. cit.*, p. 10.

⁵ *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, p. 53.

⁶ Tomas Segovia, *Op. cit.*, p. 11.

eran los años de la vanguardia, pero Xavier se mostró singularmente tímido y recogió de las nuevas maneras sobre todo las negaciones: *no* a la confesión sentimental y a la anécdota, reducción del poema a sus líneas esenciales, odio a las amplificaciones, preeminencia de la vistas sobre el oído y preferencia por la rima asonante y el verso blanco... Hay en este libro algunos poemas que prefiguran la obra posterior: "Cuadro", "Amplificaciones", "Suite del insomnio." En algún poema aparece el juego de palabras... que sería después uno de los rasgos de su poesía de madurez. También los juegos sinestésicos en los que los ecos construyen geometrías inquietantes... No es un accidente que "Suite del insomnio" sea el último poema de *Reflejos*.⁷

Durante más de diez años el poeta se dedicó a abrir espacios desconocidos y, al abrirlos, los hizo parte de su drama, de su acción poética. El resultado fue la publicación de *Nostalgia de la muerte*. Más que temas, Villaurrutia se planteó la necesidad de un pretexto que explicara el viaje aunque fuera superficialmente. De la variedad de estos pretextos -cuerdas que al tocarlas crearían su propia resonancia- la muerte es el predominante.

No he pretendido establecer otra división ni otra nomenclatura, aunque tampoco he ignorado la totalidad de su obra. No obstante, es pertinente señalar el hecho de haber dejado fuera de mi competencia "Décima muerte", pues, según el planteamiento de Alí Chumacero, justifica entenderlo como un poema que participa más bien de la tercera etapa de Villaurrutia. Pero eso no es todo. Lo hice por otra razón: la de ser un poema autónomo dentro de *Nostalgia de la muerte*, el cual está unido al cuerpo del texto por la materia temática y no necesariamente por su concepción formal, que lo distingue a la vez. En otro sentido, "Décima muerte" puede funcionar, según su concepción, como una cuarta sección de *Nostalgia de la muerte*, y no fue motivo de mayor atención, salvo en contadas excepciones. Y no lo hice por otras dos razones: la primera, porque mi interés no es específicamente el tema de la muerte, sino otros temas que están -como esas **estrellas olvidadas** de sus "Estancias nocturnas"- gravitando en el texto; la segunda es más trivial y, digamos, sensata: "Décima muerte" está más que

⁷ Octavio Paz, *Op. cit.*, pp. 54 y 55.

estudiada y, francamente, no tenía caso atenderla. Analizarla nuevamente era hacer llover sobre mojado.

Pero ¿Qué es *Nostalgia de la muerte*? ¿Cuál es su importancia? ¿Qué temas plantea? ¿Qué poética contiene y propone? Mi interés primordial ha sido analizar la trayectoria poética de Villaurrutia desde la publicación de la revista *Ulises* hasta la edición definitiva de *Nostalgia de la muerte*.

En el viaje y la aventura, cuerpo y poesía se funden. Un cuerpo dentro de otro cuerpo; un vacío dentro de otro vacío genera las posibilidades de la *poiesis*: la escritura del poema como un hecho inevitable.

Se imponía sobre todo indagar las acciones, los espacios y las vivencias del poeta, establecer la forma en que Villaurrutia conjuga y funde sus temas y motivos que van desde la aventura, pasando por el viaje, la inmovilidad y su conversación con la poesía, la travesía por el espejo y la contribución del desasimiento, antecedente del vacío y desmembración corporal.

Una vez emprendido el viaje por el territorio fantasmagórico de la noche, la aventura toma la forma del andar errante, del exilio interior, donde se destacan el desdoblamiento, la introspección y la condición fantasmal.

Como fenómeno de la conciencia, el sueño es el espacio, convertido en cuerpo alado, donde el poeta emprende también otra forma de viajar. El vacío ha dejado al cuerpo en condiciones para que durante el sueño ocurra ese suceso capital: encontrarse con la muerte. No sólo sueño de la otredad, sino también el insomnio creativo será el ámbito privilegiado para su acción poética; aventura múltiple la que el sueño le prodiga, escrita por la mano vigilante de un poeta despierto, insomne.

Desde la tensión dramática que imponen los extremos, el poeta habría de vivir otros sucesos y desarrollar otros temas como el vacío del cuerpo, así como la forma en que Villaurrutia hizo de su

cuerpo el ámbito de la aventura. El ejercicio de los sentidos - como una vía de purificación y despojamiento-, el placer y el vicio, la petrificación, el aniquilamiento y la desmembración acaban por hacer de su cuerpo un reino vacío. Desde ahí, el poeta se entregó a combatir al monstruo de la angustia y comenzó a oír el silencio de la muerte.

Con su naufragio, Villaurrutia encarna uno de sus principios: hacer ver lo invisible. Suceso éste que sólo podía ocurrir en los terrenos del espíritu, que no es otro que el de la poesía. A través de su estado sentimental y anímico conquistaba otra de sus "divisas": *ni un pensamiento, ni un movimiento*. De modo que el cuerpo y la conciencia, en completa y permanente contemplación de sí mismo, es una nave que acaba por zozobrar en las horas críticas de la noche. Esa vía de la interrogación se verá, por un momento, suspendida; el poeta se siente incapaz de continuar el viaje y el desastre no se hace esperar. Si el naufragio puede culminar en una muerte por agua, sólo un cuerpo vacío y persistente puede salir a flote.

Del tema de la muerte, objeto de la nostalgia, abordo dos variantes: tanto el carácter provisional con que la vive, así como su singular resurrección, que he llamado palingenesia cuyos antecedentes se encuentran en el desasimiento corporal, la introspección y el desdoblamiento con los que adereza el viaje interior. Otro antecedente es la capacidad mimética que desarrolla y lleva a experimentar, en el lenguaje y la imagen poética, digamos, ciertas "metamorfosis". El cuerpo va tomando diversas formas y experimentando ciertos sucesos. En este trayecto va de la vivencia a la experiencia de la muerte, donde se destaca esa capacidad para resucitar con otro cuerpo y a otra vida. A través de la memoria y la poesía, el poeta se dispone a vivir la muerte en vida.

Como ser transitorio y finito, este animal que puede sentir nostalgia y echar de menos su muerte, se concentra en esas dos exigencias imperiosas del ser que son actualizar su pasado y reabsorberse a la nada. Pero, ¿cuál es la naturaleza de ese estado sentimental, esa angustia que toma la forma de nostalgia, y cuáles los obstáculos que debe sortear para reconciliarse consigo mismo? En ese trayecto habría de fundir su tiempo: un pasado vivido desde su presente y un presente por vivir; la nostalgia como el estado propicio para la escritura y el ejercicio de la poesía.

El desarrollo de cada uno de los capítulos es, además de mi responsabilidad, el resultado de mis dudas, así como -espero- de algunos hallazgos y de una impaciencia que sólo busca su certeza en el mensaje de esa angustia o, cuando menos, en el eco de una nota fugitiva.

Debo aceptar, también, que mis pretensiones rebasan mis posibilidades de comprender una obra en su totalidad. Los errores y las ausencias no pueden ser más que mi responsabilidad. Este no pretende ser el trabajo orgánico ni mucho menos el estudio canónico, que si bien está pendiente, no creo que haga falta realizar y tampoco necesite la obra de este poeta.

No puedo ignorar el apoyo que, a través de sus instituciones, me brindó la UNAM, pero sobre todo quiero agradecer a la Mtra. Alicia Correa su infinita paciencia y su confianza en mi trabajo.

1.1 *Ulises* y la definición de la aventura

...a veces nos despertamos en plena aventura o angustia.

Paul Valéry, *La idea fija*.

Después de la publicación de *Reflejos* (1926), que culminaba una jornada de contrapuntos formales y temáticos, Villaurrutia quedaba nuevamente a merced del tedio. Este adalid del aburrimiento a quien la realidad le resultaba un espectáculo insufrible, reconoce que sólo en el arte podía encontrar un olvido, aunque provisional, siempre deseable. A pesar de que en sus días de tormenta se asomaba con determinación a la ventana del arte, la tiranía de la vida era incesante. Copado por el demonio de la astenia, se encuentra ante un nuevo cruce de caminos. ¿Adónde encamina ahora su destino de poeta? Al amparo de sus dos ángeles guardianes -Castor y Pólux: el placer y la curiosidad- Villaurrutia cifraba en el arte y la aventura la respuesta a sus temores, deseos y paradojas, en una palabra: a sus obsesiones y sus contradicciones, así como en su realización las fundía en un presupuesto estético como en una concepción artística, pero sobre todo en una acción concreta: el arte como aventura. La idea de la aventura, donde el placer de perderse y encontrarse era una experiencia no menos valiosa, emana de su propia efervescencia y temperamento. Su desamparo -expresión de su desarraigo-, su fragilidad y la naturaleza fatalmente precaria de su existencia psicósomática fundan la posibilidad de la aventura, que será el antídoto por excelencia a su crónico aburrimiento. A su manera, Villaurrutia le declaraba la guerra a la abulia y la ataraxia. La publicación de la revista *Ulises*, en el mes de mayo de 1927, fue

para Villaurrutia "la definición de la aventura".¹ Una aventura estética que sostuvieron los miembros de la llamada "generación

¹ En su acepción más simple la aventura "es un suceso, o lance extraño (que entraña) casualidad, riesgo, peligro." Aventurarse es "arriesgarse, poner en peligro. Decir alguna cosa atrevida que tiene cierta duda." Y del aventurero se dice que es aquel que "busca aventuras. Que toma parte en justas o torneos." En el ámbito marino es el aspirante sin sueldo ni uniforme, que alternaba a bordo con los guardias marinos", escribe Julio Casares en su *Diccionario ideológico de la lengua*. Por su parte, María Moliner en su *Diccionario de uso del español*, en su primera acepción señala: Aventura (Del Lat "adventura", cosas que han de venir, de advenire, deriv. De "venire", origen de venir) Suceso extraordinario que le ocurre a alguien, en que interviene o que presencia. 'Recorrer el mundo en busca de aventuras'- En la segunda acepción destaca: "Correr; Tener; Buscar; Meterse en." Una tercera es "Embarcarse en aventuras o en una aventura", "Emprender algo de resultado incierto o en que se aventura algo." Si bien estas acepciones pueden ser funcionales en un primer momento, en el ámbito de la poesía la aventura adquiere otros matices. La entiendo también como una "posición estética". De esta manera la plantea Guillaume Apollinaire en su clásico y muy citado poema "La bella pelirroja": *Entre nosotros, y para nosotros amigos míos / Juzgo esta larga querrela entre la tradición y la invención / El orden y la aventura*. Traducción de Octavio Paz en sus *Versiones y diversiones*, México, Joaquín Mortiz, 1984, p. 28. En este sentido, la aventura se perfila como una elección, una filiación en el terreno de la creación poética.

La aventura, por otra parte, es más que una definición de cualquier diccionario. Querer definirla es una empresa ambiciosa que pone fácilmente en aprietos. Pero tampoco debe sobrentenderse. Con el interés de ampliarla, en lo posible, cito algunas de las consideraciones que a propósito señala Guillermo de Torre: "La aventura. El orden. En estos dos términos se me antoja ver representados desde hace años [...] los dos extremos polares de la línea evolutiva trazada por el espíritu durante los dos últimos lustros en el lapso interbélico. Este espíritu literario y artístico de una época [...] no sigue una progresión constante e ininterrumpida [...] se distingue del espíritu científico, el cual sólo admite la línea del progreso, según observó Huizinga. El espíritu de aventura es el espíritu creador por antonomasia. Representa el insaciable afán de virginidad, de descubrimiento y variedad que existe en toda alma humana con auténtica vocación descubridora. Es la apetencia ilimitada y matinalmente renovada de un cotidiano rasgamiento auroral que se quisiera impar. La aventura -escribe líneas adelante- es, pues, apetito insaciable de novedad -al menos de pristinización. No será el único elemento del arte, pero sí uno de sus factores irremplazables. Sobre este espíritu me parece conveniente señalar otros aspectos como son las dos maneras esenciales de innovar. Una de ellas consiste en lanzarse aguerridamente, temerariamente hacia lo desconocido, cara al espacio virgen, rompiendo todas las amarras tradicionales, después de haber decretado la abolición de la memoria, ambicionando un neomorfismo total. La segunda se realiza en la actitud opuesta: alzándose con radical negativismo frente a lo inmediatamente anterior y yendo a buscar lo nuevo, con violenta torsión de retorno, a los modelos olvidados, hacia las ocultas fuentes [...] Y en rigor, la vuelta al orden por ese largo camino, crea el único orden que me parece válido." En cuanto al orden señala que "la aventura no es todo. Sostener apasionadamente lo contrario equivaldría a situarse en un plano semejante -por antitético- al de quienes sostienen que el orden es el único elemento fundamental, que fuera de la tradición no hay nada. Por último, señala que el orden existe en función de la aventura. Si la aventura es mocedad, el orden sería madurez, cuando no senectud. Si la aventura corresponde a las generaciones innovadoras, a las épocas eliminatorias y polémicas, el orden será propio de las generaciones pasivas, de las épocas acumulativas [...] Si la aventura es modernidad, el orden será romanticismo -con las desinencias propias de cada época -la segunda cuaja siempre en el mismo título: clasicismo". Véase *La aventura y el orden*, 2ª- ed., Argentina, Losada, 1960, pp.11-16.

Por otra parte, para Villaurrutia la aventura comienza en el momento en que el poeta concibe y asume la poesía, junto con la existencia, como un problema por resolver. El suyo es el ámbito donde se despejan los enigmas y las dudas; es también el espíritu que ha conquistado la tradición nutriéndose de ella y que, desde su particular libertad, emprende la conquista de nuevos derroteros, espacios y formas, actitudes, intereses y preocupaciones de índole diversa. Pareciera que lo distinguen las relaciones paradójicas: es un acto volitivo que desencadena la apertura de un nuevo orden vital, temporal y verbal, pero es también un impulso corporal y una agudeza mental; incluye además una fortaleza corporal; impone sobre todo la voluntad de arriesgarse: es un desafío de la razón en los terrenos de la poesía, en cuyas aguas el poeta aguarda el advenimiento de lo desconocido. Desde ahí, Villaurrutia habría de emprender y presenciar su aventura.

bicápite" (que, según Guillermo Sheridan, formaran Novo y Villaurrutia). Para Villaurrutia, la curiosidad y la crítica -polos eléctricos de su inteligencia

eran el veneno y el antídoto. Y viceversa. No había en aquella revista más doctrina que la que concentraban los epígrafes que hablaban de la aventura, del viaje alrededor de la alcoba del mundo y alrededor de la alcoba de la curiosidad enemiga del tedio, de Simbad que tiene algo de Ulises. Estos epígrafes eran la expresión de mis deseos y de mis temores.²

No dejaba de ser peculiar el hecho de que en el México de la década de los años veinte, un grupo de escritores jóvenes emprendiera, no sin apasionamiento, una aventura llena de desafíos y complicidades y en la que abundarían revelaciones y descubrimientos. La idea de la aventura era en un primer momento el hallazgo fortuito de la consumación de ese "vicio impune": la lectura (aprendido en Valery Larbaud). Será en *Dama de corazones*, escrita meses más tarde, donde Villaurrutia señala: "Como cuando en una novela saltamos las páginas que empezaban a aburrirnos encontramos de pronto que el personaje se halla sumergido en una aventura que ignoramos de qué modo y cuándo dio principio".³

La aventura empezaba como un juego incierto. En este sentido, "el principio de la aventura" se manifiesta como "un deseo autocrático de su libertad y, en esa medida, como todo un acto arbitrario y gratuito de naturaleza estética".⁴

En el ámbito de la literatura los motivos del viaje y la aventura han estado siempre presentes. Al iniciarse el siglo XX adquirieron nuevas significaciones en el flujo de la cultura y la sensibilidad. Después del colapso de la primera Guerra Mundial, la idea de la aventura volvió a hechizar el espíritu de algunos hombres. En este contexto, la literatura dejó de ser descripción del mundo para convertirse en el campo de la experimentación de

² *Escala*, 1, octubre de 1930, p. 7. [277].

³ *Obras*, p. 584.

⁴ Vladimir Jankélevitch, *La aventura, el aburrimiento y lo serio*, p. 17.

nuevas formas de ejercer el trabajo literario. Para el hombre europeo, al ver perdida su confianza en las doctrinas y teorías que sostuvieron el mundo hasta ese momento, "la aventura llegó a ser el lema del siglo". El despuntar del siglo es el momento en que se habla de "aventura intelectual", "aventura espiritual", "aventura política". A propósito escribe René Marril:

Tras la muerte de la razón universal, esos hijos del siglo alucinados todavía por un matricidio, necesitaban descubrir las rutas de la aventura en un mundo cuyas facilidades habían rechazado. Hubo cierta embriaguez entre los que vivieron esos años. Después de haber retirado su pivote nacional al pensamiento, había que encontrar algún otro fundamento a la vida; y para ello se confió en la pasión, el deseo y en la aventura.⁵

En México, la idea y el espíritu de la aventura era un suceso novedoso, actual, que estaba presente en el clima de las renovaciones literarias así como en los proyectos políticos y culturales.

Dirigida por estos audaces y virtuales aventureros, *Ulises* proponía una actitud lúdica y vigilante. Así por ejemplo, ante la exageración del gusto por ciertos motivos populares observados en la pintura mural y en las declaraciones programáticas de otras revistas como *La Falange*, *Villaurrutia* y *Novo*, con una actitud iconoclasta, rompieron con la monotonía temática del quehacer literario.⁶ En *Villaurrutia* la aventura no era un lema solamente: es una tentación febril que le abre las puertas a un futuro inmediato; un tiempo donde la novedad, pero sobre todo la *actualidad* se hace presente a cada momento. El *pathos* que lo hipnotiza es un conjunto de fuerzas contradictorias mientras que la

⁵ René Marril (Alberés), *La aventura intelectual en el siglo XX*, p. 39.

⁶ La revista era, según Guillermo Sheridan, además de "incidiosa, enjundiosa, ávida, *snob* y petulante, *Ulises* encarna como ninguna otra la revista de vanguardia (a pesar de que... el adjetivo irritaba a los editores.) Es la típica revista de experimentación juguetona y rapaz, impredecible, eficaz termómetro de la atmósfera cultural mexicana de fines de los años veinte, tanto por lo que dice como por lo que calla... Su elaborado desparpajo contiene el lujo máximo a que podían aspirar sus heterodoxos colaboradores; la indiferencia ante los grandes proyectos del Estado y ante los anhelos literarios de la tradición inmediata. De ahí su nombre: *Ulises*, que algo tiene de soledoso, de aislamiento, de voluntad del desastre". *Los Contemporáneos ayer*, p. 280.

tentación es una mezcla de deseos y negaciones, de horror y fascinación ante su tiempo.

Un hecho esencial: la aventura lo conduce a la creación de un tiempo verbal y un orden vital nuevos: el tiempo y el orden que precisa como poeta. Este tipo de fuerzas puede observarse en las actitudes asumidas por el binomio Villaurrutia/Novo durante su aventura: cada uno había sido tocado por ese demonio.⁷ A Villaurrutia, la publicación de la revista lo conduce a dos situaciones: conseguía, por una parte, uno de sus deseos: exponer sus principios, sus ideas y ejercitar su voluntad de crear, a la que se entrega con vehemencia y apuesta sus cartas a la consecución de la aventura; por otra, cancelar la posibilidad del regreso. Nosotros sabemos -recuerda Villaurrutia- que en el arte como en la vida, no se regresa, que el tiempo no perdona.⁸ El porvenir es, de ahora en adelante, el territorio de su aventura. Villaurrutia se entrega a ese tiempo sin duración que es el futuro, ese imperio de la indeterminación y de lo enigmático posible.

En la aventura participan, hasta llegar a la simbiosis, otras fuerzas como el deseo y la pasión. El deseo es una aspiración que precisa su cumplimiento y orienta al cuerpo hacia el objeto que ha imaginado. Pero no es suficiente tener deseos, es preciso cumplirlos. Para realizarlos, Villaurrutia los deposita en las posibilidades redituables del viaje. A través de su pasión sitúa a los objetos y a los seres para poder aprehenderlos. Pasión y deseo desembocan en un acto: asumir la conciencia de su cuerpo. Una vez definida, la pasión será una potencia ígnea y autónoma.

En su relación con el deseo, hace de su cuerpo una totalidad sensible a la que organiza y orienta hacia el objeto de las realizaciones posibles: el viaje. La pasión y el deseo constituyen

⁷ En Novo, por ejemplo se hacía evidente esa "mezcla de ganas y de horror ya que tuvo reticencias ante la posibilidad del viaje [a la Conferencia Panpacífica de Educación]. Jamás había visto el mar y contaba con 23 años de edad; cierta urgencia mítica lo inquietaba y aceptó a pesar de su crónica inmovilidad". Guillermo Sheridan, *Op. cit.* p. 279.

⁸ Miguel Capistrán, "Xavier Villaurrutia /Textos", p. 29.

la posibilidad y el fundamento, de dimensiones inesperadas, que ofrecen al poeta los presupuestos para la creación de un mundo privado, de una vida interior, cuya única realidad y riqueza es la de saberse continuamente amenazada. La pasión y el deseo son no sólo temas, sino el combustible idóneo para esa máquina llamada *Ulises*. El nombre de la revista, sugerido por Villaurrutia según Novo, define la aventura de Ulises, además de caracterizar al nuevo siglo

es la única respuesta a un escepticismo ominoso que comenzaba a cernirse cada día con mayor energía sobre Villaurrutia. Militar públicamente en esta religión privada se convirtió, más que en un proyecto juvenil, en una forma de perseverancia higiénica.⁹

En sus jornadas como navegante del tedio alrededor de la alcoba, Villaurrutia se había encontrado con dos diosas: la *Voluntad de Potencia* y la *Voluntad de Ordenación*. "El compañero de la primera es muchacha y se llama la *Aventura*; el de la segunda es muchacho y se llama el *Albedrío*. Mientras estas dos divinidades de la hora homérica pleitean y batallan en el aire; en la tierra juegan su papel los humanos."¹⁰ La *Voluntad de Potencia*, aboga así:

Navegar es preciso, vivir no es necesario. Mira, mira hombre cobarde, mira a la criatura de hechizo que me acompaña. Llegue a ti este prestigio misterioso de la *Aventura*. Una palabra, una corta y formidable palabra dice: ¡Atrévete! Hay mil posibilidades de milagro en tu hablar, que ahora es silencio. Y otras mil todavía en tu gusto, ahora miserablemente rendido.¹¹

Si estas diosas encarnan en los principios de la revista que son la curiosidad y la crítica, es particularmente la *Voluntad de Potencia* quien convoca a Villaurrutia su invitación al viaje.

Otros polos entre los cuales transcurre la aventura son la implicación ética y el distanciamiento estético. La primera consiste -según Jorge Cuesta- en que cada nuevo artista tiene "la misión de aventurarse a someter un fragmento de las zonas

⁹ Guillermo Sheridan, *Op cit.*, p.283.

¹⁰ Eugenio D' Ors, *Oceanografía del tedio*, p .70.

¹¹ *Op. cit.*, p.71.

intrincadas y vírgenes del arte y aprovechar sus frutos."¹² El distanciamiento estético quedaría planteado en la reflexión que años después hiciera Villaurrutia sobre las adquisiciones de su participación y experiencia en la revista. Por su parte, Marcial Rojas, recogió el fruto de estas reflexiones en su entrevista con el poeta y que publicara en el primer número de *Escala*.

Para que la aventura exista son precisos los episodios con sus respectivas peripecias. *Ulises*, alejada del espíritu mesiánico de otras revistas de la época, concentró en los epígrafes de cada uno de los seis números, la cifra y el despliegue de sus presupuestos vitales e intelectuales. En esta travesía la idea de la aventura está presente en el primer número de la revista: *La odisea no un libro de aventuras sino de problemas*, de Eugenio D'Ors. Este epígrafe subraya "el tono homérico de la empresa" (señala Guillermo Sheridan), pero plantea sobre todo el espíritu que la anima. El espíritu de aventura es, por principio, el despliegue fortuito de sus interrogaciones en el terreno de la cultura que, alumbrado por la inteligencia, el conocimiento y la sensibilidad precisa el ejercicio de las pasiones: las afinidades electivas entraban, pues, en juego.

La aventura comienza cuando el poeta concibe su existencia como un problema por resolver. Darse cuenta de que un problema existe -escribe Villaurrutia- debatirse en esta conciencia, es el único modo de resolver el problema. Es entonces cuando la inteligencia deja de ser el ámbito del confort y deviene en el elemento que establece un orden: "mientras el intelecto examina, pondera, se admira, critica e imagina, el poeta se convierte en un razonador que trabaja continuamente para fortalecer su pasión."¹³

De esta manera Villaurrutia encarna el principio gideano indispensable a todo viajero: estar en absoluta disponibilidad para

¹² "Reflejos", *Ulises*, 1, mayo de 1927, p. 29.

¹³ "Variedad", *Obras*, p.613.

emprender el viaje. Le declara la guerra a la *ataraxia* y asume el espíritu heroico de los viajeros mayores: *Hay un poco de Sindbad en Ulises.*

El espíritu de esta aventura es -como para los hombres que vivieron después de la primera Guerra Mundial- una patria interior. Sin poder eludir el riesgo que entrañaba su aventura, hace de su navegación un viaje hacia su propia interioridad: *Haga lo que haga, tenga la cabeza en el Polo, los pies en el Ecuador, siempre hará el viaje alrededor de su alcoba.*

Con su aventura le imponía a su vocación de viajero un sello peculiar: el conocimiento de sí mismo. En este ejercicio vital, que toma la forma de una *autognosis*, la inteligencia ensancha los ámbitos de la reflexión. La finalidad última de su aventura no es únicamente la creación de obras culturales, sino el desarrollo de la potencialidad poética de Villaurrutia: hace escala para explorar los registros del lenguaje y los abismos del cuerpo. Al zarpar *Ulises*, barca impulsada por la pasión del viaje, hace objetiva una forma de cultura: el poeta deja un puerto, asfixiante, para navegar por los ríos dubitativos de su pensamiento, por los mares picados de su interioridad.

A su espíritu de lúcidas interrogaciones, Villaurrutia incorporó su voluntad de acción creadora. Su acción consistía en romper las barreras de su yo superficial para buscar en el centro de la vida interior su yo profundo: el poeta se libera de todo lo accesorio y ajeno a la creación hasta terminar, dramáticamente, despojándose de sí mismo. Esta es la naturaleza de su acción creadora que lo lleva a codiciar otras esferas de la experiencia como lo inaudito, pero sobre todo lo desconocido. Hacia ellas se lanza aguerridamente hasta romper con toda amarra por ancestral que fuera. En otras palabras, era ésta su manera de legitimar y asumir su desarraigo. Es evidente que Villaurrutia tenía claridad de la

naturaleza de su acción: "No es la verdad estética lo que me interesa sino la acción de buscarla, y más que la acción de buscarla, el deseo de buscarla", le declara a Marcial Rojas.¹⁴ Su actitud se emparenta con una de las ideas que había leído en el *Diario* de André Gide:

lo que da valor a un hombre no es la verdad que posee o cree poseer: es el esfuerzo sincero que ha hecho para conquistarla. Porque el hombre aumenta sus fuerzas y se perfecciona no por la posesión de la verdad, sino por su búsqueda.¹⁵

En las exploraciones de ese deseo, encuentra que *hay un descubrir en profundidad, como hay un descubrir en extensión.*¹⁶ Como poeta, Villaurrutia no tenía interés por las extensiones sino por las profundidades. Opta, por lo tanto, por la primera parte de la propuesta dorsiana, y a la que enuncia a su manera: *un caer sin llegar.* Hará de ella una vía poética, una posición estética y de cultura y hasta un estado metafísico: el camino de la liberación que contempla, desde su movimiento vertical, la profundidad de su abismo.

La aventura toma forma de un viaje en el que es preciso sumergirse hasta el fondo del abismo sin importar que se llame Cielo o Infierno, hasta el fondo de lo desconocido para encontrar algo nuevo, como proponía Charles Baudelaire. Lo desconocido se convierte en una necesidad en la cual se mezclan ideas y emociones: la aventura como búsqueda de una realidad fundamental donde regresar a lo elemental, a la naturaleza, era para Villaurrutia nada recomendable, y además, incómodo. "Todo lo que nos queda es la esperanza por lo desconocido", le dice Mercedes a Fernanda, en *Ha llegado el momento.*¹⁷ Eso desconocido es lo que hace de Villaurrutia, a estas alturas, un poeta cuyo destino estaba todavía en manos de Leda.

14 "Xavier Villaurrutia, Entrevisto", *Escala*, 1, octubre de 1930, p. [277].

15 André Gide, *Diario*, Buenos Aires, Losada, 1963, p. 40.

16 Eugenio D'Ors, *Op. cit.* p. 24.

17 *Obras*, p. 136.

La aventura -escribe Chesterton- podrá ser loca, pero el aventurero para llevarla a cabo debe ser cuerdo. Sin eludir tal deber, el poeta no se confía a su emoción sino a su inteligencia -a pesar de no haber encontrado en ella respuesta alguna a sus interrogaciones. El ángel de la emoción es sojuzgado por el demonio de la lucidez, que empieza a caminar de la mano metálica de la Poesía.

Un hecho indiscutible: el arte, bajo la máscara de la curiosidad y la crítica, le prodiga la existencia no de una, sino de múltiples posibilidades, que renovaron los aires catalépticos que respiraba Villaurrutia. La curiosidad y la crítica oxigenaron la alcoba en que viajaba, ya inmóvil, el poeta.

Espectador apasionado de su tiempo, Villaurrutia se instala a vivir en su presente. La travesía de *Ulises* no implicaba necesariamente la negación de su tiempo histórico inmediato: se ancla en él y desde ahí asume la tradición como entidad viva. Su aventura es esa manera de conquistar, por los caminos de la heterodoxia, la tradición literaria y plástica. Hace lo que ahora se considera un lugar común: relacionar la cultura con la vida. No querían, según Samuel Ramos, una vida sin cultura ni una cultura sin vida, sino una cultura viviente. Pareciera que sólo la cultura podrá colmar la sed de este viajero. Una sed de identidad y un hambre de realidades por descubrir. Y que al no encontrarlas fuera del mundo en que vivía, las buscó en sí mismo. De ahí que su *autognosis* tomara la forma de la introspección, de la sospecha y de la duda.

Para Villaurrutia, que se definía por la variedad de sus pulsiones, el móvil de la aventura no era otro que la conquista de una "sed nunca saciada"; una sed no de agua, sino de amanecer: una sed de identidad poética. La introspección y el ejercicio de la curiosidad intelectual son la manera de colmar esas pulsiones. La inmersión, observación y análisis de sí mismo lo llevan a conocer

sus alimentos terrenales y extraer de ellos la verdad nutricia de sus vivencias.

La curiosidad como la forma bajo la cual pone en práctica su inteligencia y su pasión, es la madre fecunda de su aventura. Los gemelos -Castor y Pólux- que introducen oasis de fervor en plena realidad caótica, avivan la chispa de la ironía durante el viaje.

En sus jornadas de curiosidad y crítica, el poeta descubre los recovecos de su espíritu y define el trazo de su andar por la alcoba, aclara su sed y aprende a vivir con ella. Sólo así logra domeñar al monstruo de su angustia. Curiosidad y crítica, vida y literatura se funden en el metal de los instantes y conviven alternativamente. La crítica, el otro de sus dióscuros de Villaurrutia, se encargará de autorizar la presencia de los nuevos materiales, motivos y figuras de su futura poética. Así como el dibujo y el relato son el pasaporte que le permitirá continuar su permanencia en los territorios de la poesía.

Una vez que ha asumido su desarraigo, este héroe de la navegación inmóvil emprenderá, en una barca de papel, su viaje sin rumbo fijo. Sin salir de su alcoba y de sí mismo, varado en su exilio interior, el viaje acabará en un naufragio espiritual. Aventura, viaje y naufragio son los sucesos fundadores, que se encargarán de desencadenar su drama poético.

Como aventura cultural, *Ulises* muestra su contribución en el terreno de los intereses vitales y actitudes estéticas que evidencian una manera de concebir y ejercer el arte. Evidencian un hecho: que "el hombre es un instrumento a través del cual el espíritu se objetiva y el resultado de esa objetivación es el mundo de la cultura."¹⁸ En ese mundo, alimentado con la pasión del viaje, habrá de perseverar el poeta. Ante las pasiones, Villaurrutia no transige, y fiel a sí mismo, las puso al servicio de sus intereses

¹⁸ Elsa Cecilia Soler Frost, *Las categorías de la cultura mexicana*, México, UNAM, 1990, p. 38.

y las llevó hasta el límite. Este es el ámbito donde se encargó de establecer sus fueros.

1.2 El deseo de viajar

*Desdichado el hombre, tal vez,
pero feliz el artista desgarrado por el deseo.*

Baudelaire, *El spleen de París*.

La idea del viaje es uno de los ejes temáticos y vitales en la conformación de su pensamiento y en gran parte de su obra. Villaurrutia había aprendido que en el arte -como en la vida-, una vez iniciado el viaje, no se regresa. El viaje, real o imaginario, es una metáfora de crecimiento y maduración tanto en el proceso cognoscitivo del poeta, como de su actividad artística. A través del ejercicio de sus pasiones y sus deseos, hizo del arte su vía de conocimiento por excelencia. En otras palabras, una práctica estética y vital en la cual participan dos atributos de la pasión: la duración y la intensidad. El viaje se perfila también como "un intento de ahondar en el sentido de la existencia, una elaborada tentativa de llegar hasta el fondo del misterio",¹ del arte y de la poesía.

Este viaje, "que algo tiene de curiosidad, pero también de huida"², plantea ante todo un problema: el conocimiento poético de sí mismo. Y que sería una vía eficaz y fructífera en el proceso que emprende Villaurrutia para examinar lo más profundo de su destino de poeta; es, pues, su método, como había propuesto Rimbaud.

En sus "Cartas a Oliver", al analizar *Hora y 20*, de Carlos Pellicer, otro viajero insaciable, Villaurrutia define, desde la barca de *Ulises*, la naturaleza de su viaje: "no la evocación de sus

¹ Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Emecé, 1976, p. 74.

² Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 222.

viajes sino el deseo incontenible de nuevas empresas lo que hace de Simbad un precioso espíritu; hay otros, los que usted ya sabe, nos estamos haciendo, inmóviles, en el ansia de viajar."³

Este postulado, con el que Villaurrutia establece su posición ante la búsqueda de su verdad estética, me lleva a plantear la siguiente hipótesis: ¿cuál es la relación que establece Villaurrutia entre la idea del viaje y el deseo de viajar y, por lo tanto, de entregarse a nuevas empresas?

En su "Autobiografía en tercera persona", Villaurrutia, en un ejercicio de desdoblamiento, hace un recuento de

sus lecturas infantiles, entre autores y personajes: Jules Verne, Fantomas, Salgari, Sherlock Holmes, Caligari, Gaboriau, Dumas que explican su gusto actual por las notas de policía y por los libros de viaje. A Lesage y a Cervantes los leyó desde muy niño y sus libros junto con *Las mil y una noches*, le dejaron una huella preciosa. Otra lectura infantil: *Crimen y castigo* de Dostoievsky, leída durante una convalecencia, le hizo recaer en una fiebre inexplicable para el médico, para sus familiares y para él mismo entonces.⁴

La lectura de la obra de esos viajeros infatigables explica el gusto por los libros de viaje y esclarece el "ejercicio de un gusto, de un descubrimiento que deviene en pasión."⁵ En este recuento de sus pasiones es importante destacar, además de su particular filiación de viajero ("esa huella preciosa"), la idea de la fiebre aventurera que habrá de desarrollar en *Nostalgia de la muerte*.

En el momento de escribir su "Autobiografía...", Villaurrutia todavía "no ha salido jamás de su país. Pero ha viajado a su manera, muy intensamente, no en superficie sino en profundidad: caer sin llegar sería su divisa si las divisas le gustaran."⁶ No deja de sorprender la forma en que define su idea del viaje: una verticalidad sostenida. En ella habrá de permanecer como un eje,

³ Villaurrutia, *Ulises*, 2, junio de 1927, p. 15.

⁴ Miguel Capistrán, "Xavier Villaurrutia / Textos", p. 7.

⁵ Guillermo Sheridan, *Op. cit.*, p. 284.

⁶ Miguel Capistrán, *Op. cit.*, p. 8.

inmóvil, gravitando en el plano del espacio, cuyo as y envés bien puede ser la introspección y el desdoblamiento. (Owen, por su parte, pensaba que "Se está mejor vertical, después de todo.") Villaurrutia alimentaba su viaje con un sentimiento antagónico al movimiento: la quietud. Del movimiento a la quietud el poeta se desliza de manera invisible. Villaurrutia no olvidaba -como proponía Rilke- formular su deseo:

Viajar es una forma de nutrir la quietud, si se conserva la quietud en el viaje. Por eso prefiero nutrir el viaje con un movimiento tan lento que no pueda distinguirse de la quietud. Quizá el viaje, así, resulte más corto; sé que resulta más intenso.

La pasión es un viaje. Alimento la mía con los más fríos objetos, con los que más difícilmente me apasionan. No apasionan más los más cálidos, sino más fácilmente, más superficialmente: la pasión ya está en su calor. Yo quiero que la pasión esté en mí, la frialdad en ellos.

Todo es cuestión de forma. Quiero para mi poesía la forma de ella misma, siempre diferente; la forma de los objetos que describo.⁷

En otras palabras: la esencia del viaje está en el trayecto y no en el destino: "si fuera posible viajar sin llegar -escribe en una de sus *Cartas a Novo-*, yo sería el más decidido viajero". Así, la quietud se perfila como la antesala del viaje inmóvil por el que ha optado Villaurrutia. La duración del viaje estará contenida en el ímpetu duradero de la pasión: hasta que Narciso termine de contemplarse.

Al igual que Sor Juana, a quien le importaba "no el deseo de saber más sino el de ignorar menos" y dominada también por el deseo intelectual, a Villaurrutia le fascinaba más el deseo de viajar que el viaje mismo: vivía, pues, bajo el signo de una conciencia ávida no exenta de ludismo y lucidez. Habitado por el demonio de la melancolía, haría de su sed de viajar -origen del deseo, acaso- un vicio. Gilberto Owen, por su parte, recuerda que:

El viaje, estribillo de nuestras conversaciones, nos acudía a los labios, como la respiración, necesidad imprescindible; pero Xavier ha sabido luego preservarse en el deseo del viaje que es fecundo, y nosotros andamos ya en el viaje realizado, que es ceniza; el deseo de viajar, que constituye, es suyo; nuestra la realidad de viajar, que no en balde ni en broma decíamos destruye.⁸

⁷ Villaurrutia, ["Declaración"], *Obras*, p. 836.

⁸ Gilberto Owen, "Xavier Villaurrutia", *Obras*, p. 231.

Si el deseo es la fuente de todos los afanes del poeta, lo más íntimo y espontáneo de su naturaleza, a través del cual logra conducir su experiencia vital a los territorios de la experiencia poética, el deseo de viajar es el antídoto contra el tedio: un movimiento vigoroso de la voluntad hacia el conocimiento de sí mismo, y en el que no es posible olvidar el placer de buscar la idea y su consecuente ejecución en la realización de la escritura. El deseo hace del poeta una mano y un lenguaje: la mano de la poesía que trazará el poema. Estar invadido por este deseo de viajar es, en otras palabras, arraigarse en el cultivo "de su estado ideal: el de permanente insatisfacción [...] para instrumentar el *descubrimiento de sí mismo*."⁹ El objeto de su deseo como único guía durante su viaje era llegar a la esencia de su arte poética. En Villaurrutia, al definir su forma de viajar en busca de su verdad estética, el deseo vital deviene *deseo estético*. Éste, posee la virtud de abrir las puertas a las equivalencias poéticas. Como ejercicio de este deseo estético, el poeta habría de vivir una de las pruebas, o riesgos fortuitos, que le imponía el viaje: la coincidencia del pensamiento y la expresión en el ámbito de la escritura. Hace coincidir la vida con la literatura. En "Variedad", Villaurrutia hacía explícita su posición:

pretendo escribir sencillamente...sin más deseo que hacer coincidir el pensamiento y la expresión hasta donde esto es posible a fin de no decir, obligado por el movimiento que prestamos o queremos prestar a una frase presuntuosa, sino que la pienso y no menos.¹⁰

Líneas adelante redondea su concepción al considerar que "Un escritor deja de ser joven cuando empieza a escribir lo que hace, en vez de escribir lo que desea." Con su deseo de crear, el poeta

⁹ Guillermo Sheridan, *Op. cit.*, p. 89.

¹⁰ Villaurrutia, *Obras*, p. 607.

se instalaba en ese estado reflexivo y poético para dar forma y sustento al mundo que aspiraba descubrir. Al hablar de deseo en Villaurrutia no me refiero únicamente a la forma de asumir su sexualidad, sino también al *deseo estético*, que debe entenderse como el deseo al que le seducen las formas poéticas y siente atracción por la belleza. Es también un estado afectivo del poeta por la forma y por lo que le queda de la contemplación desinteresada de una realidad visible. A través del ejercicio de este deseo, el poeta podrá articular lo visible y lo invisible en el tejido de las relaciones del hombre con el mundo: esa es, pues, la magia de Eros.

Ante su deseo de viajar y entregarse así a la escritura, Villaurrutia sabía, por una parte, que era inevitable salir de sí mismo; por otra, no olvidaba que "la pasión lo induce, cual vicio, a perderse, a abandonarse; la lucidez lo obliga a mantenerse despierto, lo obliga a contenerse, a resistir la tentación y a refrenar la ansiedad."¹¹ La pasión es, en este sentido, el disparadero de la razón que lo lanza hacia esa totalidad inalcanzable del mundo que lleva dentro.

La idea del viaje habría de gravitar, como patrimonio común de su sensibilidad, en el pensamiento y obra de otros miembros del "grupo sin grupo". Por ejemplo José Gorostiza, otro escéptico que había hecho también de la poesía un viaje inmóvil, consideraba que "no vale la pena ir a ningún lado."¹² Para Carlos Pellicer, en cambio, "el viaje es muy serio [...] una fuerza extraña me obligaba a no renunciar a este próximo viaje", (al que viene siempre)¹³; era sobre todo, "una búsqueda de sí mismo a través de los lugares y personajes que encontró."¹⁴ Torres Bodet, que mostrara relativa simpatía por la idea del viaje, al preguntarse "¿Para qué partir?"

¹¹ Villaurrutia, "Juan Cordero", *Obras*, p. 995.

¹² José Gorostiza / Carlos Pellicer, *Correspondencia*, p. 90.

¹³ *Op. cit.* p. 96.

¹⁴ Carlos Pellicer, *Cartas desde Italia*, p. 7.

aceptaba los viajes "como el recurso de una necesidad ineludible", y sin embargo pensaba "qué pocos sentimientos verdaderamente dignos vibran, no obstante, bajo ese simulacro."¹⁵ Su higiénica concepción del viaje culminaba en excursiones dentro de esa barca de papel, que son los libros. Según Villaurrutia en su reseña de *Los días*, para Torres Bodet el asunto se sintetizaba en que "¡Viajar o no, es lo mismo!"¹⁶ Gilberto Owen, que en una de sus *Cartas a Villaurrutia*, se mostraba más radical: pensaba que "nada nos paga ni nos apaga las ganas de viajar,"¹⁷ sintetiza la complicidad como "un viaje en que la conciencia artística preside un noble juego reflexivo y trascendental: la poesía." Así, el viaje de Villaurrutia es el encuentro con la trascendencia que, desde su percepción, habita en el fondo de sí mismo. Novo, desde su acusada poltronería, consideraba que "en su tierra, el mal viajero se siente más a gusto que en el extranjero."¹⁸

La vocación de viajero que hace patente Villaurrutia la había aprendido a leer en el tejido evanescente de sus sensaciones y sus pasiones. Por ejemplo, en *Dama de corazones*, Villaurrutia a través de Julio, náufrago involuntario, al preguntarse si es posible sobrevivir en "la delicada isla del egoísmo", definía la naturaleza de su viaje:

Yo, como todos los hombres, hice en la niñez, con la imaginación, el viaje y el naufragio y fui el único sobreviviente. La primera le advierte que no puede compararse con otros viajeros; la segunda, que habrá que distinguirse entre ellos por la fortaleza que le prodiga su sed de viajero, su fiebre viajera: su desesperación.¹⁹

Descontando los viajes de vacaciones que hacía dos veces al

¹⁵ Véase *Monólogos en espiral*, México, INBA, 1982, p. 88.

¹⁶ Villaurrutia, *Obras*, p. 843.

¹⁷ Gilberto Owen, "Cartas [a X.V.]", *Obras*, p. 259.

¹⁸ Salvador Novo, *Toda la prosa*, México, Empresas Editoriales, 1964, p. 9.

¹⁹ Villaurrutia, *Obras*, p. 588.

año, el de Villaurrutia fue un viaje interior donde hizo aguzar su conocimiento y madurar su sensibilidad en la medida en que viajaba: "partir es madurar un poco. No madura quien no viaja. Dentro o fuera de la alcoba, lo que importa es trasladarse, perderse, encontrarse: viajar."²⁰ Esta forma del abandono de sí mismo es una de sus divisas en la que habría de encontrar los mayores beneficios para su destino poético, amén de algunos sinsabores. En su desplazamiento, que es también reconocimiento de sus territorios, se dejan entrever ya los resortes interiores de su futuro drama vital: el naufragio de la conciencia. En este sentido, el viaje es la posibilidad que tiene el poeta de interrogar y poner en crisis su identidad. Invadido por esta fiebre, el viaje es una aventura que el poeta no puede postergar. Una vez iniciado el viaje, la pasión y el deseo operan como los dos polos de la brújula que orienta la dirección y escalas de su itinerario. En *La Hiedra*, por ejemplo, el viaje es una alternativa para que Hipólito se libere del afecto persecutorio que le profesa Alicia. Ante tal acción, planea un viaje en el que "pueda consumir lo que (en su casa) no se atreve"²¹; sin embargo, fuera de ese ámbito no hay nada que pueda salvarlo. Así, mientras el viaje es una tabla de salvación; el deseo -insatisfacción e impaciencia: sed de distracciones, a fin de cuentas- es urgencia de salir de sí mismo y de casa a la vez. Villaurrutia, como Hipólito, "Quería huir de aquello de que no es posible huir."²² Esta idea puede entenderse como una prefiguración de otra actitud cara a Villaurrutia: el desarraigo.

En la etapa de sus titubeos podemos leer ya los trazos, apuntes y despuntes de la realidad que habrá de ser la materia de su

²⁰ Villaurrutia, "La poesía de Nerval", *Obras*, p. 898.

²¹ Villaurrutia, *Obras*, p. 294.

²² *Idem.*, p. 303.

escritura: el deseo y la curiosidad. Estos, adquieren realidad en el espacio evanescente que "las noches alargaban para nosotros a fin de darnos tiempo de morir y resucitar en cada uno y todos los días."²³

Sus *Primeros poemas* muestran las herramientas de su imaginería poética indispensable para el viaje: una conciencia de viajero que a través del viaje avisora su naufragio ulterior. Villaurrutia, viajero dominado por sus pulsiones, habrá de recorrer los territorios del deseo, la sed y insomnio como quien recorre tres ciudades imprevistas. En "Ya mi súplica es llanto" escribe:

**Yo soy sólo un deseo, Señor,
ya lo diga mi voz, ya mi concreto
silencio, ya mi supremo llanto
en el supremo dolor,
no soy sino un deseo,
Señor.**

Villaurrutia se define por la intensidad y variedad de sus pulsiones. Ese bullir interior, en un primer momento, no lo impele a salir necesariamente de sí mismo. El deseo lo conduciría, una vez despierto de su letargo, a entregarse a la efervescencia íntima de su pasión. En su deseo, sus ansias **serán mudas** y su mirada, humilde, **sella mi espasmo y mi dolor**. Poseído también por una avidez vital y espiritual, navega por el río múltiple de su deseo, en cuyas aguas habría de vivir sus ulteriores metamorfosis, y como quien busca lo absoluto, invoca su fe: **para que una gota de tu vino calme / la sed de mi sed**. La sed y la ansiedad, manifestaciones del deseo, lo instalan en el ámbito del anhelo: **renace en el pecho el anhelo en agraz**. Invadido por esta anticipación, el poeta ya no puede permanecer indiferente y se encamina, como explorador de su cuerpo y su conciencia, a reunirse con aquello que habría de

²³ Villaurrutia, "Seis personajes. VI. Un joven de la ciudad", *Obras*, p. 683.

depararle su anhelo, su deseo.

En tal tentativa reposa lo que Villaurrutia consideraba como "la delicia del viajero es, precisamente, a la inversa, encontrar lo que no busca."²⁴ La ansiedad, no obstante, lo lleva no a la dispersión gratuita, al contrario: lo conduce a concentrar sus pulsiones, a definir sus pasiones y a delimitar sus espacios. Lo llevan a la articulación de sus deseos y pasiones: hacer del viaje una pasión y de la pasión un viaje. En vista de que éstas no detienen el impulso de su viaje, se ejercita en la correspondencia de sus pulsiones. Así, va de la sed al deseo, de la ansiedad a la curiosidad y del desconsuelo huraño al descubrimiento de los territorios de la alcoba.

En "Viaje sin retorno", poema publicado en agosto de 1922, Villaurrutia hace del viaje el depositario y pretexto de su pasión. A él entrega su sangre silenciosa. Una entrega que lo conduce, con el asombro en los ojos, a obedecer a ese nuevo ritmo que se ha instalado en su cuerpo: la tentación febril de la aventura. En este momento, la realidad anterior al viaje es alucinación y el poeta un alucinado. Para este Ulises "imprudente", jamás atado a mástil alguno, cada día tiene su viaje y cada hora su tarea.²⁵

Villaurrutia sabía que su permanencia residía en su inagotable avidez así como en su persistente inmovilidad. Vivía con esa lúcida conciencia de que, una vez iniciado el viaje (interior), era imposible regresar. "Nada del regreso. Espiritualmente, regresar es algo tan imperfecto como escribir."²⁶ Está, pues, condenado a una forma de fatalidad: viajar alrededor de sí mismo. Este viaje "se hará, suceda lo que suceda, a pesar de todo y contra todo lo que

²⁴ Villaurrutia, "Viajes y viajeros", *Obras*, p. 699.

²⁵ Eugenio D'Ors, *Oceanografía del tedio*, p. 78.

²⁶ Villaurrutia, "Variedad", *Obras*, p. 612.

pueda sobrevenir", dice Alicia, en *La Hiedra*.²⁷ En "Viaje sin retorno" Villaurrutia manifestaba ya como poeta moderno su conciencia crítica de viajero, para quien, según la metáfora, "ya no cantan las sirenas":

**¡Oh viaje sin retorno de ansias sumas,
huyeron las sirenas por mi mal,
dejó su ausencia en mi calor, espumas!**

El viaje es, por ahora, el restablecimiento apasionado del orden primigenio: el poeta comienza a vivir a partir del orden que le impone su conciencia del desamparo. Así, por medio de la antropomorfización, al igual que con la poesía, se tutea con el viaje:

**Y tú, que hoy de cordura contaminas
la fiebre de mis sienes, y reposas
con tus promesas mis ansias marinas
y mi obsesión de olas...Tú que afinas
mis gritos y mis voces calurosas
avivabas mi sed y ardías mi llaga.**

Para el poeta en ciernes que era entonces Villaurrutia, el viaje atiza su curiosidad y su deseo, pero lo más importante de su viaje fue descubrir que su angustia era esencialmente "la certidumbre de todos sus acasos." El viaje inmóvil tiene sus raíces en la síntesis dialéctica de dos tópicos: el de "la vida" y "el viaje", que haría patente en *Reflejos* (1926). Por ejemplo en "Plegaria", otro de sus pinitos poéticos, donde se oyen ecos más de penitente exhausto que de viajero contenido, es un poema que puede resultar igualmente decisivo por su concepto de "la vida":

**Mis pies no quieren ya peregrinar
de todos los guijarros han sufrido la herida
están tan destrozados que se niegan andar...**

²⁷ Villaurrutia, *Obras*, p. 294.

**Al fin, cuando inmóvil, siempre será la vida
un continuo, un cansado, un cruel peregrinar.**

A pesar de que Villaurrutia aún no había encontrado su voz poética, puede observarse una conciencia de la forma y una alternancia temática entre "el peregrinar" y "la inmovilidad" de la vida, el cuerpo y el deseo, la alcoba y el insomnio y que, años después, vía de las depuraciones y los descubrimientos, serían parte de su poética. En este poema puede leerse también la idea de la vida como "un continuo, un cansado, un cruel peregrinar" en que permanece, paradójicamente, inmóvil. (Años después le permitiría establecer una particular filiación con el texto "El peregrino sentado", de Juan Chabás.)

Ninguna empresa, ningún viaje -iniciático o metafísico- puede emprenderse sin pasión. Villaurrutia, al igual que Baudelaire, era un enamorado de la pasión del viaje; "de ese viaje que cuenta ya con tan sólo imaginarlo." Como viajero inmóvil, se adjudicaba los medios para expresarla:

La pasión es un viaje. Alimento la mía con los más fríos objetos, con los que más fácilmente me apasionan. No apasionan más los más cálidos, sino más fácilmente, más superficialmente: la pasión ya está en el calor. Yo quiero que la pasión esté en mí, la frialdad en ellos.²⁸

La idea del viaje "está hecha a imagen del hombre que la piensa"²⁹, adquiere vida y se nutre de la pasión. Además de "poeta del amor y de la muerte", según Ramón Xirau, Villaurrutia es también poeta de la pasión y un poeta apasionado por el viaje. En su ejercicio *amateur* del arte, "la pasión no es sino la región donde hay más dificultad para mantenerse sereno."³⁰ Ante este riesgo, nutría su pasión para conservar, a buena distancia, su juicio al ser arrebatado en provecho del delirio y la embriaguez. Hacía, así, patente su divisa: *Perderse para encontrarse*.

El viaje es una pasión que toma la forma de un juego artístico

²⁸ *Idem.*, p. 836.

²⁹ René Marril, *La aventura intelectual del siglo XX*, p. 33.

³⁰ Jorge Cuesta, "Reflejos", *Ulises*, I, mayo de 1927, p. 29.

definido por la capacidad de elección. La pasión de Villaurrutia al adquirir su forma en el viaje es una pasión creadora que le permite elegir los materiales para su poesía hasta encontrar su forma, su expresión. La creación poética es, por lo tanto "una reconciliación del movimiento y el reposo; una coincidencia de la pasión y la forma."³¹

En su viaje, el poeta vive la pasión pura y la combina con la pasión empírica. La primera, que nace de sí y en sí misma, tiene como fundamento todo conocimiento o experiencia posible, real y viva. Poseído por esta pasión, el poeta asiste al espectáculo diverso y múltiple del mundo y lo estructura. La pasión empírica nace del contacto con los materiales que el poeta, en ejercicio de su voluntad, alimenta su pasión. Sin embargo el cuerpo, como pasión de las pasiones, determina la voluntad del viajero y la temperatura del cuerpo mismo y el clima del viaje. En la duración de su viaje Villaurrutia no vive una pasión sino sucesivas pasiones. Su escepticismo le había enseñado que "las pasiones, por lo mismo que tienen el deber de ser intensas, no pueden ser duraderas." Asimismo, Villaurrutia no deja de matizar, con un toque de ironía, su actitud ante el viaje: "si el viaje es una pasión, no puedo pensar en una pasión sin escepticismo, sin dibujar una sonrisa", escribe en *Dama de corazones*.³²

El de Villaurrutia es -según Guillermo Sheridan- el viaje que amaba Baudelaire: el que se emprende solamente por partir. Esta idea enriquece los antecedentes de la genealogía del viajero que Villaurrutia habría de confeccionar con la lectura de textos como *El regreso del hijo pródigo* (ya comentado por Sheridan), *El inmoralista*, de André Gide; "El peregrino sentado", de Juan Chabás; la *Oceanografía del tedio*, de Eugenio D'Ors y *Viaje a México*, de

³¹ Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz. II. Generaciones y semblanzas*, México, F.C.E., 1987, p. 425.

³² Villaurrutia, *Obras*, p. 593.

Paul Morand, por citar los más importantes. Todos ellos "reivindican la compulsión del viaje; es decir la duda, la crítica y la curiosidad."³³ Más que establecer la genealogía completa de este viajero, es conveniente hacer un recorrido -a vuelo de pájaro- por la obra de esta hermandad de viajeros, con quienes Villaurrutia compartiría, desde los territorios de su alcoba, su pasión, su complicidad viajera.

Para Baudelaire, otro buscador de aventuras, el hecho más importante era distinguir a los verdaderos de los falsos viajeros: "Pero los verdaderos viajeros allí son aquellos que parten por partir; corazones ligeros, semejante a globos, de su fatalidad jamás se escapan, y, sin saber por qué, dicen siempre: ¡Vámonos!"³⁴

Esta definición fue, en su momento, una reivindicación del viaje cuya resonancia se explicaba por su poder de irradiación, a la vez que se apartaba de la vía de las causalidades. Para estos viajeros, gobernados no por la razón sino por la pasión, no importaba si el viaje tenía o no una causa: lo más importante era partir. La invitación al viaje sonaba a rebelión, a fuga y abandono de sí mismo. Villaurrutia al asumirse como viajero sabía que no se parte hacia ningún lado: "Viajar por viajar es difícil. El verdadero viajero nace. No lo improvisa el azar o el dinero."³⁵

En una de sus contadas referencias a Baudelaire, Villaurrutia sintetizaba la esencia del viaje:

Vidente y anticipado espectador del arte moderno, Baudelaire nos dice que en el país de su *Invitación al viaje* todo es "orden y belleza, lujo y calma" pero también "voluptuosidad", es decir, embriaguez y delirio. Y es también Baudelaire quien ha hecho al artista no sólo la invitación al viaje sino la invitación a la embriaguez, a la embriaguez de todos los sentidos y a la vez en todos los sentidos.³⁶

33 Guillermo Sheridan, *Op. cit.*, p. 284.

34 Charles Baudelaire, "El viaje", *Obra poética reunida*, Barcelona, Libros Rfo Nuevo, 1977, p. 364.

35 Villaurrutia, "Viajes y viajeros", *Obras*, p. 698.

36 Villaurrutia, "José Clemente Orozco y el horror", *Obras*, p. 761.

Villaurrutia, lector de *El inmoralista*, -cuya influencia lo liberó y lo justificó, según Octavio Paz- estableció una relación profunda y duradera con algunos de los aspectos de la obra de André Gide, particularmente con el viajero analista de sí mismo; sin olvidarse jamás, por supuesto, del novelista más que idolatrado. Al respecto escribe Villaurrutia:

Acerca de la influencia de André Gide en los escritores nuevos, amigos míos, en mí, puedo decir que ésta no se refiere a la forma, al estilo; no es de carácter estético, sino de carácter moral. Es la moral de Gide lo que nos interesa, lo que me interesa. Humana, profunda, valiente, ayuda a vivir. Hazte quien eres, decía Nietzsche. Vive como eres, parece decir André Gide. Antes de Gide parecía absurdo hablar de uno mismo, interesarse en uno mismo, mostrarse tal cual es uno.³⁷

En su lectura de este texto, Villaurrutia encontraría el objeto y el sujeto de sus descubrimientos que lo llevarían a emprender el viaje: el cuerpo. Y en el cuerpo: el reconocimiento de los deseos y el ejercicio de los sentidos. Años más tarde, haría suyo el postulado con el que Gide se entregaba a su aventura interior: "Ahora voy a hablar de mi cuerpo." En su lectura de *Los alimentos terrestres* Villaurrutia había aprendido que "el deseo era el más seguro guía [...] en el momento de llevar anclas hacia la más temeraria de las aventuras"³⁸; pero sobre todo que "es necesario no resistirse más a los deseos, pues sólo ellos podrían instruirlo."³⁹ Sin embargo, Villaurrutia recibió de Gide algo más que una lección de sinceridad: "Al Dios Gide -escribe Owen- no hay que buscarlo en un lugar determinado sino en toda la obra de Villaurrutia, en todas está presente y en todas invisible."⁴⁰

Escéptico declarado, Villaurrutia entraba en calor: se sincronizaba con el pulso de su cuerpo y la temperatura de su viaje. Si para Paul Valéry el cuerpo, el intelecto y la agudeza de los sentidos eran los "instrumentos de la navegación de la vida"; para Eugenio D'Ors era necesario que la "máquina" de este navegante

³⁷ Miguel Capistrán, *Op. cit.*, p. 27.

³⁸ André Gide, *Los alimentos terrestres*, p. 135.

³⁹ André Gide, *Op. cit.*, p. 155.

⁴⁰ Gilberto Owen, "La poesía, Villaurrutia y la crítica", *Obras*, p. 222..

naufragara. Precisaba, pues, del abandono absoluto:

una inmersión en el océano del tedio, única medida para la salvación del cuerpo. Ante el tedio: no excursión; *chaise lounge*. No conversación; silencio. No lectura; letargo. Para la salvación de la conciencia, en lo posible, ¡ni un movimiento, ni un pensamiento!⁴¹

El viaje y el deseo de viajar harían de Villaurrutia un náufrago en el mar del tedio. La corriente invisible y sofocante del tedio arrojaría al poeta a su espacio más íntimo: la alcoba, y, por su puesto, la biblioteca -ámbitos del deseo y la curiosidad. Lo llevaron, insisto, a reconocer "que hay un descubrir en profundidad, como hay un descubrir en extensión."⁴² En el viaje -según Eugenio D'Ors- el cuerpo es un instrumento reciente que no puede prescindir del movimiento ni del pensamiento. La ausencia de uno y otro instalaban al viajero en la "pobre cenestesia". El tedio, por otra parte, envuelve al poeta de posibilidades sensibles, es decir que a partir del ejercicio de sus sentidos -"cinco, o seis, o siete, y (sin olvidar) los otros sentidos"-, se convierte en maestro de sus sensaciones.⁴³ Pero más que enarbolar el emblema de ese peculiar magisterio, hecho al que sin duda se abocaría en *Nostalgia de la muerte*, Villaurrutia, advierte, por el momento, que puede permanecer inmóvil en el viaje.

Por otra parte, a la idea del viaje que Juan Chabás expone en "El peregrino sentado",⁴⁴ -al que Guillermo Sheridan considera como "uno de los textos capitales de la teoría del viaje en los años

41 Eugenio D'Ors, *Op. cit.*, p. 14.

42 *Idem.*, p. 24.

43 *Idem.*, p. 61.

44 Juan Chabás, "El peregrino sentado", *Revista de Occidente* V, XIII (julio de 1924), pp. 69-87. Este texto, en el que "se realizaba la apología del 'mejor viajero', es decir, del que sin moverse jamás sabe que la vida está determinada por el anhelo del viaje", Sheridan *dixit*. Puede sintetizarse de la siguiente manera: don Justo, "arquetipo del viajero", se entregaba a las maquinaciones de su viaje desde una habitación donde, a través de la nostalgia, se sentía dueño de todo. Siempre deseoso de partir, aunque no supiera dónde. Su preferencia por los libros de viaje era una íntima compensación a su quietud. Su fe de viajero, que lo lleva a combatir el turismo banal y la valija diplomática, lo conduce a un "viaje de viajero": el que se emprende sólo por viajar. Sentía que había nacido para viajar. Su viaje lo emprendería no por afición, sino por devoción y destino. El arribo era lo de menos, importaba el andar por andar, pues no se sentía raigado. Era, pues, irónicamente, un peregrino puro: un peregrino sentado.

veinte"-, Villaurrutia estableció algunas "semejanzas por pasión", afinidades no exentas de entrecruzamientos.

Entre los miembros del "grupo sin grupo", Villaurrutia fue -a diferencia de Torres Bodet, por ejemplo- quien mostrara mayor interés por la obra y presencia de Paul Morand, otro viajero que había llegado a México el 21 de enero de 1927, meses antes de que los miembros de la "generación bicápita" (Villaurrutia/Novo) "definieran" su aventura. En el primer número de *Ulises* "El Curioso Impertinente", aprovechaba la presencia de Paul Morand para definir el espíritu del viajero: "Ante todo, un viajero no es sino un hombre mordido por las interrogaciones: esas serpientes de la tipografía."⁴⁵ Sin descontar el ejercicio de la duda, la curiosidad y la crítica fueron las diosas -"hermanas" de los gemelos Castor y Polux- que guiaron a Villaurrutia en su viaje interior, quien por su parte asentaba su definición del espíritu del viajero: "Poseído por la fiebre del viaje, preso en sus redes, que se ha puesto en marcha casi involuntariamente. Se halla, de pronto, en el engranaje y no puede hacer nada para evitarlo",⁴⁶ escribiría años más tarde, después de su naufragio y con motivo de su traducción, en 1940, del libro de Paul Morand.

La filiación que estableció Villaurrutia con los textos de estos viajeros fue la de una influencia por semejanza, por pasión.

45 *Ulises*, 1, mayo de 1927, p. 30.

46 Paul Morand, *Viaje a México*, México, Editorial Cvltvra, 1949, pp. XIV y ss. Este texto es un tamiz de imágenes móviles, ejecutado por la mirada de un "observador rapidísimo de gestos y lugares". En cada una de las páginas de su bitácora, este apresurado viajero recorre -y descorre a la vez- el paisaje hasta liberarlo de todo elemento superfluo. Mientras combina su pasión y conocimiento por el pasado, el presente le merece un toque de ironía. Como amante de la velocidad, ese "vicio nuevo", Paul Morand "deja entrever una nostalgia por la lentitud. Ya que la velocidad es algo que, entre otras muchas cosas, nos ha enseñado, así sea por reacción, el amor a la lentitud". Morand no viajaba por escribir libros sino que escribía porque viajaba. Este texto es un ejercicio de contrapunto entre los ritmos y figuras, costumbres y temperaturas del paisaje aderezado con sus interrogaciones de viajero: "¿Dónde principia un viaje? ¿Dónde la idea primera de un viaje?...Todo necesita de un momento de misterio para ser concebido". Fruto de ese momento misterioso, el viaje es "una rebusca de verdades y un olvido de la verdad. Una entrada a todo correr en las porciones más oscuras, más profundas de nuestra vida subconsciente". Sin embargo, ante el paisaje y la confusión de los idiomas y las costumbres, el mayor placer de sus viajes, el rasgo distintivo de su concepción y andanzas de viajero es esencialmente la forma paradójica que adquiere su viaje: permanecer inmóvil.

Su traducción del *Viaje a México* le permitió, pasado el fervor viajero, hacer un recuento de sus confluencias y divergencias con respecto a su idea del viaje.

Si bien *Reflejos* "tiene como constante un viaje en tren que se convierte en símbolo de la vida misma que ni llega ni parte, y conserva su calidad estacionaria en la que los objetos son los mismos y lo único que cambia es la mirada"⁴⁷; Villaurrutia, desde la oquedad de su ventana, que funciona como un punto de intersección entre el paisaje urbano opresivo y el territorio de la alcoba, engalana su viaje con su poema "Lugares [I]":

**Vámonos, inmóviles de viaje
para ver la tarde de siempre
con otra mirada,
para ver la mirada de siempre
con distinta tarde.
Vámonos, inmóviles.**

En el fondo de esa "calidad estacionaria" que adquiere "el tren de la vida", cuya paradoja consiste en estar "al servicio no de la velocidad ultracontemporánea, sino de la exactitud inmóvil",⁴⁸ se avisa la presencia de la muerte.

El motivo de la inmovilidad, por una parte, habría de desembocar en esa manera no menos dramática del destierro: el exilio interior; por otra, "la inmovilidad transparente de la forma (que adquiere el viaje) es la muerte misma."⁴⁹ Al entregarse a la más rotunda quietud y permanecer en el más hondo reposo, el viaje inmóvil habría de conducirlo -insisto- a las puertas de su futura patria: la muerte. El mundo de *Reflejos* "no tiene cuerpo ni substancia: es un reflejo, una mirada que no refleja. Si la conciencia y el mundo son un reflejo de un reflejo, lo único real es la muerte que se convierte así en el objeto de la reflexión

47 Guillermo Sheridan, *Op. cit.*, p. 228.

48 José Joaquín Blanco, "Nostalgia de Contemporáneos", *Crónica de la poesía mexicana*, p.171.

49 Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 439.

poética."⁵⁰ Que estará centrada en dos realidades, (y que Guillermo Sheridan ejemplifica al analizar el poema "Calles".) La primera realidad, de naturaleza poética, es "la introspección feroz [...] que no tolera el reflejo de la propia imagen, el eco de la propia voz, la sombra misma de la existencia"; la segunda corresponde

al autodespojo de referencias, (imagen, eco, sombra) que alude a la persona; pero los atributos reflejados apuntan hacia la otra realidad, la del sueño, la de una marginalidad íntima, la que está hecha de reflejos, ecos y sombras.⁵¹

En esta concepción, que apunta hacia la confección interior y materia poética del texto, es posible señalar la manera en que Villaurrutia se ejercita en su pirandeleo: somos todos fantasmas, apariencias; todo, incluso él mismo se percibía como un reflejo, un eco, una sombra.

Si "Suite del insomnio", pequeña máquina de perfección poética con la cual Villaurrutia cierra *Reflejos*, puede leerse como un túnel sonoro que ha llevado al poeta al reino de otra de sus pasiones: la noche; el "Nocturno de la estatua" es una escala onírica y nocturna no sólo por la definición sino por su entrega a la exploración de los espacios ulteriores del poeta.

Uno de los aspectos más importantes del viaje es, sin duda, el recorrido inmóvil que hacen por la actualidad, en la barca de *Ulises*, los miembros de la "generación bicápite". Al preguntarse sobre la naturaleza de este viaje por la actualidad "que hechizaba a Villaurrutia", Guillermo Sheridan señala que:

no se trataba de impostar los signos exteriores de la "vanguardia" internacional (Charlot, la velocidad, el pirandeleo, el cubismo, la celebración del maquinismo, el contraste pueril entre vida "moderna" y la decimonónica que tanto alborotó a los estridentistas, etc), de alinearse junto a designios tan encontrados como la culturización del proletariado o la proletarización de la cultura, el injerto epidérmico del "joycismo" o la adopción del monólogo interior.⁵²

50 *Idem.*, p. 430.

51 Guillermo Sheridan, *Idem.*, p. 228.

52 *Ibid.*

En *Dama de corazones* el viaje adquiere nuevos matices desde el momento en que Julio, el narrador-personaje, adormecido e indeciso, oscila entre la vigilia y el sueño, súbitamente viaja. Su incertidumbre termina, provisionalmente, cuando al despertar comprende que ha caído definitivamente en el sueño; sin embargo, se esfuerza nuevamente por mantenerse vigilante. Instalado en este clima de duermevela "lo asalta el recuerdo de su amiga de noche". Para exaltar el viaje es necesario confrontarlo con la muerte. Así, por ejemplo, la muerte es una "compañera de viaje", una presencia que descubre (o que flota, según el epígrafe) en el momento del viaje y que: "Aparece para quedarse en Nueva Orleans una vieja horrible, arpía flaca, mitológica, con un juego de arrugas en la cara propio para representar todas las etapas de la vejez y con un pie inmenso...Es ella".⁵³ Perseguido por esta imagen, Julio, a través del desdoblamiento que le permite el sueño en el umbral de la noche, se mira como un muerto que "descansa y escucha". Desde su inmovilidad, persigue el juego de sus recuerdos que, a manera de vistas estereoscópicas, le ha prodigado su sueño. Para Julio, "no es difícil morir. Yo había muerto ya, en vida, algunas veces." (Esta concepción de la muerte sentida ya en vida, o prevista ya en el sueño es el antecedente directo de la palingenesia.)⁵⁴

En esta etapa, en que pueden leerse ecos de la divisa dorsiana, esta imagen de la muerte "estriba -según el mismo Villaurrutia- en no hacer un solo movimiento, en no decir una sola palabra, en fijar los ojos en un punto, cerca, lejos. Sobre todo, en no distraerse en mil cosas."⁵⁵ Por esta razón, el tiempo queda fragmentado en mil pedazos: se ha vuelto relativo. Para Julio, por

⁵³ Villaurrutia, *Obras*, p. 585.

⁵⁴ Al respecto Julio Torri que había advertido la presencia de la muerte en el viaje, escribe: ¿ay de aquel a quien retiene el temor a la muerte? Pero si nos alienta, y un impulso divino y la pequeña razón naufraga sobreviene en nuestra existencia un instante divino. Y de él saldremos a la muerte o a una nueva vida, ¡pésele al Destino, nuestro ceñudo príncipe! "Para aumentar la cifra de accidentes", *Ulises*, 3, agosto del 1927, p. 14.

⁵⁵ *Obras*, p. 586.

lo tanto,

Morir equivale a estar desnudo, sobre un diván de hielo, en un día de calor [...] Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. [...] Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse.⁵⁶

En esta concepción de la muerte se observa la actitud con la que el poeta iniciaría el proceso de apertura de su segunda etapa poética, la de los "Nocturnos": el sometimiento de la emoción a los designios de la estricta vigilancia de sus facultades intelectuales, hasta conseguir el justo equilibrio entre su razón apasionada y su conciencia crítica.

Sin embargo, no sólo la inteligencia habría de predominar sobre la emoción. Este dominio tiene su contraparte y razón de su equilibrio en otra de las ideas del poeta al aceptar que la pasión domina sobre la inteligencia, manifiesta en una de las últimas imágenes de *Dama de corazones*. Cuando el narrador hace evidente su huida física y mental al tratar de recordar, en vano, el nombre del autor de una frase leída recientemente, sintetiza la actitud de Villaurrutia: "Los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir."⁵⁷ El relato termina con el prometedor viaje que emprende Julio. No obstante, habría que esperar hasta la publicación, una década más tarde, de *Invitación a la muerte* en donde Villaurrutia destruye prácticamente el mito del viaje para asumir otro reto vital: el ensimismamiento. En el último párrafo de *Dama de corazones* plantea uno de los temas y con el cual se entrega a otro: la noche. Y puede leerse en la imagen del tren, -donde Julio continúa su viaje y cuya partida es un acto de fortaleza y valentía- "que parece volar para no tener tiempo de arrepentirse, de volverse, me comprende, me ayuda a huir...perfora el norte de la

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Idem.* p. 596.

noche."⁵⁸ (Meses después, Villaurrutia, instalado ya en el ámbito de la noche, publica "Nocturno de la estatua".)

A pesar del "repudio" que años más tarde sentiría Villaurrutia por la "estética" de *Dama de corazones*, este ensayo narrativo es considerado como una etapa determinante para el conocimiento de las exploraciones formales y temáticas de su escritura. Entre las adquisiciones en este terreno están, por ejemplo, el monólogo interior y el rigor metafórico, elementos decisivos en la transfiguración de su sensibilidad poética.

Villaurrutia se adentra -como Nerval- en un viaje del cual no se vuelve. En su viaje manifiesta su deseo de tocar fondo. El viaje no era un juego prestigioso, sino una apuesta de vida en los terrenos de la poesía. El viaje es un ejercicio lúcido y reflexivo cuya riqueza estriba en la calidad de los materiales con que Villaurrutia habría de urdirlo. Era, pues, "un viaje provisional, ya que el definitivo es el suicidio."⁵⁹

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Villaurrutia, "La poesía de Nerval", *Obras*, p. 899.

1.3 Una lección de inmovilidad

*En cuanto estamos inmóviles
estamos en otra parte.*

Bachelard. *El aire y los sueños.*

El ejercicio del rigor crítico, el afán experimental y la voluntad de modernidad como espíritu que animaba a la "generación bicápite", hizo de *Ulises* una revista selectiva, exigente en la incorporación de sus textos. Con la publicación del relato "Sobre una locomotora", de Massimo Bontempelli¹, la revista hacía manifiestos los principios que habrían de regir su aventura.

Villaurrutia, francófilo por excelencia, daba el botón muestra de otra de sus filiaciones estéticas: la literatura italiana. Filiación ésta que lo distinguiría de sus demás compañeros de viaje. Por ahora, el turno le correspondía a Massimo Bontempelli, "uno de sus favoritos", según Guillermo Sheridan. Años más tarde, Luigi Pirandello, ocuparía también un lugar privilegiado en las preferencias literarias de Villaurrutia. "El curioso impertinente" comenta que Bontempelli "empezaba a ser conocido por el público de habla española" por la traducción que hizo Villaurrutia de *La mujer de mis sueños* y publicara en "El Universal Ilustrado". La *Revista de Occidente* acababa de imprimir, por esas fechas, su relato "El buen viento." "Sobre una locomotora formaba parte del volumen *La donna dei mie sogni*."² La relación de Villaurrutia con la obra de este autor no fue accidental. Años después, junto con Agustín Lazo, tradujo dos textos *Minie la cándida* y *Nuestra diosa*, ambas inéditas. Sin embargo, resulta un tanto extraño que Villaurrutia no lo vuelva a mencionar en el resto de su obra. Aunque Villaurrutia se anotaba el crédito de la traducción del relato que ahora nos ocupa, "Sobre una locomotora"

¹ Massimo Bontempelli, "Sobre una locomotora", *Ulises*, I, mayo de 1927, pp. 4-8.

² "El curioso impertinente", *Ulises*, I, mayo de 1927, p. 41.

fue, según Novo, traducido por Agustín Lazo, quien en uno de sus viajes a Europa había entrado en contacto con los trabajos de las vanguardias.³

En el verano de 1926, pasada ya la fiebre del futurismo, Bontempelli publicó, en colaboración con Curzio Malaparte, la revista *Novecento* (900). Depositaria del novecentismo, única tendencia considerable de la literatura italiana de entre guerras, aparecía en francés y con un directorio internacional donde figuraban los nombres de Ramón Gómez de la Serna y James Joyce, entre otros. En su primer número Bontempelli pensaba que "la obra más urgente de siglo XX será edificar el nuevo Tiempo y el Espacio... (y ante tal empresa) nuestro único instrumento de trabajo será la imaginación."⁴

Esa tarea la sintetizaba Bontempelli en una nueva concepción de la historia de la humanidad. Esta concepción, con ciertos dejos de ironía, se concretaba en dividir la historia en tres etapas. Una "época clásica", que abarcaba desde el nacimiento del hombre hasta la muerte del dios Pan; la segunda, "desde Cristo a los ballets rusos". La última, acabada de nacer, la denominaba del "realismo místico", en la que el hombre debía inventar "los nuevos mitos y las fábulas necesarias a los tiempos nuevos."⁵ Si los textos son la demostraciones de las teorías y no al revés, la tendencia filosófica y especulativa, aligerada por una prosa rápida, que puede leerse en el texto de Bontempelli, constituye la base más segura y la más abundante reserva del novecentismo.

Escrito "en esos años en que una fuerza centrífuga atraía a los hombres, (que) llenos de una impaciencia subía en todos los cuerpos como accesos de fiebre,"⁶ "Sobre una locomotora" narra la vertiginosa experiencia de dos personajes que se despliegan en el relato como dos voces narrativas, atrapados entre la pasión de la velocidad -ese "vicio nuevo", como la llamaba Villaurrutia- y la no menos apasionada

³ César Rodríguez Chicharro, "Xavier Villaurrutia, Marcial Rojas y Ulises", *La palabra y el hombre*, 6, abril-junio de 1973, p. 6.

⁴ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, tomo I, Madrid, Guadarrama, 1971, p. 154.

⁵ *Op. cit.*, p.155.

⁶ René Maril, *La aventura intelectual del siglo XX*, p.154.

forma de la permanencia que es la inmovilidad. Por su estructura -a todas luces convencional: introducción, climax y desenlace-, el relato es una alegoría de "la vida", sostenida por algunas metáforas comunes en la tradición literaria.

Una locomotora que atraviesa, en una carrera imparable, "el camino de la vida" es conducida por un diabólico maquinista, irónico y a veces cruel, que no puede ser más que encarnación de la muerte; un viajero desconcertado, el hombre, que, impulsado por el resorte invisible de la curiosidad, se ve de pronto instalado en la cabina de "un castillo de fierro y fuego", una máquina infernal, "casi metafísica", (como la llama Guillermo Sheridan). Estos intrépidos pasajeros se entregan, bajo el aire pálido del día, a una carrera indescriptible. Para el viajero, todos los elementos se han mezclado en su memoria confusa y deshecha. Exaltado y sin poder agitar sus miembros, empezaba a girar en su punto más íntimo. No podía, por lo tanto, más que permanecer inmóvil, casi estupefacto. De esta manera conseguía identificarse, por un momento, con esa máquina voladora. Fundido en su inmovilidad y aterrado por la agitación exterior, "de la que ansiaba huir por miedo a la locura", el viajero se salva de caer en el paroxismo "gracias a una invención retórica", es decir gracias a la magia del lenguaje. Pero el narrador, desesperado, al huir de sí mismo, huía del pensamiento puro que le daba la ilusión de anular el mundo práctico. Si hasta este momento del viaje el paisaje ha sido ignorado, el viajero descubre que "era una llanura, mejor dicho: una landa, y sin término, tan igual que aun volando, permanecíamos siempre en su centro." Entre el color amarillento de la llanura que se fundía con el silencio, los viajeros sostienen un diálogo en el que Bontempelli desliza sus preocupaciones filosóficas. En este diálogo irónico, de ciertas reminiscencias socráticas, puede leerse el planteamiento de dos temas, que en realidad es el mismo. El primero, llamado también el "camino de la vida"; el segundo, "la

relación del hombre con la vida y la muerte", que el maquinista funde en uno sólo:

- Creéis todos que la vida es como una calle: "el camino de la vida", que en cierto momento o después de algún tiempo termina. ¿No es cierto? Creyendo esto, pensáis que, en general, un hombre está más cerca de la muerte que cuando tiene cincuenta años que cuando tiene veinte. ¿No? Se lo diré más claro. Usted, como todos, cree que se trata únicamente de saber o no saber cuándo se morirá. Nada de eso. No hay un camino de la vida ni, una vez pasado el tiempo el tiempo para recorrerlo, la muerte a su fin. La relación entre vida y muerte no es una relación de tiempo.⁷

El mismo maquinista considera, por el contrario, que la relación entre la vida y la muerte es, además de una relación de espacio, una característica individual de la que se desprende el otro de los temas, la muerte particular:

- Usted, como todos, recorre un camino de su vida. Bueno. Pero también allí está la muerte; no la muerte en general; no una muerte, sino *su muerte* en particular, la suya que, nacida del mismo parto con usted, desde ese día sigue a su lado, prevenida, muy de cerca, pongamos: a cien pasos, un camino perfectamente paralelo al que usted recorre viviendo. Por eso, en cualquier momento de su vida, usted ha estado igualmente de su muerte: a cien pasos.⁸

El viajero, al ignorar que las paralelas se cruzan en un punto virtual, deducía ingenuamente que jamás encontrará su muerte: piensa que ha encontrado, por fuerza, la inmortalidad. Pero al desconocer también que la concepción de la muerte particular está regida por una ética, el maquinista increpaba al viajero por su insolencia:

- Un momento, usted es inmortal si quiere, no por fuerza. Es Ud. quien hace su vida, Ud. es quien debe andar derecho, darle su fuerza, es decir: su voluntad. Si sabe mantenerse siempre en el camino recto, el camino de su vida permanecerá siempre paralelo al de su muerte, y sólo morirá Ud. en el infinito. Pero si se cansa o se distrae un momento entonces hace Ud. un ángulo, un pequeño ángulo. Seguro no lo nota en ese momento. Y aunque vuelva a tomar fuerza y a poner atención y ya no se incline más, el mal está hecho: después de un tiempo más o menos largo (según el ángulo) va Ud. a desembocar al camino de su muerte, que estaba a pocos pasos y al que ahora se junta...⁹

Para el maquinista, al convertir la relación entre la vida y la muerte en una función de tiempo, los hombres han inventado "la carrera de la vida", (en la que sí les concede la razón). A partir de tal relación, continúa diciendo el maquinista,

⁷ Massimo Bontempelli, *Op cit.*, p. 5.

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, p. 6.

han inventado la juventud y la vejez como expresiones de tiempo y no como características individuales; allí nació el error. Ha sido después de esta invención (obra del diablo) cuando cada hombre ha tenido una edad y, en consecuencia empezó a envejecer regularmente.¹⁰

A partir de esta relación entre la vida y la muerte Bontempelli planteaba su concepción del arte. Concepción ésta que se emparentaba con la que Jean Cocteau había planteado: "que el arte romántico es un arte del tiempo y el arte moderno, el arte de la última hora, es un arte del espacio."¹¹

A estas alturas del viaje el cuerpo del narrador, entre escalofríos, al recobrar su movimiento y su voz, quedaba aturdido por el sentimiento absurdo de reconocer que la locomotora corría mágicamente por un terreno sin rieles. La angustia le impedía por una parte, atender el paisaje; por la otra, le resultaba imposible medir el tiempo del viaje. No importaba que el viaje durara un minuto o un siglo. Estaba de regreso de esa suspensión de los sentidos en que lo había envuelto el vértigo. Recuperaría cierta calma, pero difícilmente se recobraría del último misterio que le tenía preparado el maquinista: el narrador, atónito por la carrera, no comprendía la naturaleza del tren que, como todos los trenes, los había llevado "a cualquier parte."

Con este relato Bontempelli planteaba -desde su perspectiva del novecentismo- algunos de los temas inevitables de la literatura europea de principios de siglo. La contribución de este espíritu innovador radicaba en el tratamiento de tales temas. No el automóvil -por ejemplo- sino la locomotora. La velocidad, pero en relación con su antítesis, la inmovilidad. En la relación que establecen los viajeros con el fenómeno de la velocidad "el tren es la única máquina producida por el hombre que ha llegado, en la historia de las emociones, al nivel del cuerpo."¹² Para las vanguardias "el cuerpo junto con sus pasiones y sus visiones, según Paz, ocupaba un lugar

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹¹ León Pacheco, "Secretos, debilidades", *Ulises*, 6, febrero, de 1928, p. 19.

¹² Guillermo Sheridan, *Frontera norte*, México, F. C. E., 1988, p. 58.

cardinal en la tentativa por destruir la realidad visible para inventar otra -mágica, sobrenatural, suprarreal."¹³ A esas pasiones y visiones habría que agregar las sensaciones y el movimiento del cuerpo. De tal modo, Bontempelli al detener aparentemente el desplazamiento efectivo de los viajeros, no negaba ese valor de la época, la velocidad, sino que se concentraba en una forma de la sensación del movimiento de los cuerpos, estáticos, en su propio eje. De esta manera, "le abría las puertas a la temporalidad. Por la puerta de la sensación entraba el tiempo; sólo que fue un tiempo disperso y no sucesivo: el instante."¹⁴

Con la publicación del relato de Bontempelli, *Ulises* se sincronizaba, desde su posición crítica, con los trabajos de las vanguardias europeas, y ante las que Villaurrutia, particularmente, asumió una actitud crítica, manifiesta en su concepción de la *actualidad* que tanto le atraía. ¿Qué experiencia le había dejado a Villaurrutia su relación con la obra de Bontempelli? En su contenido, el relato planteaba tres temas que serían determinantes en la configuración ulterior de su poética: el viaje como metáfora de la vida; la concepción de una muerte particular y la relación del hombre con la vida regida por una ética. El texto de Bontempelli era un asidero de temas por demás caros en los que Villaurrutia había encontrado algo más que fascinación. Su publicación constituía, en el devenir de su aventura, una definición vital e intelectual. Esa era una de las razones por la cual Bontempelli resultara su "favorito".

El texto constituía fundamentalmente una lección de inmovilidad. Lección en la que, a pesar de que el viajero se desplazara real o ficticiamente por "el camino de la vida", habrá de permanecer en su propio sitio, llevando siempre consigo su muerte particular. En este viaje, en el que, parafraseando irónicamente a Gide, "se corre el

¹³ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 147.

¹⁴ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.170

riesgo de perderse, pero también de encontrarse" según Villaurrutia no importaba la ruta o el destino, pues siempre se llega "a cualquier parte". En este viaje el viajero está expuesto no a accidentes, ya que "en la vida no hay accidentes" según el maquinista, sino a una de las experiencias inevitables que produce la velocidad: el vértigo, ese don que "Fortuna depara sólo a algunos viajeros privilegiados."¹⁵ En la experiencia del vértigo no es posible ignorar la intensidad y la duración del viaje.

Esta lección se complementaría con la ya aprendida en la *Oceanografía del tedio*. A estos dos textos se sumaba la presencia de Paul Morand en México, cuya obra habría de aderezar con nuevos bríos las ansias viajeras de Villaurrutia. Ansias que empezaban, paradójicamente, a inmovilizarlo. La esencia del viaje inmóvil puede leerse en las prudentes palabras que Gorostiza aprendiera de Lao-Tse: "Sin traspasar uno sus puertas, se puede conocer el mundo todo; sin mirar afuera de la ventana, se puede ver el camino del cielo. Mientras más se viaja, puede saberse menos. Pues sucede que, sin moverte, conocerás; sin mirar, verás; sin hacer, crearás."¹⁶

Aunque se había asumido ya como "viajero inmóvil y especulativo alrededor de la alcoba y la biblioteca", la experiencia de la velocidad le enseñaría, cuando menos por reacción, el amor a la lentitud y la permanencia. Ante la velocidad sostenida, que entrañaba por una forma de desorden irracional, Villaurrutia opta por la inmovilidad. Esta actitud debe entenderse en relación con su antítesis, el movimiento. En Villaurrutia, la inmovilidad es la posibilidad que le permitía comenzar a gravitar en el eje de su propio cuerpo. Esta gravitación no implica necesariamente un desplazamiento físico en el plano del espacio, sino un movimiento de traslación del cuerpo, que se simboliza en el hecho de desplazarse, como lo había planteado ya en *Reflejos*.¹⁷ La inmovilidad es

¹⁵ Guillermo Sheridan, *Op. cit.*, p. 59.

¹⁶ José Gorostiza, "El viaje inmóvil", *Poesía*, p.11.

¹⁷ Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p.228.

considerada como una alternativa vital y estética ante la naturaleza mecanicista que amenazaba con aprisionar al poeta. Pero la inmovilidad, como parte fundamental de las leyes de la mecánica, no es una simulación del movimiento, sino una relación dialéctica entre las formas y principios de la velocidad y el movimiento mismo que entraña la vida. La inmovilidad de Villaurrutia puede entenderse como una actitud crítica ante la velocidad, ese nuevo orden para nada estimulante según Paul Morand, que imponía el menor esfuerzo ante cualquier empresa. Y que puede sintetizarse en la otra "divisa": *ni un pensamiento, ni un movimiento*. Ante los fenómenos de la modernidad Villaurrutia aderezaba su inmovilidad con una fina paradoja: una movilidad inmóvil o una inmóvil movilidad; un permanecer errante y enclavado en su cuerpo y su conciencia, así como una forma de permanecer fiel a sus deseos de aventura. En este sentido se perfila como el antecedente capital en su concepción del desarraigo. Elección con la cual no se entrega a un estatismo estéril que desembocará en un arraigo poco redituable para el espíritu que requería la aventura. Tampoco suponía una relación incondicional y acrítica con la tradición literaria. Al contrario, era la manera en que establecía su relación con la modernidad.¹⁸ Por otra parte, constituía la posibilidad de detenerse en la confección de su apasionada *autognosis* como paciente metodología poética de viajero, sin olvidar que desde su inmovilidad podía avistar el rumbo que seguiría *Ulises* en su aventura. Para Villaurrutia lo más importante era la fidelidad a esta forma de la pasión que es el viaje. Transformaba el principio de la velocidad, el desasosiego, y se entregaba a ese verdadero lujo del viajero que es tomarse su tiempo para hacerse y abandonarse a sí mismo. En este sentido, es una parte determinante en esa primera etapa en la que ponderaba su amor por "el rigor, el orden y la calma." "Aburrido por la inmovilidad de un medio

¹⁸ *Op. cit.*, p. 285.

que sólo los jóvenes podían transformar"¹⁹ (idea ésta de la que Alfonso Reyes estaba convencido, tal y como lo avisora en su relación epistolar con Villaurrutia particularmente), Villaurrutia haría de la inmovilidad una actitud redituable en su actividad poética "en la que su sensibilidad e inteligencia cambiantes encuentran un equilibrio, aunque momentáneo."²⁰ A la sensibilidad e inteligencia del poeta, José Gorostiza agregaba "la fuerza del espíritu humano que, inmóvil, crucificado a su profundo aislamiento, puede amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación. Uno de esos caminos es la poesía. Gracias a ella podemos crear sin hacer; permanecer en casa y, sin embargo viajar."²¹

La inmovilidad impone al cuerpo un nuevo equilibrio, un nuevo orden en el viaje. En el *Diario* de Gide, Villaurrutia había leído que "Físicamente la inmovilidad es irrealizable, sólo es realizable en la obra de arte. Esta es un equilibrio fuera del tiempo, una salud artificial."²²

Por otra parte, a ese ácido de peligroso manejo que es la velocidad, Villaurrutia oponía su no menos pulverizador espíritu crítico. La curiosidad que esgrimía era el antídoto para detener la carrera que en toda empresa imponía la prisa, ese fantasma que hechizaba a los espíritus de la época. Pero también la inmovilidad puede entenderse como el umbral de la curiosidad, que al atravesarlo, Villaurrutia se adentraba en el flujo de sus deseos.

Al prescindir del pensamiento y del movimiento, al menos aparentemente, desde su inmovilidad adoptaba una actitud que le permitía tomarle la temperatura y el pulso a ese cuerpo poseído por la fiebre de la aventura. En su "Carta a un joven", sintetizaba su actitud:

¹⁹ *Idem*, p. 162.

²⁰ Miguel Capistrán, *Op. cit.*, p. 17.

²¹ José Gorostiza, *Op. cit.*, pp. 11 y 12.

²² André Gide, *Diario*, Buenos Aires, Losada, 1963, p. 81.

...si alguno de los artistas que forman, involuntariamente nuestro grupo de soledades, ha sentido la necesidad momentáneamente de abogar ante los espíritus más jóvenes, por la prudencia y la inmovilidad, oponiéndola a la curiosidad y el viaje del espíritu, es porque la libertad entre nosotros es tan grande que no excluye las traiciones y porque en esas traiciones se pierde la cabeza y que sólo así habrá de salvarse.²³

Su inmovilidad no puede considerarse como una trampa o una "infidelidad" al espíritu de aventura que encarnaba en *Ulises*, sino como el ámbito donde el cuerpo, como principio decisivo en la configuración de su poética, se concentra para el futuro despliegue de los sentidos, como podrá leerse más tarde en *Nostalgia de la muerte*. La inmovilidad puede entenderse también como una fina estratagema en la que el cuerpo, en un desplazamiento imperceptible, se aproxima a su propio abismo; un muro invisible que elabora el poeta ante la ronda incipiente de la muerte.²⁴

²³ Villaurrutia, "Carta a un joven", p. XII.

²⁴ Villaurrutia no estaba solo en esta pasión. Julio Torri, otro viajero inmóvil alrededor de la biblioteca, con una de sus "Prosas" se sumaba a su manera a esta forma del viaje: "Un hombre va a subir al tren en marcha. Pasan los escaloncillos del primer carro y el viajero no tiene bastante resolución para arrojar y saltar. Su capa revuela movida por el viento. Afirma su sombrero en la cabeza. Va a pasar a otro carro. De nuevo falta la osadía. Triunfa el instinto de conservación, el temor, la prudencia, el coro venerable de las virtudes anti-heroicas. El tren pasa y el inepto queda. El tren está pasando siempre delante de nosotros. El viento agita nuestras almas, y ¡ay de aquel a quien retiene el temor a la muerte! Pero si nos alienta un impulso divino y la pequeña razón naufraga, sobreviene en nuestra existencia a un instante decisivo. Y de él saldremos a la muerte o a una nueva vida, ¡pésele al Destino, nuestro ceñudo Príncipe! Julio Torri, "Para aumentar la cifra de accidentes". *Ulises*, 3, agosto de 1927, p. 14.

1. 4 La flecha en la espiral

Oh abismo, eres lo único que existe, un río de olvidos nos arrastra, no sabemos nada de la fuente ni de la desembocadura. Y sólo padecemos el trayecto.

Renán.

Cuando Villaurrutia escribe su "Autobiografía en tercera persona"¹ todavía "no ha salido de su país. Pero ha viajado a su manera, muy intensamente, no en superficie sino en profundidad: caer sin llegar sería su divisa si las divisas le gustaran". Así, irónico y reticente, definía su trabajo, pero sobre todo el estado poético de su conciencia viajera.

Al encontrarse en semejante estado, el poeta queda suspendido en el espacio. Con su "divisa" plantea otro problema: no necesariamente el de la caída del ser (caída del paraíso) sino el de "estar cayendo" en el vacío del ser, en la nada. (Eso que el filósofo preferido de Villaurrutia, Martín Heidegger, llama "estado de yecto".) Sin embargo, en vez de hacer un esfuerzo y salir a recorrer el mundo, (como le recomendaba Alfonso Reyes en una de sus cartas) el poeta no solo sentía afixiarse, sino que había llegado más lejos: estaba entregado a vivir, provisionalmente, su muerte; a saborear su propia nada. En una de sus cartas a Celestino Gorostiza le comenta que:

el trabajo, la vida misma con su material en desorden, atraen y distraen a menudo en tal forma que nos obliga a vivir fuera de nosotros. Dígame usted a mí que no hago sino vivir una vida que no está hecha a mi escala, una vida que, más que vivirla, me obliga -a veces con la más franca de las risas- a verme desde fuera de ella, como si yo fuera un extraño, un fantasma de carne y hueso.²

Consciente ya de su desdoblamiento y su inevitable consecuencia

¹ Miguel Capistrán, "XV/Textos", p. 7.

² Cartas a Celestino Gorostiza, p. 37.

-y condición- fantasmal, y al ver que su mano **sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano invisible**, Villaurrutia establecía su posición estética: la creación poética a partir de un nuevo orden vital y verbal. Su experiencia deviene entonces realidad verbal y tonal. Villaurrutia no estaba interesado en exaltar la vida sencilla, a la que no tiene necesidad de acudir y a la que, por supuesto, asistido por su razón, era capaz de ignorar y deshechar: se entregaba, aparentemente, a las complejidades de la artificiosa vida citadina. Una vida que, no obstante, lo obligaba a "encerrarse frágil al menor ruido y enfermo al mínimo viento, prefiriendo cualquier alcoba, más o menos acolchada, en cualquier edificio, no importa el desorden de arquitectura."³

No olvidemos, por otra parte, que la creación poética conlleva, en un primer momento, un desasimiento corporal y espiritual, un desdoblamiento de la personalidad del poeta, quien en su escritura vive y contempla su materia afectiva. Pero una vez que ha dejado de ser mero espectador, participa activamente en la confección de las formas y texturas de su experiencia, a la que le confiere el rango de un particular estado sentimental. El poeta comienza a explorar nuevas cadencias y perfiles de su intención poética; selecciona y transmuta sus materiales en imágenes que, una vez inmóviles, estallan ante los ojos hasta quedar en un sólo trazo donde se esfuman los colores; su voz se llena poco a poco de ecos, silencios y sonoras cadenas de murmullos que habitan bajo sombras de palabras. En una palabra, determina cualitativamente su esfera sentimental y sus posibilidades formales.

En 1932 Alfonso Reyes le insistía: "no siga aislándose, que es lo más incómodo en la vida y lo más dañoso contra la propia salud moral"⁴ Sin poder eludir el consejo alfonsino, Villaurrutia se

³ "De la vida sosegada", *Obras*, p. 604.

⁴ Carta de Alfonso Reyes a Xavier Villaurrutia, en *Los Contemporáneos por sí mismos*, p. 21.

encierra en su biblioteca con un interés: sacar a adelante al creador que llevaba adentro. En otras palabras, al amparo de Ulises, su diablo patrono, el poeta, capaz de todo -"especialista en excursiones al infierno", como lo definía José Gorostiza-, inicia su descenso a las profundidades de su ser. Desde su conciencia y de su alcoba se mira caer en su propio abismo de metálicas sombras. Al descender a esas zonas oscuras del alma donde medra ahora la poesía, ensaya lo que Sor Juana había experimentado: la escisión de su cuerpo y su conciencia. La pérdida de su identidad lo instalaba en el ámbito de la dualidad: ejerce su facultad de creerse otro. Otro que es y que no es: desdoblamiento, alteridad. En este sentido, *Nostalgia de la muerte* estará escrito bajo el asombro duradero de la escisión y la alteridad.

A su manera, Villaurrutia plantea el mito de la caída. Su posición será "una modalidad de la caída en sí misma de la conciencia."⁵ Una vez escindido, se desliza al mundo subterráneo hasta encontrarse a las puertas de su Hades. Ha ingresado al mundo de lo invisible donde es una pura imagen, un eco. Su alma deviene sombra y su conciencia se potencializa como conciencia de sí. Tiene una doble existencia: la de su corporeidad visible y la de su imagen invisible. Reconoce que el deseo es la fuerza que habría de convocarlo al viaje alrededor de su alcoba. Una vez que ha puesto un pie en el mundo de lo desconocido, habría de mantenerse inmóvil, en la verticalidad de su cuerpo, como la flecha en la espiral. La verticalidad -escribe Gastón Bachelard- "no es una metáfora vana, es un principio de orden, [...] una escala a lo largo de la cual se experimentan los grados de una sensibilidad especial [...] Esa tiene un poder singular: domina la dialéctica del entusiasmo y la angustia."⁶ Al no poder vivir horizontalmente, esa verticalidad lo

⁵ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, México, Origen-Seix Barral, 1982, p.77.

⁶ *El aire y los sueños*, p. 20.

llevará a una particular forma de viajar en "el ascensor de la noche". Al caer huye del mundo de los hombres y sus leyes; abandona también un espacio y un sentido para crearse otro, el suyo, el que como poeta le resultaba habitable y respirable. Esta postura del cuerpo encierra una concepción del movimiento. El camino de la liberación del poeta, según Louis Panabière, es una vía en sentido de altura y profundidad, en movimiento vertical.⁷ Es una manera de estar del poeta y de su poesía; un estado de percepción, que se entrelaza con la concepción del viaje. Al pasar de una posición horizontal a una vertical, experimenta cambios sustanciales en la presión de su cuerpo. Recordemos que el poeta se ha quedado sin pulso, es decir sin sístole ni diástole. Ha entrado a una particular forma de agonía. Tribulación de la que nace su angustia. Si eso sucede en su cuerpo, en su mente, en cambio, se debate en un estado de menor excitación y a la vez de mayor coherencia cerebral, de la que emanan todas las fuerzas de la naturaleza de su creación poética. Villaurrutia entraba, pues, a un estado de gracia poética.

Si en su *caer sin llegar*, los objetos de su materia poética adquieren vida propia, son seres que la poesía impregna de sentido, "los hombres -escribe Villaurrutia- las ideas, los hechos que son como una contradicción a mi persona, a mis actos, me inquietan como una droga inalcanzable."⁸

Pareciera que nada logra impedir la zambullida en su abismo interior. De tal manera, la autognosis es la "divisa" que despliega su efectividad. Al extenderla, el poeta ha sido inoculado por el virus más devastador y propicio para la creación: la melancolía. Al quedar invadido por esa demoníaca peste negra, mira cómo su cuerpo comienza por vestir el tatuaje de esa lepra incurable. A través de la

⁷ *Itinerario de una disidencia*, México, F.C.E., 1983, p. 69.

⁸ *Obras*, p. 277.

racionalización de su melancolía, logrará conciliar el mundo ideal de sus sueños y el mundo real de su experiencia vivida. Sólo el descenso a su infierno le abre el camino de su preservación, de su inmovilidad. El paisaje y las aspiraciones del poeta son ahora verticales e interiores.

En ese descenso el cuerpo adquiere ese inapresable peso de la sombra; se transfigura. Según Robert Burton, "los cuerpos de los demonios después de su caída, se convierten en sustancia ligera y aérea."⁹ Ahora todo es un vértigo lúcido, un **miedo de no ser sino un cuerpo vacío / que alguien, yo mismo o cualquier otro puede ocupar.**

Por estas fechas Villaurrutia le confiesa a Marcial Rojas:

escribo muy poco. Leo mucho, en cambio, y releo para probar mi situación espiritual [...] Y, sin embargo, no puedo dejar de pensar que el poeta lírico es solo dueño de un tema que repite indefinidamente. Pero esta repetición hay que entenderla en altura o en profundidad, siempre verticalmente. Lo demás es prisa por llegar, velocidad loca.¹⁰

Si bien el poeta estaba ya en posesión de su tema, el descubrimiento del sentido de su poesía, le comenta a José Luis Martínez, "no lo he tenido tan fácilmente. Hubo un día en que me di cuenta de que entendía particularmente **clima de la noche**, el del **Nocturno**, que era como la clave para mi poesía, y dentro del **Nocturno**, la muerte".¹¹ También por esas mismas fechas al escribir "Pintura sin mancha" pensaba que

El artista sigue viviendo en equilibrio inestable en un punto peligroso entre dos abismos, el de la realidad que lo circunda y el de su realidad interior. Unas veces se ha conformado con mirar hacia afuera; otras veces se ha asomado solamente a su abismo interior; otra, por miedo de no resistir al vértigo, ha cerrado los ojos. 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 comunican? Destruyendo estas paredes, o mejor, haciéndolas invisibles y porosas para lograr una filtración, una circulación, una transfusión de realidades.¹²

⁹ *Anatomía de la melancolía*, p. 46.

¹⁰ *Escala*, I, octubre de 1930, p. 8.

¹¹ Con "Xavier Villaurrutia", p. 78.

¹² *Obras*, p. 742.

Villaurrutia, después de estas reflexiones, procedería no a eliminar ambas realidades sino a fundir paredes sensibles, a filtrar nuevos influjos con el interés de crear un tercer estado o modelo de realidad donde las fronteras de una y otra desaparecen. Bajo ese nuevo modelo de realidad poética escribirá sus Nocturnos.

Con ese despliegue de equilibrio formal y poético, el Nocturno le permitiría no llegar hasta el fondo de su abismo y estrellarse en mil pedazos, sino quedar suspendido por los "tensos cordones" del lenguaje; ese nuevo modelo de realidad a la que se entrega y en la que habría de gravitar el poeta. O, si se quiere, como red de palabras propicia para que la estatua pueda jugar con las fichas de sus dedos; El "yo" petrificado del poeta no se quiebra, culmina en imagen de su inmovilidad. (Una inmovilidad que lo llevará al naufragio; y éste, a la conciencia de su ser mortal.)

El poeta, sin embargo, no puede estrellarse porque antes ha vivido ya dos experiencias sustanciales: su melancólica y peligrosa experiencia de vacío, y la desarticulación, la aniquilación de su cuerpo. La tensión que se genera entre melancolía y desarticulación es la tensión de Eros y Tánatos, que retardará la caída del poeta en el pozo de la muerte: el viaje donde luchan amor y muerte es entonces *un caer sin llegar*. El poeta, sin embargo, no cae, no puede caer. Se mantiene en la duración de su caída. Se consagra y petrifica en la imagen de su descenso. Logrará atravesar la más helada incandescencia y la más cálida frialdad. En ese trayecto se incendia y se congela. Es en la imagen donde el poeta encuentra el sitio exacto de su equilibrio vital y poético.

Esta "divisa" es el antecedente directo y efectivo de la preocupación de Villaurrutia, y que le comenta a José Luis Martínez: "el conocimiento del hombre en profundidad (...) un ir hacia adentro: re-flexión."¹³

¹³ José Luis Martínez, *Op cit.*, p. 80 [118].

Una de las formas de recuperar la identidad y salir del abismo sólo podía surgir de las posibilidades del arte. A través de la poesía Villaurrutia lograba transmutar su sed de identidad y hambre de espacio en descenso; y su caída, en vértigo.

Poesía

Eres la compañía con quien hablo
de pronto, a solas.
Te forman las palabras
que salen del silencio
y del tanque del sueño en que me ahogo
libre hasta despertar.

Tu mano metálica
endurece la prisa de mi mano
y conduce la pluma
que traza en el papel su litoral.

Tu voz, hoz de eco
es el rebote de mi voz en el muro,
y en tu piel de espejo
me estoy mirando mirarme por mil Argos,
por mí largos segundos.

Pero el menor ruido te ahuyenta
y te veo salir
por la puerta del libro
por el atlas del techo,
por el tablero del piso
o la página del espejo,
y me dejas
sin más pulso ni voz y sin más cara
sin máscara como un hombre desnudo
en medio de una calle de miradas.

1.5 La mano metálica

*...en una agua adormecida y mansa
un rostro se aventura,*

Jorge Cuesta, *Canto a un dios mineral.*

Ese navío llamado *Ulises*, impulsado por los aires de la curiosidad y la crítica, conduce a Villaurrutia a uno de sus puertos privilegiados: la poesía -esa Penélope que desde la distancia lo mira navegar. En el cuarto número de *Ulises* (octubre de 1927), dueño ya de una voz propia, publica *Poesía*. Escrito después de la publicación de *Reflejos*, inicia el proceso de apertura en la configuración de su poética que habrá de culminar en *Nostalgia de la muerte*. De haberlo escrito a tiempo habría figurado al frente de *Reflejos*. El tono de su voz, el manejo de los nuevos materiales y su actitud lúdica son los cimientos sobre los cuales Villaurrutia levantará su edificio verbal.

Poesía es el primer acto de una nueva realidad verbal en la poesía que hasta ese momento había escrito: el preámbulo donde el poeta se inicia en el conocimiento del mundo a través de su cuerpo y sus sentidos. A estas alturas del viaje, el poema es un objeto que está, evidentemente, hecho de palabras y en donde hacen acto de presencia sus obsesiones. Una de ellas es la poesía: compañía con quien se dedica a hablar a solas.

Este coloquio furtivo, encuentro circunstancial con la poesía es la síntesis de complicidades, deseos y pasiones que le permiten sostener por un instante la magia que lo ha cautivado. Como presencia que se erige en su duración, adquiere cuerpo hasta desnudarse y desnudarlo lentamente. La poesía está hecha de las palabras que habitan el mundo inédito del silencio y del espacio onírico donde se ahoga el poeta. Al liberarse del sueño, el poeta es otro: comienza a navegar por las lúcidas corrientes de la reflexión, hasta desembocar en las orillas de la escritura.

Ante la presencia de la poesía, que es una realización del lenguaje y una presencia hasta ahora invisible, el poeta establece una manera distinta de percibir y de concentrar la relación entre los elementos de su nuevo orden vital y verbal en el cual ha establecido su residencia. La "compañía" del poeta

es la personificación de la poesía, pero también de la muerte; la voz sin cuerpo, la voz que no dice palabras, la voz que dice nada. Villaurrutia tenía una extraordinaria sensibilidad visual y casi todos sus poemas, son cuadros deshabitados: el personaje central, la muerte o el amor no está. Mejor dicho: es la presencia invisible. Es el viento que mueve las cortinas, la sombra que se ahoga en el espejo.¹

Para Villaurrutia la poesía no ha perdido su vínculo con el silencio: palabra y silencio se pertenecen recíprocamente. Las palabras, materia primigenia del poema que encarna su universo verbal, tienen un doble origen. En manos del poeta las palabras, cuerpo articulado y sensible, "salen del silencio"; de ese mundo absoluto desde el cual se genera el acto de la creación poética: la más profunda espera o el más profundo abandono. La palabra, que ha nacido natural y secretamente del seno del silencio, adquiere su legitimidad por el silencio que la ha precedido. No obstante, es el espíritu quien otorga su legitimidad a la palabra. El silencio, al anteceder a la palabra, se revela como la génesis de la actividad del espíritu creador. Como entidad viva, el silencio adquiere su forma y presencia en el silencio de la vida interior del poeta. El diálogo que ha iniciado con la poesía habría de transcurrir bajo el ánimo de lo que el poeta llamaba "esas dietas de la conversación": el silencio. Más que diálogo, se trata de un monólogo que es posible oír gracias al vínculo de la poesía con el silencio. En realidad, el poeta no se encuentra solo: está frente al silencio. Desde ahí, aprende a sopesar el valor de las pausas de su conversación que anuncia su matrimonio con la poesía.

En cuanto al segundo origen, las palabras emergen del abismo de su sueño. Con esta materia el poeta comienza a construir su espacio,

¹ Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz. II. Generaciones y semblanzas*, p. 117.

habitar su intimidad y sumergirse con nadadora y durmiente lentitud. Desde ahí se mirará soñar el dormido despierto. En esa atmósfera asfixiante y silenciosa aprende a respirar. El sueño puede entenderse como un espacio de las des-realizaciones tangibles e inesperadas; precisa además un tiempo y una nueva configuración verbal. Como recinto, el "tanque del sueño" exige delimitar sus fronteras. Hacia adentro está el vacío, la sombra, la nada. Es el territorio donde todo se hace eco: repetición de la palabra y transformación de la imagen poética. Hacia afuera, la vigilia, el insomnio y la desesperación. En el brocal de ese tanque se funden y confunden los emblemas del poeta: Orfeo y el hijo pródigo. Más tarde el "tanque de sueños" deviene "alberca de sombra" donde se oye nadar; es también el "mar inmóvil" donde, inevitablemente, acabará por naufragar.

En su inmersión onírica, Villaurrutia vive un hecho capital: la transfiguración de su materia poética: el tiempo. El poeta codicia un nuevo espacio y asume una nueva conciencia del tiempo. Su corazón avaro ha dejado de contar el metal de los instantes. Al ingresar al mundo del poema y de la poesía, el tiempo ingresa al mundo de la significación. Ahora su percepción y concepción del tiempo es la de una banda elástica que al estirarla le prodiga una sensación untuosa y lenta que habrá de terminar por ahogarlo. El "tanque del sueño" es el pasadizo secreto que conduce al poeta a la verdadera vida: la vida del tiempo del sueño. En su "Conclusión al borde del sueño", Villaurrutia pensaba que

acaso, frente a tan desoladas perspectivas solamente aparezca con el prestigio de lo desconocido, con vaguedad imprecisa apenas enunciada, el culto metódico y regular del sueño. Vida perfecta la que el sueño nos proporciona. Vida que consigue, a menudo, el equilibrio entre el descanso del cuerpo y del alma, sosiego del espíritu, inercia del organismo, *euforia* y *ataraxia*, ideal griego. Vida también libre y limpia: accidentada y diversa como la esencia del hombre. Vida que nos ofrece tan múltiples aspectos que hasta al más exigente curioso deja complacido...²

² *Obras*, p. 604.

Como poeta moderno empieza a hablar el lenguaje de los sueños, los símbolos y las metáforas. En esta modalidad de la aventura por los territorios de la poesía, mientras la introspección como una forma de la *autognosis* adquiere su significación y el cuerpo del poeta se desempeña como actor de la acción cognitiva del poeta, la poesía "es todo un instrumento reciente. No ya un arpa, sino un instrumento de metal."³ Al conversar con la poesía, el poeta descubre que las palabras son entidades vivas que tienen su propio peso, color y textura. Las palabras, después de desprenderse del silencio, chocan entre sí y arrojan chispas metálicas. El deseo convierte, por sinécdoque, al cuerpo de la poesía en **la mano metálica** y espectral que escribe su grafía en el océano del tedio.

Mientras el poeta, que pretendía conciliar en su caligrafía el dibujo y la paciencia, habla con la poesía, la mano de ésta se desdobra y escribe el poema: **endurece la mano y conduce la pluma que traza en el papel su litoral**. La página entonces abre sus puertas al paso del eco -voz de la poesía que rebota en los muros de la alcoba y se difunde. (En este momento Villaurrutia es todavía un poeta costero que más tarde conquistará el no menos azaroso territorio del mar adentro). Con esta operación creadora Villaurrutia, que mira y se mira escribir el poema, lleva al terreno de la magia su concepción de la poesía: hacer ver lo invisible. En la sección de "El curioso impertinente" del último número de "su" revista escribe: "El escritor vivo de hoy no sólo trabaja, sino que, desdoblándose, se mira trabajar. Testigo de sí mismo, se espía y se persigue y, a menudo, conduce su propia mano."⁴

En la mano de la poesía -que es martillo, tenaza y alfabeto- las palabras evidencian su solidez; en cambio, en la mano del poeta son los instrumentos que relucen en la sombra. Sus ojos le confieren a la mano de la poesía su calidad metálica. Esa calidad maleable y dura,

³ Eugenio D'Ors, *Oceanografía del tedio*, p. 28.

⁴ *Ulises*, 6, febrero de 1928, p.25.

sensible y fría que, según Jorge Cuesta, adquieren los cuerpos en el espejo. Los ojos del poeta se abocan a seguir, en estricta vigilancia, los movimientos en que se resuelve la escritura del poema: un oficio de los ojos y de las manos. La vista y el tacto hacen de su mundo y su cuerpo un ámbito particular y sensible. La mano del poeta es el instrumento, arte-facto y herramienta con la cual define sus límites y establece sus dominios. Así, la creación quedará dentro y no fuera del poema, como pretendía Villaurrutia.

La mano de la poesía no transcribe el poema -lo traza. Al trazarlo lo hace y al hacerlo lo escribe. Trazo: dibujo. Poesía: escritura. O al revés también: escritura es a trazo como poesía a dibujo. En una palabra: *Poesis: hacer, escribir* el poema. En esta operación están concentrados los deberes y goces únicos del poeta, como proponía Paul Valéry.

El conocimiento de sí y la creación del ámbito de su poesía, que pondera el oficio de sus ojos y sus manos, permite al poeta afinar sus potencialidades en el ámbito de lo sensible. Ambos procedimientos, donde es visible el ejercicio de sus sentidos, hacen del poeta un artesano de la inteligencia que logra apresar aquello que lo inquieta: la voz de la poesía.

En el trasegar sonoro la voz de la poesía, **hoz de eco**, que despliega sus registros y difunde sus matices, Villaurrutia descubre que "las cualidades que se quieren enunciar de una voz humana, son las mismas que se deben estudiar y dar en la poesía. Pero un sólo grito ahogado no es la voz, sino justamente lo que la hace imposible: su sofocación."⁵ En la voz de la poesía, que trasciende esta atmósfera de indeterminación, encarna el mito de los destinos encontrados de Eco y Narciso como imágenes en la génesis del poema, pero sobre todo, de la imagen del poeta. En este mito, que participa del silencio y de la palabra, las figuras mitológicas operan como agentes de la seducción que preparan la palabra para que el poeta

⁵ José Gorostiza, *Poesía*, p. 15.

pueda ingresar al ámbito demoníaco de la escritura y la magia.

La voz de esta "dulce fugitiva", alojada en el poema, no puede menos que sujetarse -y así perderse- a los designios del poeta. Eco, la enamorada no correspondida, es el "espejo sonoro" en donde el poeta oye la voz de la poesía: palabra errante que al perder su condición primera **es el rebote de mi voz en el muro**. El rostro del poeta es la línea fronteriza que divide el ámbito del silencio y de la palabra. Es el muro donde rebota su voz. En estos versos lentos y móviles, la voz de la poesía se consagra a su naturaleza sonora. Mientras tanto el poeta pretende, en la *duración* misma del poema, alcanzar el objeto; es decir, el ser que se desarrolla y muere dentro del poema para reaparecer, nuevo y él mismo, en otro poema. Con la "guadaña sonora" de la poesía, el poeta consigue establecer nuevos ritmos en la modulación de la voz del poema: todo se desvanece y difunde en el aire para que el poeta pueda mirarse en lo más profundo: **la piel de espejo** de la poesía. Atormentado por su sed de duración, "el poeta busca el modo de verse fuera de sí, inmovilizado en el tiempo, plasmado en el espacio."⁶ El del espejo es -según Gilberto Owen- "un mundo rígido, incoloro al que se entra para sufrir de pronto un agudo acromatismo, (un mundo) debajo del cual se advierte esa tensión interior solemne, ese *pathos*..."⁷

Al otorgarle voz y cuerpo a la poesía, el poeta ha convertido en imágenes los principios divinos: los ha humanizado. En esta operación, que mucho tiene de demoníaco, no ha recurrido ni se ha conformado con la representación de sus dioses en las imágenes de las dos dimensiones artísticas que son el dibujo y la pintura. Al contrario, "busca la manera, no sólo de verse fuera de sí en un modo efímero, sino en una forma durable, y permanente que desafía al tiempo."⁸ Así, el mito que preside esta angustiosa carrera del hombre

⁶ Villaurrutia, *Obras*, p. 1072.

⁷ Gilberto Owen, *Obras*, p. 230.

⁸ Villaurrutia, *Ibidem*.

en pos de su propia imagen, no es otro que el de Narciso. Sin embargo, recurre al mito no como un medio de expresión que imita o toma prestado, sino como el único instrumento de que dispone para enfrentarse al asombro.⁹ El asombro de encontrarse en su imagen y verla reflejada en el espejo.

El poeta al mirarse a sí mismo en ese "espejo de perfección" que es la muerte, establece su método de liberación interior. Se mira, pero es preciso que levante la cabeza. Al aguzar su razón, el poeta privilegia sus sentidos. Su realidad corporal reside ahora en su mirada. Ésta, no es sólo una vía de percepción, es el movimiento que lo instala en su propio presente -como ave que al mirar desde la altura recorre y define sus dominios. (Esa ave se encargará de abrir las alas y cerrar las alas del sueño) El poeta mira también con las manos. En un doble destello, mira y se mira escribir el poema en el cuerpo reflexivo de la poesía: el espejo, cuya virtud es la imparcialidad y no la inexactitud. Esta virtud no impide a Villaurrutia -según Jorge Cuesta- "considerar a la poesía como un espejo inmóvil; de tal manera que fuera producida por una esforzada cercanía, en vez de una descuidada distancia."¹⁰

El viejo símil del espejo -escribe Villaurrutia en su ensayo sobre Nerval- reaparece en la crítica moderna (...) para explicar la poesía como un espejo que reflejara la parte invisible del mundo.¹¹ A su manera, logra verse fuera de sí, inmóvil en el tiempo y plasmado en el espacio. Aunque sabía que era poco meritorio prescindir de movimiento y pensamiento alguno, como aconsejaba Eugenio D'Ors, consigue lo que Narciso hubiera querido: contemplarse desde el agua hacia fuera: **Me estoy mirando mirarme**. Pero al estarse mirando, lo invade un extraño temblor: el miedo, miedo de no ver y poder verse más. El miedo de saber que detrás del espejo está la muerte.

⁹ Véase Albert Beguin, *Creación y destino I*, México, F. C. E., 1986, p. 144.

¹⁰ *Poemas y Ensayos II*, p. 29.

¹¹ *Obras*, p. 895.

Villaurrutia establece así la noción de su poesía, a la que consideraba en lo formal como "un puro canto, es decir, un puro movimiento de la voz, que sólo puede concebirse desde y hacia pero nunca en..."¹² Para que su visión sea exacta y lúcida, el poeta precisa la participación de sus demás sentidos. No, no es que carezca de olfato, que esté sordo o confunda los sabores. Esos sentidos están, por ahora, latentes. Pero si observamos con atención, el poeta oye -entre los labios- rebotar el eco; paladea cada palabra. Y versos adelante su tacto, cual emisario, le informará que ha perdido el pulso.

En el instante de mirarse reflejado en ese abismo inmóvil, su imagen se convierte en una realidad plástica y poética: rostro y máscara. Este hecho le permitirá consagrarse a su inmovilidad. La fijeza de su mirada le confiere a su cuerpo un valor expresivo. Al no dirigir su mirada más que hacia sí mismo, el poeta se mira sensiblemente **por mil Argos, por mi largos segundos**. Por gracia de aquel que todo lo mira, el poeta ha quedado cautivo de las mil turbaciones, torturas y delicias del vértigo. En los largos segundos en que ha logrado congelar su mirada, la poesía le permite capturar una sensación infinitamente más fugitiva: la de su temporalidad. Por el momento, el poeta congela su imagen en el espejo hasta verse y verla pasmada. El poeta se acerca a su abismo. (Su aliento empaña, por un momento, el espejo; años después, el espejo reflejará la caída de la nieve.) El poeta, al estarse mirando, centra y concentra sobre sí mismo su energía vital; elabora una imagen de sí mismo. Esta seducción mágica y silenciosa en la que no hay testigos -tal vez por que sólo requiere complicidades-, no culmina en el estereotipo de la imagen ni en la apología del cuerpo, al contrario: convierte al cuerpo en materia expresiva, en categoría mágica, en un objeto con investidura poética.

¹² José Gorostiza, *Prosa*, p. 186.

Ante el hecho de "hundirse en el acero del agua", como Orfeo al entrar al mundo del espejo a interrogarse, el poeta se interna en esa aventura que es el verse a sí mismo reflejado, transmutado en objeto y sujeto de su misma creación. En este instante el poeta se ha convertido al mismo tiempo en actor y espectador de sí mismo: ha comenzado el desasimiento, como la forma que toma el exilio interior. En una palabra, el drama vital de poeta. Como actor y espectador de su drama no podrá moverse más que en el presente, en su pura actualidad.

Como actor, comienza a ensayar su papel frente al espejo antes de entrar al escenario a representar su papel. Ya en escena -llámese tanque de sueños, alberca de sombra o alcoba deshabitada- el poeta logra organizar su "yo" poético a través de su desasimiento corporal. Ahí también la máscara del actor terminará por fundirse y confundirse con el rostro del poeta. Su "yo" trasciende su carácter lírico y adquiere una dimensión dramática. En un primer momento, el desprendimiento del "yo" realizado a través del espejo es la posibilidad de comunión entre dos realidades: la poesía y el cuerpo.

Entregado a la contemplación de la imagen que le devuelve el espejo, **el menor ruido** -acaso el parpadear del poeta ahuyenta a la poesía. El poeta, estupefacto, al ver salir a la poesía no deja de sorprenderse que ésta no tolere la mínima intromisión. Esta es la corroboración de lo que para Villaurrutia era un hecho ineludible: la inspiración -escribe en *Variedad*- no acude siempre que se la llama, pero una vez que ha llegado se va cuando quiere. La poesía emprende, como el poeta, la huida; sin embargo, el poema permanece. De ese hecho adquiere Villaurrutia una certeza: que la poesía, lo inasible que el poeta pretende y a veces logra asir, que persigue siempre en su juego de formas significativas, no es igual al poema.¹³ No es en la poesía sino en el poema, ese objeto y ser que vive frente al lector, donde la sensibilidad e inteligencia del poeta encuentran,

¹³ *Obras*, p. 867.

así sea momentáneamente, su equilibrio.

En *Poesía* parece que las palabras acaban de nacer. En ese momento el poeta las llena con ese poder mágico y esa potencia lógica. Pero conforme se incorporan, se escapan

por la puerta del libro
o por el atlas del techo
por el tablero del piso
o la página del espejo

De tal modo, "invitadas o intrusas, las palabras-objetos, las palabras-seres, toman asiento o decoran con sus tatuajes los blancos manteles de la poesía. Y es inútil cerrar la puerta (de la alcoba) porque las palabras se filtran por las paredes o no son fantasmas."¹⁴ El muro y el atlas, el espejo y la página forman los muros del "tanque del sueño" por donde se escapa la poesía. Al escabullirse ésta, el poema subsiste como un espacio habitado por el eco y el silencio, por la sonoridad y duración.

En su afán por "detener lo fugitivo en el tiempo; plasmar lo mudable en el espacio"¹⁵; es decir, al pretender asir la poesía, ésta ha emprendido la huida, el viaje. En esta fuga, el poeta hace notoria la experiencia significativa de su visión: ve a través de sus sentidos. Esta percepción visual se adentra en su cuerpo hasta transfigurarlo, hasta dejarlo **sin más pulso**. En la visión del poeta -visión sensible-, la percepción visual asume las experiencias del tacto. Trasciende la autonomía y logra la conjunción de los sentidos. Como tal, será un rasgo distintivo en el desarrollo ulterior de su poética.

Una vez que ha perdido el pulso, su sensibilidad es la vía que dispone el poeta para el conocimiento y experimentación de su cuerpo.

¹⁴ *Ibid*, p. 923.

¹⁵ *Idem*, p. 1072.

En esta aventura en la cual Villaurrutia asume el riesgo de poner en crisis el ámbito de su cuerpo, el sentido de los sentidos, no existe mayor accidente para el poeta que quedarse **sin más pulso ni voz sin más cara / sin máscara**. Ese **más**, en realidad es menos. Tal pérdida provocará en el poeta una visión dramática. Al perder el pulso, signo de vida por excelencia, el cuerpo ha perdido su unidad: vive la disolución arrebatadora, lo elemental de los sentidos. La materialidad del poema hace del cuerpo del poeta, a través de la poesía, una totalidad invisible que se desprende y encamina al río proteico de las metamorfosis. En sus aguas mutantes el cuerpo vive la alienación primigenia, deja de ser tal: se transfigura para seguir existiendo. Ahora el poeta tiene otra forma de existencia: un espectro que ha ingresado al reino de la fantasmagoría.

Poesía culmina en un doble desasimiento: el del poeta que se desprende de su cuerpo, y el de la poesía que huye del poema. Ambos han quedado desprendidos de su origen. Cuando Octavio Paz señala que para los Contemporáneos el poema era un objeto que podía desprenderse de su creador, corrobora un hecho que ya Villaurrutia había no sólo vislumbrado, sino consumado y padecido en carne propia.

En su clásico texto, Georges Bataille ha establecido la naturaleza de la relación entre poesía y desasimiento en los siguientes términos:

la poesía, en un primer impulso, destruye los objetos que aprehende, los restituye, mediante esa destrucción, a la inasible fluidez de la existencia del poeta, y a ese precio espera encontrar la identidad del mundo y del hombre. Pero al mismo tiempo que realiza un desasimiento, intenta asir ese desasimiento. Y lo único que le fue dado hacer, fue restituir el desasimiento a las cosas asidas de la vida reducida: no pudo evitar que el desasimiento pasase a ocupar el lugar de las cosas.¹⁶

El desasimiento -o deshacimiento villaurrutiano, de clara cepa gideana, aprendido en *Los alimentos terrenales*, sin descontar las enseñanzas de Baudelaire por supuesto- es una nueva forma de libertad

¹⁶ *La literatura y el mal*, 4ª. ed., Madrid, Taurus, 1984, p. 36.

en la que el poeta se mira vivir liberado de los objetos expresivos de la naturaleza y, acaso, de la historia. De esta manera queda **como un hombre desnudo**. Desnudo y libre, el cuerpo del poeta es un fruto más entre los frutos, una forma entre las formas.

Si la realidad de la máscara es el rostro, la poesía lo ha despojado de su máscara. Separarse de sí es afirmarse y negarse. Pero también su rostro al perder su carácter de mera producción escultórica adquiriría una nueva significación simbólica, como pensaba Villaurrutia.¹⁷ Con su desprendimiento el poeta se ve obligado a regresar al mundo del silencio, del que ha decidido salir para, finalmente, callar. Pero antes del postrer silencio, queda en el punto medio entre la aniquilación y la resurrección, es decir en el ámbito de la palingenesia, -que Villaurrutia llevaría hasta sus últimas consecuencias en *Nostalgia de la muerte*-.

El poeta, "que siempre tuvo la angustiosa sensación de verse mirado", ha quedado **en medio de una calle de miradas**. En esas miradas alude a la presencia, implacable, de los "otros", -que estarán ausentes en su obra. En esa calle encuentra acaso la confirmación de su singularidad. Su relación con la poesía lo ha llevado a penetrar en las zonas ignoradas de su conciencia. Y cuando la poesía, forma y energía vital transmutadas, lo abandona, se siente vulnerado por un mundo que le resulta hostil. De esta manera, el cuerpo -que más tarde habría de desprenderse de la red de sus nervios e instalarse en un mar de sensaciones- ha comenzado a vivir, por sí mismo, en permanente desasosiego.

Las tentativas de Villaurrutia pueden sintetizarse en las palabras de Jorge Cuesta, para quien el trabajo del poeta responde a:

la necesidad de construirse un lenguaje personal para representar al mundo; de improvisar todo un sistema para coger una impresión aislada, para dibujar laboriosamente un objeto; de adaptarse diversamente a los aspectos mudables de las cosas, para detener su realidad fugitiva, es característica del arte contemporáneo. Cada artista se encierra dentro de su originalidad, y usa de puentes propios para comunicarse con la vida. Por eso es que parece que lo que pretende no es la posesión de la realidad, sino un nuevo modo de poseerla, y que ésta ha pasado a ser el instrumento en vez del objeto de su

¹⁷ *Obras*, p. 1083.

sensibilidad. ¡Como si fuera una estratagema para engañarla y sorprenderla!¹⁸

Poesía no está, por otra parte, escrito con "ese lápiz fino" de lírica mexicana de principios de siglo: es un monólogo escrito por la mano metálica de la poesía, -ese instrumento del poeta moderno. Se distingue por su apartamiento y melancolía, por su anulación de todo elemento accesorio. Su atemporalidad anuló esa hora crepuscular y el color grisperláceo. No el tono asordinado sino el conversacional ligeramente confesatorio. Se distingue asimismo por la claridad del trazo que adquiere el poema al definir sus límites. Por su ritmo y patrones métricos, de mayor flexibilidad en los terrenos de la versificación, Villaurrutia se apartaba de una tradición formal que tenía poco que ofrecerle, para concentrarse en una nueva etapa de exploraciones temáticas y formales y lograr su definición en el Nocturno, y años después, con el Soneto y la Décima. Desde su conciencia crítica descartaba las contenciones lacrimógenas, el simbolismo decorativo del ya lugar común de la llamada "pastelería modernista", sin olvidar la presencia embrionaria del tema de la muerte así como la asimilación de las nuevas -para su momento- posibilidades, por demás redituables, del irracionalismo y las conquistas de lo anímico y del sueño. Rebasaba, así, el trazo de su propia nomenclatura.

¹⁸ Jorge Cuesta, "Notas", *Ulises*, 4, octubre de 1927, p. 32.

2.1 Trayectoria de *Nostalgia de la muerte*

La conformación de *Nostalgia de la muerte* le llevó a Villaurrutia poco más de una década de encuentros y fugas con la poesía, así como de una paciente y disciplinada pasión. El espíritu que anima su trabajo es el del "poco a poco" o la ley de la gradación que, según Baudelaire, es la metodología del poeta moderno. (Como si cada uno de esos versos hubieran crecido **lentos como el trabajo de la muerte en el cuerpo de un niño**, escribe en poema su "Cuando la tarde".) En este sentido considero pertinente establecer, a manera de arqueología poética, el itinerario de los textos que figuran en la edición definitiva.

Villaurrutia en *Ulises*.

La culminación del viaje de la revista *Ulises*, en febrero de 1928, cerraba la primera etapa de la aventura de Villaurrutia por los territorios de la curiosidad y la crítica. Al entrar en contacto estos dos polos eléctricos de su inteligencia generarían, como chispa sonora, nuevos poemas. El poeta, "Ulises imprudente", consciente de su empresa hacía en su viaje una primera escala: empezaba un nuevo tiempo en su descenso por el abismo de la creación poética. En el cuarto viaje de la nave de *Ulises*, y con los nuevos bríos que infunde el dejar tierra firme, entregaba para su publicación su poema "Poesía". De un solo trazo iniciaba esa animosa conversación que, durante estos años, habría de sostener con la poesía.

Villaurrutia en *Dama de corazones*.

Como parte de sus juveniles pretensiones narrativas, *Dama de corazones* le permitió encontrar una nueva expresión a su sensibilidad poética. Entre las adquisiciones de este ejercicio es posible señalar el tratamiento de algunos aspectos de su materia temática tales como:

1) Las relaciones entre el sueño y la vigilia.

2) La creación del espacio para el ejercicio de su intimidad: la alcoba. En su viaje alrededor de este espacio surgirían "problemas simultáneos, intensos y triviales que (si) se resuelven o no, poco importa."¹ En contraposición, se perfila el paisaje de una ciudad deshabitada, que prefigura "la ciudad sumergida" en el más completo abandono. Y que en *Nostalgia de la muerte* será esa ciudad que habría de recorrer el "dormido despierto": el espejo.

3) Su visión del cuerpo entregado al reposo absoluto, y que el narrador lleva a su máxima frialdad. Al congelar su cuerpo, congelaba también su emoción.

4) La muerte como un estado de silencio y completa inmovilidad corporal y temporal donde el narrador se entrega a la decisiva tarea de afinar sus sentidos. Desde este momento, la muerte es la fuerza centrífuga, el ojo del abismo por donde el poeta empieza a descender. La muerte propicia el nacimiento de la conciencia del pasado -origen de su nostalgia.

5) Su gusto por las imágenes antitéticas donde se asocia lo sencillo y espontáneo con lo mórbido, lo lúgubre, augura el despliegue de las sensaciones paradójicas -sinestesias- que gravitarán en *Nostalgia de la muerte*.

6) El empleo del monólogo interior con el que Villaurrutia "seguía la corriente de la conciencia de un personaje durante un tiempo real y preciso, y durante un tiempo psíquico condicionado por las reflexiones conscientes, (así como) por las emociones reales o inventadas."² El tiempo psíquico del monólogo interior habría de desembocar en la instauración del tiempo que albergará la creación poética. El monólogo es un primer ensayo de lo que posteriormente será el soliloquio de la muerte, que emplea en su "Nocturno en que habla la muerte".

¹ Villaurrutia, "Elmer Rice en México", *Obras*, p. 730.

² Miguel Capistrán, "XV/Textos", p. 19.

7) El papel protagónico del lenguaje, así como la presencia del narrador conducido por la mano del poeta.

8) El viaje imaginario como ejercicio de la conciencia y la huida del relato y de la realidad como elección redituable en la conformación de su estética. Con ambos el poeta se entrega al ejercicio de su voluntad poética.

Estos aspectos serán algunos de los ingredientes de su poética en el desarrollo ulterior de *Nostalgia de la muerte*.

Sus lecturas y reflexiones en torno a la preparación de la *Antología de la poesía mexicana moderna (1928)*, atribuida a Jorge Cuesta, es otro de los aspectos importantes en el ejercicio del pensamiento crítico de Villaurrutia. Como poeta y crítico confirmaba su posición "frente a su herencia y a sí mismo."³ Se libera, por otra parte, de la influencia de Juan Ramón Jiménez y establece nuevas filiaciones, nuevas empatías. Por esas fechas, Villaurrutia se incorpora a la revista *Contemporáneos* como colaborador de planta.

Villaurrutia en *Contemporáneos*.

Con su "Nocturno de la estatua"⁴ Villaurrutia "contaminado ya de la nostalgia del viaje", se instalaba en "el clima de la noche." Desde ahí el poeta, como Dante, abría un nuevo círculo en su aventura poética: iniciaba un viaje, tanto alrededor de la alcoba como por las calles de esa ciudad sumergida, en el que ya no habrá regreso. Como tal, será el primer signo en la invención de su verdad poética. Desde la vigilancia de su conciencia soñadora empieza a nutrir su errante quietud, su crónica inmovilidad. Con este nocturno -según Octavio Paz, quien comete una ligera imprecisión sobre la fecha de la publicación- "el insomnio se inclina sobre el pozo de los sueños y comienza a convocar a su pueblo de fantasmas."⁵

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

³ Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 313.

⁴ *Contemporáneos*, año 1, vol. 2, núm. 7, diciembre de 1928, p. 324-325. Aquí mismo publicaría también "Nocturno en que nada se oye", año 2, vol. 5, núm. 15, agosto de 1929, pp. 33-34; "Otro Nocturno", que se llamará después el "Nocturno Amor", dedicado a su amigo Manuel Rodríguez Lozano, año 2, vol. 7, núm. 23, abril de 1930, pp. 1-3; el "Nocturno Eterno", año 4, vol. 11, núm. 40-41, pp. 184-186.

⁵ *X.V. en persona y en obra*, p. 55.

Para el mismo Villaurrutia estos textos son, en tanto frutos definitivos, "el presagio, el anuncio y la confirmación de un camino ya cierto que al fin se ha encontrado."⁶

Villaurrutia en *Escala*.

En la (auto)entrevista que le hiciera Marcial Rojas⁷, Villaurrutia se pasea por los terrenos de las paradojas. Por una parte, manifiesta una clara conciencia de la naturaleza de su trabajo poético; por otra, la legítima certidumbre del poeta que ha escrito una serie de poemas iniciales que participan en una obra de la cual no visualizaba su término. Hasta ese momento, sus Nocturnos son también producto de uno de los temores que animan su vida espiritual. Si el primero de ellos era aburrirse por falta de curiosidad, el segundo consistía en "madurar antes de merecerlo, antes de acabar de crecer sensualmente, inteligentemente. Este segundo puede anunciarse de otro modo, diciendo que temo "encontrarme". Pasaría toda mi vida buscándome. No sobreviviría al instante de encontrarme, de saberme hecho concluido, finito."⁸

Si para Villaurrutia -que junto con sus compañeros de viaje se distingue por la actitud crítica ante la naturaleza de su trabajo poético, pues no en vano Gilberto Owen lo llamaba "la conciencia artística" de su generación- los poemas de *Reflejos* no obedecieron a ninguna solicitud exterior, a ninguna moda del espíritu; en cambio los Nocturnos, que tampoco obedecieron a solicitud alguna, serán eminentemente "momentos cerrados en su duración." Nunca he tendido solamente a producir poesía, contesta recordando palabras de Jorge Cuesta, sino a alcanzar el poema, el objeto, o más bien, el ser que crece y se desarrolla y muere, muere provisionalmente, claro está, y sólo reaparece, nuevo y él mismo, en otro momento poético. Y luego remata: el poema es para mí un ser que vive frente al lector y en el

⁶ José Luis Martínez, "Con X.V." p. 75. [113].

⁷ *Escala*, 1, octubre de 1930, pp.6-8.

⁸ *Op. Cit.*, p. 7.

que mi sensibilidad y mi inteligencia encuentran equilibrio así sea momentáneo.

Otros aspectos esenciales en la conformación de su poética son: su tema y su actitud poética. "No puedo dejar de pensar que un poeta lírico es sólo dueño de un tema que repite indefinidamente. Pero esta repetición hay que entenderla en altura o profundidad, siempre verticalmente", le responde a Marcial Rojas. Este tema no es otro que el de la muerte. En esta repetición está presente la posición poética de Villaurrutia y que enuncia como *un caer sin llegar*. La relación entre el poeta y el mundo ocurrirá en el plano de la verticalidad, que es eminentemente el plano del arte.

Villaurrutia en *Barandal*.

Como muestra de su admiración por la obra de algunos poetas, entre ellos Villaurrutia, el grupo de jóvenes de la revista *Barandal*⁹ publicaron dos de sus poemas: "Nocturno" (**Abría las alas profundas el sueño**), que aparecería después como el "Nocturno sueño", y el "Nocturno eterno" (publicado ya en la revista *Contemporáneos* el mismo año). A propósito, Octavio Paz recuerda:

Quando nos dio los poemas para *Barandal* insistió en que los forros de la *plaque* fuesen de papel con que se cubren los muros de las habitaciones. El mismo escogió la marca, el papel y los colores. Más que una confesión, una definición. Verde y oro sobre fondo negro: colores nocturnos como su poesía; *tapisserie*: el poema concebido como una forma cerrada, alcoba verbal que, de pronto, se abre hacia un corredor que termina en un golfo de sombras.¹⁰

Entre las contribuciones de *Barandal* están, por ejemplo, la publicación de algunos textos de Juan Pablo Landsberg. Cuando la obra de este filósofo cristiano y fenomenólogo alemán discípulo de Heidegger era todavía desconocida en México, Villaurrutia había leído ya algunas de sus reseñas en la *Revista de Occidente*. Años más tarde, *La experiencia de la muerte* fue para Villaurrutia un texto decisivo cuya lectura le ayudó a comprender su tema por excelencia.

⁹ Véase específicamente el Suplemento del núm. 5, diciembre de 1931, pp. 175-181.

¹⁰ *X.V. persona y en obra*, p. 11.

En 1933 Miguel N. Lira -entre tarjetas de bautizos, esquelas y avisos de la celebración de alguna misa de cabo de año- publica una *plquette* con diez -aunque al parecer fueron cuatro- nuevos Nocturnos de Villaurrutia, a los que se considera el núcleo de *Nostalgia de la muerte*.

A su regreso de New Haven, Villaurrutia figura en el elenco de poetas que Rafael Solana, por admiración también, invitó a publicar en su revista *Taller poético*, y donde apareció "North Carolina Blues".¹¹

También en el último número de *Poesía*,¹² revista que pretendía publicar el trabajo de "los grupos representante de todas las generaciones vivas y de todos los grupos", Villaurrutia publicó "Cementerio en la nieve", poema de "intenso lirismo", a decir de los editores, que además anunciaban "muy pronto" y "en la próxima edición", los "Epigramas de Boston." En el mismo número de esta revista, Carlos Luquín¹³ reseña los poemas que acababa de publicar Villaurrutia: "Nocturno de los Angeles" y "Nocturno Mar".¹⁴ A esta sobrecogedora pareja de poemas le sucede otro, "Nocturna Rosa".¹⁵ En su sección "Los autores hablan de sus propios", Octavio G. Barreda registra el comentario de Villaurrutia ante la publicación de sus tres últimos poemas:

Acaban de aparecer, en ediciones limitadas, tres nuevos poemas míos que formarán parte de un libro que no sé cuándo terminaré, que no sé cuando ni siquiera si se publicará.

"Nocturno de los Angeles" es en su forma, un poema menos libre de lo que a simple lectura puede parecer. Su versificación, es casi siempre acentual. Sigue un ritmo, una pulsación que podría llamar

¹¹ *Taller poético*, 3, marzo de 1937, pp. 39-41 [149-153].

¹² *Poesía*, 3, mayo de 1938. P- 7 [349].

¹³ México, Ediciones Hipocampo, 1936 y 1937, respectivamente.

¹⁴ "En el primero de estos dos poemas, escritos con motivo de la escala que hizo Villaurrutia en esa ciudad californiana de regreso a México: el poeta nos conduce hasta el paraíso que ha descubierto y va revelando cicatrices luminosas, a través de las miradas de 'seres sedientos' llegados del mar 'por invisibles escalas', el secreto de ellos, su secreto. En el segundo: el poeta habla desde lo íntimo de una amargura marina de mar amarga, y va exponiendo el tono de su voz al oído de quien está capacitado para percibir el matiz de sus palabras, el juego de su pensamiento y la acabada maestría con que maneja sus facultades poéticas. En realidad son dos poemas surgidos del misterio de la noche, con dos diferentes, con dos superficies distintas, aun cuando (esté escrito) con una sola temperatura". *Taller poético*, 3, 1937, p. 46 [156].

¹⁵ México, Ediciones Chaperó, 1937.

física. Es también un poema con "asunto" que no es otro que la encarnación de los ángeles que vienen a la tierra a fundirse y confundirse con los mortales, a vivir la pasión erótica que en su destierro no pueden realizar. Su forma es la única que podría tener un poema en que todo fluye como el río de la calle de la noche que describo.

"Nocturno Rosa" es un poema en que a la rosa de otros poeta, de todos los poetas, opongo una rosa particular, creada o descubierta por mi en mis sentidos: la rosa del tacto, la rosa del oído, la rosa de la vista.¹⁶ De "Nocturno Mar", escrito con anterioridad a los otros dos, no quiero hablar directamente. Rodolfo Usigli ha reconocido en este poema lo que llama "una madura comunicación de Xavier Villaurrutia con la noche y sus motivos." Es también —me decía un inteligente lector— "un poema que lleva implícita una filosofía, lo que no sucede sino por excepción en la poesía moderna escrita en español." Esta opinión no me halaga tanto como me tranquiliza: pienso que, de aquí en adelante, no volverá a torturarme el paso por esas zonas de vacío en que he preferido callar a llenarlas, como hacen otros poetas, escribiendo lo que para mí no es sino retórica.¹⁶

Una vez rebasada la etapa de los deseos y los temores, durante la cual el poeta no dejó de mostrar cierta reticencia por terminar la serie de poemas que durante más de una década había escrito, la actitud poética de Villaurrutia llegaba a su climax. Durante estos años tuvo tiempo de oír la voz interminable del silencio, el flujo migratorio de su sangre y su conciencia; tiempo de pausas involuntarias en que no dejó de reflexionar sobre cada uno de los motivos y aspectos de su actividad poética.

En esta etapa recorrería el territorio de los extremos: de "un competente jugador de tenis" pasaba a ser un inmóvil e infatigable nadador; sin dejar de ser un diestro dibujante de poemas es también un poco telegrafista (oficio moderno para la época); un paciente y declarado orfebre así como un experimentado espeleólogo. En 1938, recuerda Octavio Paz, la editorial Sur, de Buenos Aires, gracias a la intervención de Alfonso Reyes, publicó el libro central de Villaurrutia: *Nostalgia de la muerte*.¹⁷ Sin embargo, el texto

¹⁶ *Hoy*, 7, 10 de abril de 1937, p. 5. Apud. *Revista de la Universidad*, XXXI-7, 1967, p. 34.

¹⁷ *X.V. en persona y en obra*, p. 15.

definitivo -tal y como se puede leer ahora- quedó constituido años después.¹⁸

Tres años más tarde Villaurrutia publicó en un pequeño volumen *Décima muerte y otros poemas no coleccionados*.¹⁹ Ya reunidos, pasaron a formar parte de la segunda edición de *Nostalgia de la muerte*²⁰ y que está dividido en tres partes: "Nocturnos", "Otros Nocturnos" y "Nostalgias". La primera está compuesta por:

- | | |
|---------------------------------|---------------------------|
| 1. Nocturno. | (Todo lo que la noche) |
| Nocturno Miedo. | (Todo en la noche) |
| 2. Nocturno Grito. | (Tengo miedo de mi voz) |
| 3. Nocturno de la estatua. | (Soñar, soñar) |
| 4. Nocturno en que nada se oye. | (En medio del silencio) |
| 5. Nocturno Sueño. | (Abría las salas) |
| 6. Nocturno Preso. | (Prisionero de mi frente) |
| 7. Nocturno Amor. | (El que nada se oye) |
| 8. Nocturno Solo. | (Soledad aburrimiento) |
| 9. Nocturno Eterno. | (Cuando los hombres) |
| 10. Nocturno Muerto. | (Primero un aire tibio) |

Los poemas numerados corresponden a la *plquette* que publicara, en 1933, Miguel N. Lira. "Nocturno Miedo" es -comenta Octavo paz- un agregado al núcleo de *Nostalgia de la muerte*, mientras 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. En cambio, "Nocturno Miedo" es un poema que recuerda, incluso por el metro, a tres Nocturnos de Rubén Darío. No es que sea un poema inferior a los otros sino que es distinto. Aclaro: distinto no por su tema sino por su factura y su materia verbal.²¹

La segunda parte contiene:

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------|
| 1. Nocturno. | (Al fin llegó la noche) |
| 2. Nocturno en que habla la muerte. | (Si la muerte hubiera) |

18 Existe también de la edición facsimilar de *Nostalgia de la muerte*, 3ª. ed., México, Premiá, 1990, (libros del bicho, 24).

19 México, Nueva Voz, 1941.

20 México, Ediciones Mictlán, 1946.

21 *X.V. en persona y en obra*, p. 55.

- | | |
|-----------------------------|---------------------------|
| 3. Nocturno de los Angeles. | (Se diría que las calles) |
| 4. Nocturna Rosa. | (Yo también hablo de) |
| 5. Nocturno Mar. | (Ni tu silencio duro) |
| 6. Nocturno de la alcoba. | (La muerte toma la forma) |
| 7. Cuando la tarde. | (Cuando la tarde cierra) |
| 8. Estancias Nocturnas. | (Sonámbulo, dormido) |

Los dos últimos poemas fueron incorporados en la segunda edición. Según Octavio Paz, "en el primero es visible -o más bien audible- la voz de Darío y, en la parte final del tercero, como señala Alí Chumacero, la de José Asunción Silva."²²

En la tercera parte figuran:

- | | |
|----------------------------|------------------------------|
| 1. Nostalgia de la nieve. | (¡Cae la nieve sobre) |
| 2. Cementerio en la nieve. | (A nada puede compararse) |
| 3. North Carolina Blues. | (En North Carolina) |
| 4. Muerte en el frío. | (Cuando he perdido la fe) |
| 5. Paradoja del miedo. | (¡Cómo pensar un instante) |
| 6. Volver. | (Volver a una patria lejana) |
| 7. Décima Muerte. | (Qué prueba de la) |

Todos ellos publicados en el pequeño volumen de 1941, y que Villaurrutia incorporó, como he señalado, en la segunda edición de su texto. Los Nocturnos son la cristalización de un largo abandono, así como de una espera vigilante, pero sobre todo la expresión de su drama poético. En 1939 Villaurrutia publicó "Amor condusse noi ad una morte".²³ Si atendemos la factura y unidad temática de *Nostalgia de la muerte*, así como la materia poética de "Amor..." resulta nada sorprendente que no lo incluyera en la segunda edición. En cambio aparecerá en *Canto a la primavera y otros poemas*²⁴, publicado dos años antes de la muerte del poeta. Este es un poema que goza de autonomía y buena salud verbal; por su materia poética no embona, *stricto sensu*, en ninguno de sus dos últimos libros de poesía. Poemas

²² "Prólogo" a las *Obras* de Xavier Villaurrutia, p. XVIII.

²³ *Taller*, 4, julio de 1939, p. 15 [273].

²⁴ México, Nueva Floresta, 1948.

como "Soneto del temor a Dios"²⁵, "Palabra" y "Mar"²⁶ fueron encontrados entre sus papeles personales y publicados póstumamente.

²⁵ *Prometeus*, 1, (2ª. Época), diciembre de 1951.

²⁶ *Summa*, 1, julio de 1953.

2. 2 Itinerario temático de *Nostalgia de la muerte*

La actividad poética que desarrollara Villaurrutia, y en la cual convergen la reflexión y la crítica, está determinado por dos imperativos. El primero de ellos, de carácter estético, es la total disponibilidad intelectual del poeta para llevar su aventura hasta las últimas consecuencias, hasta el límite donde se funden dramática y poéticamente los placeres y los vicios y con ellos todos los contrarios. Esta disponibilidad, mezcla de abandono, rigor y libertad, puede observarse en un suceso particular: la metamorfosis de la imagen poética. El segundo, de naturaleza ética, con el cual Villaurrutia fue siempre consecuente: la fidelidad a su drama poético y a sí mismo.

El pensamiento de este viajero que lograra descender por los abismos de su existencia estará, como señala Paul Valéry, escondido en el verso como en el fruto la virtud nutricia. Su pensamiento y sensibilidad no se resuelven en las certezas y confirmaciones, sino en la espera donde todo es interrogación, duda vital, pero sobre todo, lúcida y dramática desesperación: angustia.

En su etapa climática, donde su obra aparece aislada estética y moralmente como pensaba el mismo Villaurrutia, asistimos a un hecho decisivo: la transfiguración de su experiencia vital y estética en materia poética. En palabras de Gastón Bachelard, se trata de una sublimación vertical. En este sentido *Nostalgia de la muerte* es el diario del viaje interior donde el poeta ha escrito, dibujado y soñado su relación consigo mismo y con el mundo. En el viaje que emprendiera Villaurrutia es posible distinguir algunos "puertos" temáticos así como algunas escalas formales, sin descontar, por supuesto, el clima que prevalece durante "la travesía".

Cuando José Luis Martínez le pregunta sobre la intención de su

libro, el poeta contesta:

en él aparecen dos temas que son capitalmente interesantes para mí: la muerte y la angustia. La angustia del hombre ante la nada, una angustia que da una peculiar serenidad (...) Si una característica esencial tiene para mí el hombre moderno es la de morir y asistir a su propia muerte. La vive auténticamente todos los días -yo al menos- y tiene la posesión de la angustia, del misterio (...) de la angustia que es mi mensaje.¹

Es curioso observar cómo después de medio siglo de su publicación, y de una atención casi permanente por parte de la crítica, no existe un acuerdo sobre la organización de la materia temática de *Nostalgia de la muerte*, -y no porque deba existir necesariamente, sino porque me parece que éste es un aspecto que considero importante atender.

Así por ejemplo Tomás Segovia, no sin cierta reticencia, argumenta:

Que el tema de Villaurrutia es la muerte, es algo que todos saben. Pero la muerte es el tema de tantos poetas, que esto no nos aclara nada. Tal vez si examinamos a qué va unida en esta poesía la idea de la muerte, tengamos una sensación más viva de lo que es propiamente villaurrutiano. (El tema de la muerte va unido a) dos o tres ideas, tomadas de diferentes lugares y compartidas con muchos contemporáneos y bastantes predecesores, le bastan a este poeta llamado intelectual para construir una de las obras más sobrecogedoras que hay. (Entre esas ideas están): la idea rilkeana de la muerte que madura en nosotros; la idea heideggeriana de la Nada; algunas casi-ideas surrealistas sobre el proceso inconsciente de la creación (...) lo demás es experiencia.²

Por su parte, Octavio Paz, incrédulo, señala:

No creo que su tema haya sido la muerte. Y no lo creo, a pesar de lo que él dice y de que así lo declara en su título del libro, porque en esos poemas el tema de la muerte está asociado estrechamente al del sueño y ambos a la noche.³

En 1938, el mismo Octavio Paz pensaba que, a través *Nostalgia de la muerte*, Villaurrutia recogía gran parte de las tentativas y experiencias de la poesía contemporánea. Entre las cuales destaca:

¹ "Con Xavier Villaurrutia", p. 78.

² "La experiencia de XV", *Actitudes*, p. 36.

³ *XV en persona y en obra*, p. 56.

el sueño, la revelación humana a través del misterio del soñar vigilante, la "vigilia" sonámbula y exasperada, el turbador silencio de la conciencia del poeta (quien) añade nuevas temperaturas líricas a nuestra poesía: desde las de ese cálido hielo que es el sueño, hasta la innumerable de la muerte. De su propia muerte, que él, como terrible parcela, cultiva con la misma pasión y fiebre (...) Y al cultivar su muerte, suya como su amor, con su solitario deseo, ha cultivado su vida, creándola allí donde habita su muerte.⁴

Para Alí Chumacero, el poeta logra someter su emoción a la estricta vigilancia de sus facultades intelectuales (...) la emoción, vínculo inmediato con el mundo, se convierte ahí en ideas que, acariciadas por el verso y volcadas en palabras, llegan a constituir el

poema. Mas para llegar a esta aceptación de una estética afín en todo instante a una actitud ante la vida y la literatura fue necesario descubrir, en expresiones monotemáticas, la dimensión profunda de su existencia; echar en olvido, por consiguiente, aquella actitud de simple jugueteo y regresar, como siempre, a cantar la misma canción de todos los poetas. Sin embargo, es preciso decir, entre bromas y veras, se nota cómo, desde sus incipientes ensayos líricos, Villaurrutia se planteó un pretexto que sería el predominante: la muerte.⁵

Si bien estos tres estudiosos de la obra de Villaurrutia coinciden en un aspecto temático, el de la muerte, que podríamos establecer como el tema que ocupa el lugar central, es pertinente, además, señalar la existencia de otros, de singular presencia. Pero un hecho es cierto: nada sobra ni falta en cada uno de los Nocturnos. Estos temas, que participan en la esfera de la experiencia, se perfilan como estados afectivos de la conciencia y de la inteligencia del poeta. Y que en el texto se entrecruzan y conviven en amoroso y dramático deliquio. (Al intentar delimitarlos se corre el riesgo de confundirlos o, en el peor de los casos, ignorarlos.)

Habría que agregar, sin embargo, otro tema: el solipsismo, que es el estado de soledad absoluta en que se encuentra el poeta, como consecuencia del aguzamiento de su razón. (**Agucé la razón tanto que...**, escribe en uno de sus "Epitafios", dedicado a su amigo Jorge

⁴ "Cultura de la muerte", *Letras de México*, 33, 1938, p. 36.

⁵ "Prólogo" a las *Obras*, pp. XIV y XV.

Cuesta.) El solipsismo abre las puertas a otro tema, a otro estado del cuerpo y la conciencia del poeta: el sueño. Estos tres temas o pretextos -la muerte, la angustia y el solipsismo- serían por analogía, la cabeza, el tronco y las extremidades del cuerpo del poeta. En otras palabras, la raíz, el tronco y los frutos del árbol verbal que es *Nostalgia de la muerte*.

A través de los Nocturnos el poeta vive su muerte como una palingenesia; es decir, muere y renace una y otra vez. Pero este morir y este renacer son sucesos que ocurren poética y simbólicamente. El poeta los vive al interior de su cuerpo y su conciencia. Esta manera de morir ocurre también dentro del sueño. Ahí se mira morir. Pero el sueño acontece bajo el clima de la noche donde **todo vive una duda secreta** ("Nocturno Miedo"). Si el tema de la muerte está asociado al tema de la noche y del sueño, no es posible desligarlo de otros temas como el exilio interior, que produce en el poeta el desencuentro, la escisión consigo mismo: su otredad que desarrolla bajo la forma del desdoblamiento. Estos dos aspectos son la manifestación del psiquismo que genera su actividad onírica. Todos estos temas están enlazados por la pasión y el deseo, esa "luz nocturna que lo vuelve a desvelar". Esa luz alumbra los pasos del poeta que, desvelado, recorre la ciudad sumergida entre las sombras, el polvo y la ceniza. En una palabra: sumergida en el espejo. Es esa "ciudad" la que determinará la percepción del poeta a través del ejercicio de sus sentidos. En la esfera de la experiencia todo deviene entonces en angustia, que estará generada además, por el miedo ante la experiencia temerosa y no menos dramática del vacío del cuerpo. En este sentido, *Nostalgia de la muerte* está escrito también desde la desesperación que le procuran el deseo y la fantasmagoría, la duda y el insomnio, el exilio y la posibilidad del regreso -esa "inefable" perspectiva que señala Tomás Segovia. En otras palabras, está escrito desde el otro lado del espejo. Sólo cuando el poeta logra **¡Salir del aire que me encierra!** ("Volver") le es posible

sentir nostalgia.

En la segunda sección, la de los Otros Nocturnos, el poeta se encuentra con una muerte personificada, o en otras palabras, el poeta la hace partícipe dentro del poema a través de la antropomorfización y el soliloquio que habría de mantener la muerte en el "Nocturno en que habla la muerte". En ambas secciones afirma una muerte particular y alerta ante el menor gesto del poeta. Esta muerte es la presencia invisible que le vuelve "nada" ese "todo" de los primeros "Nocturnos". El poeta va, pues, del todo a la nada, hasta quedarse instalado en un nihilismo pasivo.

En un 'arqueo entre el primer y último de los versos puede leerse: **Todo lo que la noche** del primer Nocturno a **la nada en que no pasa nada** de "Volver", el penúltimo poema del texto. El poeta se ha encontrado con una muerte que habla desde el exterior, como otro fantasma, identificable por una voz irónica y persecutoria. Es la muerte que se aloja como "la sangre que late y circula" en la pluma que sostiene la mano huesa con que el poeta escribe el soliloquio de la muerte. Pero la muerte con que nos topamos, comenta Elías Nandino, es alguna que el poeta ha inventado. No es la que infunde temor, sino la que nos invita a gozar instantes de coloquio amoroso.

En "Nostalgias", tercera y última sección, **la muerte toma la forma de la alcoba que nos contiene** ("Nocturno de la alcoba"). La muerte al adquirir forma y presencia, desencadena alternativamente la unión y escisión del cuerpo, vistos desde la conciencia del poeta. Su mundo estará determinado por la alternancia: vive en el mundo de la muerte y muere en un mundo viviente. **La muerte** (y la vida) **es todo esto que nos circunda, y nos une y separa alternativamente.** La escisión, que participa a la vez del desdoblamiento, produce en el poeta **una herida que no mana sangre** pues el cuerpo es una pura oscuridad, sino **sombra que corroe con su lepra incurable.** Así el poeta ha quedado mortalmente herido. Vivirá con diabólica lucidez ante su desgarramiento. Entonces el poeta vive desde una gozosa y perversa

conciencia de la nada, que es otro de sus temas. Con esta consciencia pretenderá saciar su sed de absoluto. De ahí que entre la poesía y el poeta y entre el poeta y la muerte "se opone algo muy sutil y muy poderoso: la conciencia, y lo que es más significativo: la conciencia de la conciencia, la conciencia de sí."⁶ Ante este suceso -por demás dramático- la muerte y el poeta se precipitan a verse las caras hasta quedarse solos y náufragos.

Ese cuerpo, herido por la mano acerada de la poesía, **mi mano acerada encontró mi espalda** del "Nocturno Sueño", al quedar al abrigo de **la impensable nieve negra** de la melancolía, **está muerto de miedo, de miedo mortal a la muerte**, escribe en "Paradoja del miedo". Una vez que el poeta ha transmitido el mensaje de su angustia, a la que disciplina para salvarla del grito y ajustarla al trazo y medida de su expresión, le es posible conciliar **algo de sueño, del dulce sueño sin angustia**. Al concluir el insomnio, -que le permite cuando menos descansar por un instante en su travesía onírica-, el poeta logrará recuperarse. En un acto de reconciliación **el hombre es árbol otra vez**. En esta última etapa se perfila la perspectiva que le confiere la nostalgia. El poeta siente, acaso, nostalgia de no poder seguir muriendo de su misma muerte.

La nostalgia, perspectiva de su pasado y afección de su alma, es el estado sentimental del poeta instalado en un presente desde el cual se entrega a elucidar su pasado. Un pasado constituido por la experiencia de los sucesos vividos: desde el desasimiento hasta la posibilidad de su regreso, de "Volver" a la patria y a sí mismo. Esa patria es metáfora de su más íntima identidad y del regreso a la unidad de su conciencia. Con su deseo de "volver" el poeta crea un microcosmos donde ocurre el drama de saberse mortal. Así, desde el ámbito de la nostalgia el poeta mira cómo la muerte, el solipsismo y la nada se entrelazan y crecen en cada rama de ese árbol verbal que es *Nostalgia de la muerte*.

⁶ Octavio, Paz, *Las peras del olmo*, p. 90.

2.3 Incorporación de temas y motivos

Atento a sí mismo, Villaurrutia "afina lenta y cuidadosamente su vida y su estilo, busca sus temas y su lenguaje, y va dejando señales de esa búsqueda a lo largo de toda su obra."¹ Atender esa porción de señales es, de alguna manera, adentrarse en algunos de los asuntos y motivos que conforman el mapa de ese viaje que es *Nostalgia de la muerte*. Y de los cuales abordaré, en virtud de sus complejas relaciones, aquellos que resultan pertinentes. Entre los temas y los asuntos, los versos y los motivos, emerge y toma cuerpo todo un conjunto de preocupaciones y actitudes: la formulación de su visión poética.

La primera parte del texto, los "Nocturnos", se impone por la presencia fulminante de una materia poética definida por la agudeza y el rigor, así como por la precisión e intensidad de los acontecimientos vividos por una conciencia ávida de totalidad. Con un tono de mesura no exento de vigor sonoro, Villaurrutia nos deja oír el despunte de su primer verso: **Todo lo que la noche / dibuja con su mano de sombra**. Con la complicidad de la noche y la sombra se encuentran y conviven los placeres y los vicios. Ese "todo", no obstante, acabará lentamente por volverse incierto: el poeta se entrega a la tarea de crear un mundo; un mundo que acabará por negar, y negarlo, hasta devenir "nada". Al recorrerlo, su estancia es un viaje permanente por los dominios de la noche y el silencio, el deseo y el sueño: el mapa del itinerario poético de quien gustaba hacer "el viaje alrededor de la alcoba". Ese "todo", por otra parte, "se vuelve una máquina actual de correspondencias. Sonidos de unos pasos, sílabas náufragas, imágenes de rencores rescatados de un espejo,

¹ Juan García Ponce, "La noche y la llama", en *Cinco ensayos*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969, p. 35.

sombras que el poeta busca recordar en el presente de la escritura."² Todo -escribe Villaurrutia- se entrecruza, todo coincide y se ayunta en la vida.³

La noche como espacio navegable.

La noche es el espacio donde el placer y el vicio dibujan, revelan y desnudan, con húmeda caligrafía, el mapa del deseo. Como luz nocturna, el deseo alumbrará la gruta del sueño del poeta hasta desvelarlo: **en la dura sombra y en la gruta del sueño / la misma luz nocturna nos vuelve a desvelar** ("Nocturno Miedo").

Mientras la noche se manifiesta como un espacio navegable, el tiempo es arbitrario y elástico. Los "Nocturnos", por ejemplo, son el ámbito donde **todo vive una duda secreta: / el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar**: el poeta pone al mundo en tela de juicio, en entredicho. El mundo queda bajo sospecha. Pero esa duda es una duda secreta, instalada en lo más íntimo del poeta: su cuerpo y su conciencia.

Al derramar sobre el poeta su misterio, la noche queda vacía, como vacío habrá de quedar el cuerpo (**la noche vierte sobre nosotros su misterio**). Y algo -tan ambiguo y múltiple como puede ser el eco de la poesía, la luz del deseo o la voz misma de ese vacío- le dice, en claro reconocimiento de su alteridad, que **morir es despertar** ("Nocturno Miedo").

En la noche, a la puerta de la **gruta del sueño**, hacen su entrada algunos de los materiales y motivos -que no se multiplican; maduran más bien, señala Rodolfo Usigli- con los cuales entreteje su materia poética: la escalera y el grito, el eco y el muro, la estatua y el espejo. Éstos, para Villaurrutia, "no son objetos, sino seres" que tienen vida, aunque sea secreta, textual como el "Nocturno de la estatua". Son, amén de seres con ciudadanía poética, emblemas del

² Luis Maristany, "XV y sus nocturnos", *Diorama de la Cultura*, 27 de junio de 1975, p. 2.

³ "Jules Romains en México", *Obras*, p. 726.

tedio, figuraciones de la lucidez, seres animados por los ojos y manos del poeta: la mano metálica de la poesía y la mano de sombra de la noche. Si bien el trato de Villaurrutia con los espejos fue lúcido y tenaz, ante ellos se duplica y aleja de sí mismo hasta conformar el objeto de su mirada. En la noche, "el espejo es a veces la sombra, y su correspondiente auditivo es el eco. Son formas del ser doble, sumamente recurrentes en Villaurrutia."⁴ Al recurrir al "viejo símil del espejo", definía su posición: considera a "la poesía como un espejo que refleja la parte invisible del mundo. Captar lo invisible, hacer ver lo invisible, para Villaurrutia, son operaciones mágicas."⁵ Si "los espejos son las puertas por donde la muerte va y viene"; al aventurarse por el espejo -como el Orfeo de Cocteau- en busca de su amado, que sólo cobra vida en la ausencia, el poeta se encamina a su encuentro con la muerte. Y al atravesarlo, suspende su respiración (**Sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte**, escribe en el "Nocturno en que nada se oye"). Una vez que ha ingresado, el poeta recupera su respiración: ha comenzado, paradójicamente, a morir.

La estatua es, por una parte, el "doble" mineral del poeta, dualidad sugerida por la escala, pero sobre todo por la sombra y el espejo; y por otra, la imagen materializada, de forma permanente, en el espejo: la estatua asesinada. A través de la estatua, el poeta hace patente el testimonio de su encuentro consigo mismo: **hallar en el espejo la estatua asesinada**; y ante la pérdida de su *emus*: **al sacarla de la sangre de su sombra**, el poeta habitará desde ahora en la frialdad de un cuerpo vacío. Ahí, "en esta frialdad de estatua sin sangre residiría la utópica perfección del ser absolutamente poético de Villaurrutia."⁶ Ante tal pérdida se impone una correspondencia: el poeta se da a la tarea de rescatar y rescatarse en lo perdido. Villaurrutia demuestra, a través de las dos vías de

⁴ Luis Maristany, *Op. cit.*, p.3.

⁵ "La poesía de Nerval", *Obras*, p. 895.

⁶ Vicente Quirarte, "Xavier Villaurrutia: viaje alrededor de la alcoba", en *Perderse para encontrarse...*, p. 35.

esa operación única que es la Poesía, cómo de la muerte nace la vida y cómo de la vida hace crecer su muerte. Sin embargo, "no es lo estatuario -comenta Rodolfo Usigli- lo que lo ocupa, sino lo inexorablemente estático del hombre, que vegeta y se revela en la noche."⁷ El "Nocturno de la estatua" "muestra al poeta que sueña su noche, que sueña sus sueños y acaba por permanecer solo, en la pura imagen de una reflexión y de un reflejo."⁸

El primer "Nocturno" de la segunda parte es depositario de las distintas "formas" que adquiere la noche ya como salvaguarda del silencio o como el mar de un sueño antiguo, o bien marea que arrastra diversos materiales. El poeta, ansioso, al oír que **Al fin llegó la noche con su largos silencios, / con húmedas sombras que todo lo amortiguan** ("Nocturno"), reconoce que el silencio es el ámbito donde crece el peso del ruido hasta morir sin agonía; y las sombras, con su erótica humedad, dilatan la caída.

El sentido de la noche, como le llama Octavio Paz, radica en un hecho: el poeta hace de ella un cuerpo sensible: la hace persona. (Como figura retórica es una antropomorfización.) Como tal la noche propicia en el poeta el aguzamiento de sus sentidos: **El oído se aguza para ensartar un eco lejano.** La noche es un velo de tinieblas que todo lo cubre y separa al poeta de las cosas: **!Al fin llegó la noche tendiendo cenicientas alfombras / apagando luces, ventanas últimas!** "La honda visionaria de la poesía de Villaurrutia -señala Luis Maristany- hallará en ese espacio de la noche su morada más idónea. No hay centro (o el centro lo es todo)"⁹: **La sombra es silenciosa, tanto que no sabemos / dónde empieza o acaba, ni si empieza o acaba** ("Nocturno"). Instalado en ese interminable cuerpo de sombras, el poeta sabe que **es inútil que encienda a mi lado una lámpara, / el silencio hace más honda la mina del silencio / y por ella desciendo, inmóvil, de mí mismo.** Si la noche está asociada al sueño (léase el

⁷ "Xavier Villaurrutia", *Letras de México*, 4, 1937, p. 1.

⁸ Ramón Xirau, "Presencia de una ausencia", en *Poesía contemporánea*, México, SEP/ Setentas, 1972, p. 71.

⁹ *Op. cit.*, p. 4.

"Nocturno de la estatua"), el silencio está asociado a la inmovilidad, -otro "asunto" caro a Villaurrutia-: por esa "mina" (¿o territorio minado, acaso?) el poeta desciende hasta encontrarse consigo mismo. El silencio -"que es posible oír"- es también determinante en el desdoblamiento del poeta. Si la noche, con su mano de sombra, aviva las palabras (que duermen) y, una vez despiertas acaban incorporándose a la escritura; el poeta, por su parte, aviva también su conciencia de las palabras: se las apropia, les devuelve su valor de uso, peso y color y las hospeda en su memoria:

**Al fin llegó la noche a despertar palabras
ajenas, desusadas, propias, desvanecidas:
tinieblas, corazón, misterio, plenilunio...**

Solo, el poeta, en la espera más profunda recibe las visitas de esa mala compañía: la soledad. (**¡Al fin llegó la noche, la soledad, la espera!**) Villaurrutia, a su manera, cerraba filas ante la propuesta de Paul Valéry: que "la poesía se comunica en el abandono más puro o en la más profunda espera."¹⁰

Mientras en la noche el sueño -**el mar de un sueño antiguo, hueco y frío que todo lo destruye**- se encarga de seleccionar **los restos de un naufragio de olvidos**; el sueño, por su parte, al arrojar **los restos de un naufragio de olvidos**, acaba por separar al poeta de la noche misma. Noche y sueño se unen y separan alternativamente. Si la noche es, además, de la definición de un clima poético, el sueño es la atmósfera poética donde, acaso, mejor respira el poeta. La noche genera en el poeta un estado de hiperestesia que lo lleva a percibir las más finas sucesiones cromáticas y espaciales; se despierta su conciencia, aletargada, del lenguaje; actualiza la espera y renueva su sed. La noche también fortalece su memoria, descongela temores y acaba por transformar su percepción, pero sobre todo es la portadora de un mensaje vacío. Se establece así una correspondencia entre este

¹⁰ Villaurrutia, "Prólogo", *Laurel*, 2ª. ed., México, Trillas, 1986, p. 19.

mensaje y la angustia, que es el mensaje del poeta. Durante la noche, vacío y angustia -aleaciones verbales- se funden en la metálica mano de la poesía.

En su baja marea, la noche arrastra diversos materiales, pero sobre todo arrastra la sed y la amargura vividas antaño por el poeta. Finalmente, la noche ensordece al poeta y lo ciega:

**¡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!**

Por su parte, la tarde, esa marea que también arrastra materiales heterogéneos,

**cierra sus ventanas remotas,
sus puertas invisibles, para que el polvo,
[el humo y la ceniza,
impalpables, oscuros,
como el trabajo de la muerte
en el cuerpo del niño,
vayan creciendo...**

El poeta transita de la clausura de una forma de la temporalidad a la apertura de otra. Como fantasma, atraviesa puertas intangibles con un sólo interés: hacer crecer lentamente el tiempo. En ese cuerpo que ignora la duración, se desempeñará la muerte. Una vez que la tarde

**ha recogido
el último destello de la luz, la última nube,
el reflejo olvidado y el ruido interrumpido**

y la noche empieza a teñir caras y cosas y a entreabrir bocas y prodigar a sus párpados un poco de humedad y descanso, entonces

**la noche surge silenciosamente
de ranuras secretas
de rincones ocultos
de bocas entreabiertas
de ojos insomnes**

Mientras el cuerpo del poeta desciende en ese caer *sin llegar*, el humo de la fumadera (de esos cigarros perfumados que fumaba Villaurrutia) y el polvo -figuraciones del tiempo- ascienden lentamente hasta habitar el espacio de la alcoba. El poema se cierra con un doble nacimiento: el de la noche, y con ella, el deseo.

Una vez que el deseo ha doblegado al cuerpo, gobernado por la sed, la noche es también una cámara de vacío donde todo resuena. En esa oquedad el poeta, inmóvil, oye **el ruido de sus pasos prolongados, distantes**. En sus "Estancias Nocturnas", encontramos que padece, además, hambre espiritual por encarnar en el mundo. Él mismo parece engendrar a su posible interlocutor, así como su afán de perpetrar y perpetrarse en sus palabras y en quien las vuelva a nombrar:

**¡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.**

En "Nostalgias", tercera parte de *Nostalgia de la muerte*, en un despliegue de economía poética en la primera imagen, el poeta mira cómo **¡Cae la noche sobre la nieve!** ("Nostalgia de la nieve"). A la combustión del cuerpo sucede el despliegue de las sombras (**que forman la noche de todos los días**) sobre la gélida blancura de la nieve. Al esconderse **detrás de sí mismas, del cielo**, "nada queda ya sino el goce impío de la razón cayendo en la inefable y helada intimidad de su vacío."¹¹ Si las palabras son **sombras que le salen al paso de la noche**, la sombra **es la nieve oscura / la impensable callada nieve negra** de la melancolía. Sólo la nieve -ahogada sombra blanca- puede preservarlo. Cae la nieve y cubre las "cenicientas cenizas" y borra las huellas de sus pasos. Por vía de la transposición, todo se ha congelado: **¡Cae la nieve sobre la noche!** su cara y la noche se iluminan por una luz increíble

¹¹ Octavio Paz, "La caída", en *Libertad bajo palabra*, 2ª ed, México, F. C., E., 1968, p. 62.

hecha del polvo más fino
llena de misteriosa tibieza
anuncia la aparición de la nieve!

En esta "misteriosa tibieza", ha logrado decapitar al monstruo de la angustia. En esta noche el poeta puede -por fin- conciliar, en un dejo de olvido provisional,

...algo de sueño,
de dulce sueño sin angustia,
infantil, tierno, leve
goce no recordado
tiene la milagrosa
forma en que por la noche
caen las silenciosas
sombras blancas de la nieve.

3.1 El andar errante

Todas las rutas que conducen al objeto del deseo son largas.

Joseph Conrad, *La línea de sombra*.

Del impulso aventurero, natural en el hombre, Villaurrutia hizo un pretexto literario decisivo en la ampliación de su perspectiva así como del ejercicio de sus intereses vitales y poéticos. Una vez que hubo disgregado su mundo en un haz de *Reflejos*, quedaba a merced de la aventura.

Con la publicación de *Ulises*, que contenía la "definición de la aventura", Villaurrutia corroboraba -acaso- que "lo que el trabajo literario o artístico tiene de notable se debe a que es un trabajo esencialmente indeterminado"¹ y precisa, más temprano que tarde, de definiciones vitales y estéticas. En este sentido, su actividad poética se perfila, por varias razones, como una aventura. En primer término, por la ruptura -o distanciamiento generacional- con sus antecedentes poéticos, la así llamada por José Gorostiza "vacuidad modernista."² En otras palabras: su rompimiento con los órdenes y formas prestigiosas y prestigiadas por la tradición. En segundo término porque Villaurrutia comenzó a explorar terrenos hasta entonces ignorados en la creación poética como el ámbito del sueño, las entretelas del inconsciente y las potencias del deseo, por citar algunos.

Al abrir nuevos espacios para la poesía, ingresaba al terreno donde el riesgo está siempre al acecho, y que Villaurrutia supo enfrentar con su fidelidad a la poesía y a sí mismo. No ignoraba que

¹ Paul Valéry, *Notas sobre poesía*, p.45.

² Véase José Gorostiza, "La poesía actual de México..." *Prosa*, p.184 y ss.

si alguna alegría tiene el arte, y en especial la poesía, es su capacidad de riesgo. Uno de ellos era romper con un orden sin salida, con un mundo cerrado a su presente; otro, era encarar su futuro como poeta. Sólo eso le permitiría asumir uno de sus riesgos mayores: quedarse en la orfandad. Quedarse sin Dios, después de dudar de él. Sabía que detrás de la apariencia del mundo hay un desorden asumido, una contraorden, una *contravida*. Darla, o por lo menos aludirla, supone una aventura no sólo lírica sino también intelectual.³ Ya en posesión de su voz poética, aunada a actitudes definidas y a una expresión en la conquista de su madurez, lo decisivo de su aventura no es sólo la entrega a su oficio, sino que se perfila como una forma consecuente en el ejercicio de su trabajo poético e intelectual: la poesía como una forma de crítica. El aspecto que determina esencialmente la aventura es "su voluntad de ignorar una realidad nacional fantasmagórica y adentrarse en los caminos secretos de la poesía y el pensamiento sin ningún lastre inútil, con la herida y la ironía elegantemente abiertas."⁴

Esa renuncia a la realidad, que lo dejaba en condiciones de comprenderla -como lo había aprendido en la obra de Paul Valéry- no es una negación de consecuencias estériles en el terreno de la creación. Como negación, toma la forma de un distanciamiento vital y estético. Resulta claro un hecho: el desasimiento corporal propicia la negación de ese mundo fantasmagórico en que se debatía la historia -la nacional cuando menos. El distanciamiento estético y el desasimiento corporal impulsan (como en los místicos) la creación de nuevos mundos redituables en su creación poética. En este sentido, *Nostalgia de la muerte* es el territorio de la aventura vital y poética. Si la curiosidad y el conocimiento tiene -según Ortiz de Montellano- su equivalente en la conciencia moderna, en la aventura y

³ Eduardo Milán, *Resistir*, p. 143.

⁴ Juan García Ponce, "La noche y la flama", en *Cinco ensayos*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969, p.33.

el orden⁵; para Villaurrutia "la curiosidad (y la crítica) fue el principal estímulo que le movió a la aventura, a la variada aventura de la poesía, del teatro, la crítica, el cine, el dibujo."⁶ El inicio de su aventura poética está definido por referentes concretos que son los cuatro de los primeros "Nocturnos" publicados una vez concluido el viaje de *Ulises*. La concepción de estos textos ocurre en el clima de la aventura, del riesgo, manifiesto en sus adquisiciones estéticas: el poeta estaba hechizado por la posibilidad de embarcarse en una aventura individual (una vez concluida, por supuesto, esa otra aventura acaso "involuntariamente grupal" que fue la publicación de la revista *Contemporáneos*.) Poseído por esa tentación febril, Villaurrutia está en el umbral de su futuro que deviene presente. El tiempo poético de Villaurrutia es el ahora, el instante: tiempo del placer, del cuerpo y los sentidos así como de la experiencia de la muerte. Desde ahí, objetiva la escritura de *Nostalgia de la muerte*. Su presente es una contienda entre la voluntad de creación y la imposibilidad de la escritura:

Yo soy un poeta ante todo y lo seguiré siendo. Ahora que mi profesión es la de escritor y no me es fácil producir, ya que no soy poeta de todos los días; es preciso dedicarme a los largos intermedios a otras actividades. Procupo no obstante proyectarlas todas hacia la poesía, y en mis trabajos críticos me preocupo sobre todo por la comprensión de los textos, trabajo que me sirve también como experiencia poética y aun para mis propios descubrimientos. A mí no me es posible decir ¡Voy a ponerme a escribir!, es preciso abandonarme por largo tiempo en el que voy madurando, cristalizando, como ya lo he dicho, una angustia, una idea, hasta que llega el momento sobre el que no tengo ningún mandato y puedo decirme: ¡Ahora sé que voy a escribir! Es decir, escribo *inevitablemente*, ¡esa es la palabra exacta!⁷

Si en *Ulises* los epígrafes concentraban la voluntad de viaje y aventura; ahora en *Nostalgia de la muerte*, es otro el espíritu que sale al paso del lector: *Burned in a sea of ice, and drowned amidst of fire*.⁸ Si la curiosidad y la crítica fueron las dos diosas que

⁵ *El hijo pródigo*, 11, febrero de 1944, p. 120.

⁶ Miguel Capistrán, *Op. cit.*, p. 6.

⁷ José Luis Martínez, "Con Villaurrutia", p. 77.

⁸ *Quemado en un mar de hielo y ahogado en uno de fuego*.

vigilaron la travesía de *Ulises*; ahora son los "gemelos", el hielo y el fuego, como una nueva pareja de emisarios, los que habrán de determinar y vigilar esta aventura poética. Michael Drayton nos hace leer, a través de la mano de la poesía, que el poeta vivirá *incendiado en un mar de hielo, y sumergido en uno de fuego*. Éstos son, por una parte, la personificación de los contrarios que, "se tocan para separarse profundamente" como pensaba Villaurrutia; enriquecen su poesía y le permiten avanzar en su aventura. Mientras la quemazón habrá de llevarlo al incendio total; el hielo acabará por ahogarlo. El drama del poeta acontece, pues, entre la incineración corporal y el naufragio espiritual. A través de estos dos emisarios, Villaurrutia escribe "una poesía habitada por una doble oposición: el sueño y la vigilia, la conciencia y el delirio". Definida por el epígrafe, esa contradicción era -asienta Octavio Paz- existencial y verbal, vital y retórica. El drama poético proviene de esa oposición, una oposición que genera la tensión de su lenguaje.⁹ La aventura entonces, a raíz de esas oposiciones, toma la forma de un drama poético.

El despliegue de las interrogaciones ocurre ahora no en el ámbito del ejercicio de formas de cultura como la curiosidad y la crítica, sino en el de la escritura del poema y del poeta que lo escribe. El Nocturno como forma poética es depositaria de las realizaciones estéticas. Es ahí donde la aventura adquiere sentido. Poseedor de un espíritu inquisitivo y lúdico, Villaurrutia hace de la noche y el sueño, de su cuerpo y de su alcoba, los territorios de su intimidad donde sucede su aventura. No elude los riesgos, los asume: duda. La duda es el primer rostro -o máscara- de su acción creadora: la reflexión poética. La duda, como parte del ejercicio que hace de la reflexión en los terrenos de la poesía, es el testimonio de su

⁹ Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, pp. 58 y ss.

"escepticismo ominoso". Este modo de reflexión adquiere la forma de un aguzamiento de la razón. **Aguce la razón tanto que...** escribe en el primero de sus "Epitafios". Aunque dedicado a su entrañable amigo Jorge Cuesta, me parece que este verso cifra el trabajo poético de Villaurrutia en *Nostalgia de la muerte*. (Alí Chumacero nos recuerda que los momentos de mayor intensidad poética fueron aquellos en donde la razón atestiguaba la eficacia de lo emocional.) Al aguzar su razón el mundo objetivo se derrumba. Todo es entonces una desrealización, un cambio radical en sus medios poéticos para llegar a captar en profundidad lo real interior y exterior al poeta, como pretendía Villaurrutia. La crisis a la cual somete su razón es el detonante que desencadena la fantasmagoría, el miedo, el encabalgamiento del sueño y la vigilia; en fin, la creación de su mundo poético. El aguzamiento es una forma de violentar la razón, de ponerla en crisis. De esta manera el poeta se impone sobre el verso hasta lograr su dominio total. Una manera de dominarlo es llevar al poeta al propio deleite de sus ideas y sensaciones a través del ejercicio de sus sentidos. Pero si los sentidos deben informar a la razón, el poeta hace de la poesía un instrumento y no un fin. Al concebir la poesía como artificio, y el poema como una joya, fortalecía su carácter voluntarioso; la poesía, como el amor, es un **querer saber todo lo tuyo y un temor de al fin saberlo** ("Amor condusse noi ad una morte"). El aguzamiento de la razón y la nostalgia son equidistantes y que, sin embargo, se complementan. Este hecho lo lleva también a fortalecer su pasión por la poesía y por el viaje: "la pasión es un viaje y el viaje una pasión."¹⁰

La mano oscura de la noche, por otra parte, se ejercita en un trazo donde el placer y el vicio se funden en una sola línea que dibuja el cuerpo del poeta como una sombra. Entonces nuevas y concretas formas de lo desconocido salen a su encuentro:

**Todo lo que la sombra
hace oír con el duro**

¹⁰ "Declaración", *Obras*, p. 836.

**golpe de su silencio:
las voces imprevistas
que a intervalos enciende,
el grito de la sangre,
el rumor de unos pasos
perdidos.**

La aventura contiene sus propios intervalos. Entre ellos están el aburrimiento y lo serio. Villaurrutia vive, despierto, su aburrimiento desde su presente -**(Soledad aburrimiento,/ vano silencio profundo /líquida sombra en que me hundo,/ vacío de pensamiento)**- que es el tiempo privilegiado del tedio, y como tal una expectativa despojada de valor por un futuro lejano, por una espera con su dosis de impaciencia (**¡Al fin llegó la noche, la soledad, la espera!**). En la noche litigan dos demonios: el del tedio y el de la aventura. En el juego de sus interrogaciones Villaurrutia hizo de la aventura el antídoto contra su aburrimiento. En sus hazañas por las silenciosas calles de esa "ciudad sumergida", en la abotargada eternidad del tedio (en que parece ocurrir el "Nocturno eterno") la aventura no sólo propicia la apertura de otros espacios como los del sueño (**abría las salas profundas el sueño**), sino que contrapone el principio del instante a la duración total de un suceso por demás serio: su naufragio invisible. La seriedad con que Villaurrutia vive su aventura radica en la manera en que vive y contempla el tiempo en sus respectivas modalidades. Vive en la duración y con la intensidad que le autoriza su nostalgia.

Desde su acción creadora, que es también aventurosa, el poeta acabará por despojarse de toda materia deleznable,

**Todo lo que el silencio
hace huir de las cosas:
el vaho del deseo
el sudor de la tierra
la fragancia sin nombre
de la piel.**

En esa huida todo ocurre en lo más profundo de su cuerpo: su

piel. Desde ese territorio sensible, el poeta se entrega a un hecho: la erotización de su cuerpo y sus sentidos; saborea y reconoce su cuerpo a través del ejercicio de su sentido del gusto:

**Todo lo que el deseo
unta en mis labios:
la dulzura soñada
de un contacto
el sabido sabor
de la saliva.**

Entre el poeta y la naturaleza física media una distancia rotunda; atiende no a lo elemental, sino a una de las manifestaciones más complejas de la conciencia: el sueño. Mediante la poesía, Villaurrutia restituye libertad al hecho de vivir y al de soñar.

**Todo lo que el sueño
hace palpable:
la boca de una herida
la forma de una entraña
la fiebre de una mano
que se atreve.**

A través de la introspección -ese sutil procedimiento exploratorio en que la conciencia recorre el cuerpo- el poeta afina también su percepción visual a la que otorga rango de principio poético. El aguzamiento riguroso de su visión le permite mirar cómo en su cuerpo

**¡Todo!
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.**

Lo aventuroso en esta estrofa es acaso el modo en que Villaurrutia concentra su escritura: reunir *todo* lo que ha quedado de su desasimiento y todo lo que habrá de desprenderse en su interminable descenso. Ese *todo* es un cuerpo, pero el cuerpo es

también una totalidad, un instrumento en la consecución y ejercicio de su libertad. Al plantear la relación dialéctica entre el *todo* y la *nada*, hace de ese tráfico que ocurre al interior de su cuerpo, un ejercicio de envergadura científica que participa de la poesía: una angiografía, entendida como una "descripción" poética de su sistema circulatorio. Angiografía y agorafobia se corresponden: a la fobia por los espacios abiertos, el poeta se entrega a la observación minuciosa de todo lo que acontece en su interioridad. Lo que distingue a su aventura poética es el contrapunto entre lo que vive y lo que muere.

La tonalidad, y la totalidad, verbal deviene también aventura poética. En este ámbito el poeta se entrega a la creación de su mundo: los objetos y los seres son una imagen y toda sustancia un eco. Ahí lo único que tiene realidad sensible es la palabra. A decir de José Gorostiza, el mundo poético

se edifica precisamente en las zonas más vivas del ser: el deseo, el miedo, la angustia, el gozo...en todo lo que hace en fin hombre a un hombre. La cuestión de que este mundo poético tenga la calidad artística o no, depende únicamente de si el poeta es o no capaz de darle actualidad en la emoción universal.¹¹

Villaurrutia edifica con lucidez un mundo fantasmagórico poblado de estatuas, sueños inquietantes, ángeles ansiosos de sexo, sombras húmedas, voces inauditas que se pierden en largos silencios. En ese clima nocturno todo cobra un nuevo y hasta ahora desconocido valor: las palabras, rotundas en su concentrada emoción y fuerza secreta, son sombras que le salen al paso de la noche y estallan temblorosas. Crea un mundo para negarlo. Desde su soledad, no espera nada pero espera. Como artista se ha asomado a su abismo interior y por miedo de no resistir al vértigo ha cerrado los ojos. Pero cerrarlos es abrirlos a su cuerpo y a su conciencia. El suyo es un mundo vulnerable y vulnerado. Todo parece conspirar contra ese mundo clandestino y cerrado.

¹¹ "La poesía actual de México...", *Prosa*, p. 178.

La noche, por otra parte, lo instala en una temporalidad privilegiada que es la aventura. Pero este suceso no hace de Villaurrutia un aventurero, sino un aventuroso. Para éste, la aventura representa la realización de todo un estilo de vida, mientras que para el aventurero, que es todo un profesional de las aventuras, lo esencial no es correr aventuras sino la adquisición de riqueza: todo lo resume en un medio para un fin. Es evidente que Villaurrutia no estaba poseído por afanes de lucro y opulencia. La avaricia que conoce es única: **ya sé cuál es el sexo de tu boca y lo que guarda la avaricia de tu axila.** El aventurero como profesional egoísta y utilitario que ha hecho de su nomadismo un vagabundeo oficioso, está al margen de todo escrúpulo; su empresa está al margen de la ley. El aventuroso, en cambio, es un principiante, un aprendiz; su aventura es inocente y desinteresada. La de Villaurrutia es una aventura aventurosa que para encontrar el umbral de la aventura adquiere desinencia de futuro. Ligada al futuro, que es en sí el tiempo de la indeterminación, su aventura es el espacio de lo posible y como tal, dependerá del ejercicio de su libertad. La fortuna de su libertad está en la tensión del poeta que quiere derribar sus propias fronteras, y en aras de este deseo se entrega a su modo de proceder: el viaje se perfila como el andar errante. El territorio de la aventura es el porvenir.¹² Pero una vez que en el porvenir lo posible se evidencia en sus realizaciones deviene pasado, tiempo donde todo ha quedado fijo.

Si embargo, Villaurrutia al hacer de su pasado la piedra de toque de su nostalgia, su relación con las modalidades del tiempo adquiere una naturaleza particular. Si el futuro es, como puede leerse en la última de sus "Estancias Nocturnas", conciencia de su modo de ser, **Seré polvo en el polvo y olvido en el olvido,** el presente no puede ser sino un enigma, una manera de encarar lo desconocido: **entonces con el paso de un dormido despierto, sin rumbo**

¹² Vladimir Jankévicht, *La aventura, el aburrimiento y lo serio*, p. 11 y ss.

y sin objeto nos echamos a andar. El poeta parte hacia lo desconocido de sí mismo, es el ser que se busca y pregunta quién es. Sabe que es su propio sueño y es el sueño de otro. **(No sabe que soy el sueño / de otro: si fuera su dueño / ya lo habría libertado)** En lo desconocido conviven, se alternan y suceden el presente y el futuro. Esa huida hacia lo desconocido genera una tensión que sólo el ejercicio de su libertad le permitiría expresar. Al sostener su diálogo con y entre los tiempos, los confronta; y al confrontarlos, los pone en duda. En esta conversación está implícita su actitud crítica: su exilio interior.

A la afirmación -en presente- **tengo miedo de mi voz / y busco mi sombra en vano,** le sucede la interrogación y con ella lo misterioso -incluso la ambigüedad- del futuro: **¿Será mía aquella sombra / sin cuerpo que va pasando?.** Pero Villaurrutia no sabe todavía si ese cuerpo oscuro es o no su sombra. Sólo en su abrumador destino copado por la muerte encontrará la respuesta. Lo misterioso del futuro está contenido en esa mezcla de certidumbre e incertidumbre, en otras palabras está incluido en el ejercicio que hace de la duda. **(la duda de ser o no ser realidad).** El advenimiento del futuro inmediato y la incertidumbre del presente instalan al poeta en la actualidad de su acción creadora, -llámese escritura, exilio interior, sueño o naufragio, regreso o nostalgia- y a la que asume y se entrega de manera impostergable. Su acción, no obstante, no deja de comenzar: la noche es el ámbito donde todo es principio pero también espera y consumación: tres sombras de un solo cuerpo. Durante la noche, mientras todo **vive una duda secreta;** el **silencio y el ruido** germina y toma cuerpo. El ruido de sus pasos perdidos se desvanece y ante el eco, **al querer asir el eco,** el poeta sólo encuentra el muro invisible del silencio. Al poner también en duda **el tiempo y el lugar,** la aventura es un instante imprevisible que le corta la respiración hasta desembocar en un anhelo sombrío: **En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen / sin respirar siquiera para**

que nada turbe mi muerte. Si el tiempo se abre a lo imprevisible, el espacio es una alcoba silenciosa: una alberca de sombra donde se oye nadar.

El pathos de la aventura -afirma Vladimir Jankévicht- es un complejo contradictorio; una mezcla de deseos y de horror. Mientras que éste "acrecienta las ganas y actúa como ingrediente paradójico"; el deseo, al que define como una positividad sin negatividad, implica la atracción simple y unívoca.¹³ El temor es entonces el sentimiento que media la relación contradictoria que sostienen el horror y el deseo, y que se manifiesta por el afán de dominio por parte de uno y de otro. Pero éste no es un simple temor: la fobia hace de él un temor no exento de fascinación. Cuando para Villaurrutia **Amar es un querer saber todo lo tuyo y un temor de al fin saberlo** entonces el temor, que es el escenario donde cada fuerza pretende imponerse, es el sentimiento dividido, la pasión desgarradora por excelencia. Escisión y desgarramiento lo conducen a una de sus experiencias límite: su experiencia de vacío: **El miedo de no ser sino un cuerpo vacío / que alguien, yo mismo o cualquiera puede ocupar.** De la tensión que genera su horror al vacío y su deseo de viajar desencadena la angustia **de verse fuera de sí, viviendo.** La angustia es también el desconcierto que produce, por un instante, el desdoblamiento y por ende la suspensión del porvenir. Yo hago de la angustia una poética -le escribe Villaurrutia, en su "Botella al mar", a Ortíz de Montellano- porque esa angustia el poeta debe mantenerla, cuidarla, conservarla, preservarla a fin de que no languidezca y por temor de que pueda apagarse a tiempo.¹⁴

Si Villaurrutia concentraba en su poesía su manera de *caer sin llegar*, la aventura entonces no es ajena al vértigo. Éste, posee paradójica y diabólicamente el atractivo de la muerte. En esta aventura el mayor descubrimiento ha sido la muerte, que lo habita, lo

¹³ Vladimir Jankévicht, *Op. cit.*, p. 14.

¹⁴ *Obras*, p. 838.

sigue y lo persigue. Como pasión, el vértigo tiene dos sentidos opuestos: por una parte, el deseo de descifrar lo misterioso del porvenir y por otra, saldar la hipoteca que del futuro se ha hecho en la aventura. En otras palabras: continuar con la aventura pero también entregarse a la escritura poética, que es también aventurosa. Villaurrutia transita lúcidamente en el vaivén de estos opuestos. En su aventurado descenso, el abismo, al volverse insondable y misterioso, es amenaza de la nada:

**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.**

Para que la aventura sea tal, precisa de una serie de sucesos -ya como peripecias o episodios- a través de la duración. Pero ¿qué ocurre (o puede ocurrir) cuando para Villaurrutia **Todo en la noche vive una duda secreta: el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar?** En tanto que los dos primeros son fenómenos que existen mientras no se interrumpa su duración, el tiempo y el espacio son despojados de todo elemento aleatorio. Así el poeta se queda sin más tiempos que el de la duración de la noche, y sin más espacios que el de su cuerpo y su alcoba, sin olvidar el del espejo. Todo es una pura indigencia, una orfandad. Pero Villaurrutia al poner en duda el tiempo -iba a decir a su tiempo- y al espacio, ha optado por la noche. En ella, abre un paréntesis que le permite crear el tiempo vital propicio para su aventura poética. No existe más temporalidad que la de la noche y su duración, como tampoco existen otros espacios que no sean los que establece en su periplo alrededor de su alcoba, con una sola excepción: "North Carolina Blues", ("poema encantador pero, incidental y accidental", Paz dixit). En ocho diferentes "compases", que algo tienen de instantáneas en blanco y negro, Villaurrutia huye

de la alcoba hasta perderse en los territorios clandestinos del deseo. Incluso "Cementerio en la nieve", que es el único poema que marca un contrapunto con el asfixiante clima nocturno, y cuyo "paisaje" produce una particular sensación: pareciera que el poeta ha salido a tomar un poco de aire y al mirar cómo en **la caída de un silencio sobre otro**, la fría y luminosa síntesis de la blancura pretende cubrir las huellas de la muerte.

La aventura puede, por otra parte, adoptar distintas formas o estilos fundamentales: puede ser mortal, estética y amorosa. En cada uno de estos modos de aventurarse se manifiesta una oscilación, una contradicción entre lo lúdico y lo serio. Si se pretende eliminar uno de estos dos elementos, la aventura deja de ser aventurosa y se convierte ya en una partida de cartas, (o de bridge, tan caras a Villaurrutia), en un suceso trivial y falso. Villaurrutia sabía que jugaba con fuego a riesgo de quemarse: jugaba, pues, seriamente. Así por ejemplo en su "juego y misterio de la personalidad", pensaba que era indispensable tener

Cuidado con llegar a creerse personales: es decir, a terminar el juego antes de saber que se está jugando. El juego de la personalidad es siempre nuevo porque crea siempre nuevos espectadores y porque cada uno es autor, actor y espectador.¹⁵

Sin embargo, en la aventura es preciso mantenerse dentro y fuera de esa tentación febril, como también dentro del juego y de lo serio, y que el poeta resuelve -desde su desdoblamiento y su otredad y con las posibilidades que le brinda la introspección para sobrellevar su exilio interior- su modo de estar en uno u otro espacio. Al estar dentro el poeta queda, en calidad de actor, a merced de su drama poético; al estar fuera, por vía del desdoblamiento, se convierte en un espectador que contempla sin mayor compromiso la representación

¹⁵ "Variedad", *Obras*, p. 620.

que hace de su propio drama: así es el poeta, ya como actor y espectador, que mira al mundo desde su sillón. (Pero también desde el espejo). En otras palabras, Villaurrutia está en el umbral de sus contradicciones.

La aventura puede ser un juego artístico, en el sentido que tenía para Villaurrutia al distinguir entre juego amoroso y juego artístico: En su carta a C. L. (¿Carlos Luquín?) apunta:

Creo que una de las diferencias específicas entre una pasión amorosa o un juego amoroso y una pasión o un juego artístico estriba en que en el amor, las cosas te escogen y en el arte uno las escoge. En el amor el placer y la voluntad no interviene. Tú, por ejemplo, cuando quieres encauzar tus pasiones y tus sujetos amorosos, dejas de hacer el amor y empiezas a hacer arte. El amor es siempre a lo ajeno. (Por esto la policía lo castiga.) Y tú tienes demasiado amor propio para ser un buen amante. El artista es muy libre de hacer de capa un sayo. Pero el amante no sabe siquiera cuándo su capa se ha convertido en un sayo.¹⁶

Su concepción del arte y de la vida como un deporte distinguido encierra el carácter *amateur* de su aventura: escritura y juego, juego serio y amoroso, pero sobre todo lúcido. ("No sólo soy un amateur sino que me enorgullezco de serlo", confiesa Valéry Larbaud¹⁷, autor éste tan caro a Villaurrutia). En este sentido, sus juegos verbales, a los que legitimó siempre, no hacen de *Nostalgia de la muerte* un ejercicio gratuito, como tampoco la tensión dramática desmerece ante su presencia. En su Carta a Ortiz de Montellano fundamentaba su postura estética:

Me refiero concretamente a los juegos de palabras que de un modo deliberado aparecen de vez en cuando en mis poesías y en las tuyas, y cuyo uso me ha sido reprochado en silencio por más de un amigo. Antiguos como la poesía y nuevos como ella [...] yo he vuelto a hallarlo -buscando menos de lo que, en conversaciones y por un inexplicable impulso que me lleva a dar a los demás, de mí, una impresión de ligereza, de banalidad que no es, al menos en materia de poesía, lo mío más auténtico, aparento buscarlos usándolos no por juego sino por necesidad ineludible [...] ¿Me creería usted si le digo que no se hallará en mis poesías un juego de palabras inmotivado o gratuito? De todos los que ha 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.¹⁸

¹⁶ *Idem*, p. 619.

¹⁷ *Obras escogidas de A.O. Barnabooth*, México, Vuelta, 1987, p.23.

¹⁸ "Una botella al mar", *Obras*, pp.840 y 841.

Esta aventura bien puede ser mortal y estética, pero difícilmente amorosa. Acaso lo sea en su entrega y abandono a sus pasiones y juegos amorosos. En la aventura estética, que tiene -según André Gide- el mérito "de cambiar el sentido mismo del arte y de inventarle una nueva dirección"¹⁹, el juego es una presencia que prevalece sobre la seriedad. En ella Villaurrutia se instala, por vía de su distanciamiento, fuera de los cotos de la aventura, pero paradójicamente está más dentro que nunca. El poeta, a través de la presencia de la figura alada del sueño, sobrevuela sus dominios. Pero este tipo de aventura no sucede en la continuación de los hechos: sólo existe posteriormente, es decir una vez que todo ha terminado. Villaurrutia al distanciarse y sentir nostalgia de su muerte le confiere a su aventura una naturaleza estética. Pareciera que cuando el poeta pretende **volver a una patria lejana, volver a una patria olvidada, oscuramente deformada por el destierro en esta tierra** entonces la aventura se redondea como una obra de arte.

En la aventura mortal, la presencia de la muerte determina el carácter aventuroso. La adereza, le da un sentido que impide al poeta caer en un juego gratuito o en una tragedia cotidiana. El aventurero ha quemado sus naves, y no sabe si volverá. La seriedad entonces prevalece sobre el juego. El poeta como ser mortal y pensante está de hecho dentro de la muerte. La muerte es una sombra que hace peligrosa y apasionante la aventura poética. Villaurrutia corre otro riesgo: morir teórica o aparentemente, *simbólicamente*. El poeta se sumerge, se aventura conciencia y cuerpo adentro. Para correr su aventura no podía menos que reconocer su vulnerabilidad. Es preciso que la muerte pueda penetrar por las paredes y riveras de su nocturno mar, o bien por el vacío de su edificio corporal.

La aventura poética toma la forma de un viaje hacia el territorio de su intimidad y alrededor de la alcoba. Pero más que

¹⁹ *Los límites del arte*, p. 34.

viajar -y en vista de que el viaje tiene un origen y un destino concretos-, Villaurrutia emprende un paseo por la totalidad de su cuerpo y se refugia en los páramos de su conciencia: se adentra, vía del sueño, por las calles de una "ciudad sumergida" en el tiempo; recorre los territorios de una alcoba donde **el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse**. Por otra parte, me parece conveniente deslindar los ámbitos de la aventura y la naturaleza del viaje. El viaje está determinado por un itinerario que se ha fijado de antemano; la aventura, en cambio puede adoptar distintas modalidades. Bien puede tomar la del paseo, puede ser un puro deambular sin rumbo, o un merodeo a merced del azar y la fortuna. Si el viaje contempla reglas; el paseo, en cambio, las anula. El itinerario como tal predispone a querer descubrir secretos; en el paseo, todo ocurre con espontaneidad y atrevimiento. El viaje está pre-destinado; la caminata se improvisa en el momento. No obstante el hecho de no saber adónde va, el caminante no quiere quedarse, pero tampoco irse. No espera un término de nada: sólo se está paseando. Su desplazamiento, al depararle sorpresas, lo invita a la improvisación, al juego.

En el paseo todo es inquietud por descubrir espacios y tiempos; el viaje fortalece el afán de (re)descubrimiento. Mientras que el viaje puede ser iniciático; la caminata es toda casualidad. Durante el viaje difícilmente puede aflorar la aventura; el paseo, por su parte, le abre las puertas tanto a la linealidad del viaje -con su partida y llegada obligatorias-, a la espiral evanescente del trayecto como a la escala prolongada y móvil. El paseo puede ser infinito y el poeta un caminante que ha vivido paseándose por la muerte. Como poeta, Villaurrutia se pasea, inmóvil, mirándolo todo. Pero al mirar se observa mirándose pasear por la piel de espejo de la poesía. (Detenerse, por lo tanto, a mirarlo en su recorrido es otra forma -no menos azarosa- de aventurarse a poder mirarlo nadar en su alberca de sombra). Su paseo alrededor de su recámara tiene un sello indeleble: la exploración de su mundo interior.

El aguzamiento de la razón, que trae consigo el ejercicio de los sentidos, junto con el deseo -esa **enorme cicatriz luminosa, más antigua, más viva que las otras**, que se forma tan sólo por el hecho de decir "en solo una palabra lo que piensa" el poeta ("Nocturno de los Angeles")- hacen del paseo una aventura interior: se pasea por la muerte, pero con la ilusión de pasearse por la vida.

Este también "hijo pródigo", que a diferencia del otro que sólo habla de su regreso pero no de su viaje, asume el modo y tiempo de su errancia: **Entonces con el paso de un dormido despierto, / sin rumbo y sin objeto nos echamos a andar.**

Lo venturoso de la aventura radica en el hecho de propiciar el abandono y la pérdida: un quedarse vacío del cuerpo y vacío del pensamiento. Si el viajero certifica y limita los espacios, el aventurero los descubre y los codicia. Al espíritu matemático del viajero, el paseante anula la geometría (**al tiempo en que huyeron los ángulos**) y propende a la circularidad de los espacios: en su paseo la alcoba **es cóncava y oscura y tibia y silenciosa.**

Mientras que el viajero está (siempre) ansioso ya que ningún lugar le satisface, el paseante condensa todo en un espacio: va de la anulación de unos a la creación de otros: los que impone el ejercicio de su intimidad. Con su espacio forma, como el sueño y el mar, su propia extensión: **circula en estrechos corredores / de corales arterias y raíces / y venas y medusas capilares.**

Si en la aventura la vida queda entre paréntesis, en el viaje todo es un punto y aparte. Al desplazamiento físico del viaje, el despliegue metafísico de la aventura. Así, en el paseo no hay medida, todo es duración. Al mirarse sólo observa un cuerpo entregado a su implosión: se vacía y se desmembra. (**Mi pecho estará vacío y yo descorazonado [...] sin brazos que tender, sin dedos...**)

Villaurrutia se pasea al interior de sí mismo; sabe que su viaje acontece al interior de su cuerpo, al igual que la muerte viaja **escondida en un hueco de mi ropa en la maleta / en el bolsillo de uno**

de mis trajes. Al viajar en un *baedeker*, es un paseante potencialmente ambulatorio: no va a ningún lado; sin embargo permanece, paradójicamente, inmóvil. Al fijar su residencia, se exilia.

Si en el paseo el presente es constante, el aventurero vive siempre en presente: no pretende llegar a ningún lado como tampoco le interesa saber de dónde partió: el paseo es una *presentificación*. Así, el paseo sucede en la imperfección del gerundio: el poeta vive y sueña paseándose, mientras que el viaje ocurre en la acción perfectiva del pretérito.

Además de pasado el viaje es futuro; ocurre de un pasado a un futuro, pero en ese trayecto anula el presente. El viaje es sintáctico: todo es una busca de relaciones; el paseo es semántico en la medida que permite investigar sentidos y significaciones. El viajero improvisa rutas pero acata destinos. El aventurero sólo se conforma -y confirma- en su merodear.

3.2 El reino vacío

*¡qué bien nos sabe la ausencia
cuando nos estorba el cuerpo!*

Salvador Novo. *Breve romance
de ausencia.*

En la aventura que emprendiera hacia lo desconocido de sí mismo, Villaurrutia hizo de su cuerpo el vehículo por excelencia. El viaje habría de conducirlo a un lúcido y apasionado conocimiento de sí a través de sus sentidos. Si "la esencia del viaje está en el trayecto y no en el destino", uno de los caudales de la aventura es la relación poética que estableciera con su cuerpo. El cuerpo y los sentidos no son únicamente el territorio exclusivo de la aventura: son una aventura. Villaurrutia es un cuerpo y una mente que existen al vivirlos y vivirse el poeta. Testimonio de ello es su preocupación por un viejo problema que deja frío a quien lo piensa: la relación entre el alma y el cuerpo.¹ No creo que resulte cursi o irrelevante escribir sobre el alma y el cuerpo de un poeta. Si su alma está contenida en el tejido invisible de sus ideas, y éstas en sus poemas, en un intento por aguzar también los sentidos pregunto: ¿qué es el cuerpo y los sentidos para este poeta? Como tal, no tiene un cuerpo; tiene cuerpos, cuyos atributos y accidentes dan razón de su totalidad. Y un alma con distintos rostros o, mejor dicho, máscaras. En la alternancia de cuerpos y máscaras ocurriría su drama poético.

En el desarrollo de su poética del cuerpo este problema se presenta con su variedad y sus matices. Como *cuerpo-mente*, se manifiesta en la huida -de sí y del mundo-, en la pérdida y su no menos irónico encuentro ("Perderse para encontrarse"). Y que Villaurrutia lo planteara en sus propios términos: sueño y ataraxia.

¹ En su formación poética no fue indiferente a algunos de los problemas del pensamiento estético y filosófico. Sus lecturas de la *Estética*, de Antonio Caso y de *La experiencia de la muerte*, de Pablo Luis Landsberg, por citar algunas, son testimonio de su interés por este viejo problema que ha sido replanteado en diversos términos.

La relación *cuerpo-alma* según el planteamiento que hace en "Poesía" fructifica en su divergencia. De este suceso, el poeta queda con el cuerpo herido y el alma en un hilo. Con él, teje la red que tiende el sueño por el que desciende hasta palpar "la boca de su herida". El tejido del alma es el otro modo en que se enuncia el problema: la unión entre *lo físico y lo psíquico*, evidente en sus operaciones psíquicas como la introspección, que determina su desdoblamiento y el consecuente distanciamiento entre el cuerpo y su sombra, su actividad onírica y sus correlativos patentes en el sonambulismo -"el dormido y despierto a la vez"- y la estatua. En términos físicos, Villaurrutia llevó su experiencia al límite: el vacío, el aniquilamiento y la desmembración, ya como accidentes o atributos de su cuerpo, amén de la inmovilidad, el naufragio y la muerte.

En el viaje y la aventura, arte y cuerpo se dan la mano. En sus *Primeros poemas* se observa en Villaurrutia una lucidez ante aquello que le ocurría: la enfermedad -su melancolía- es el detonante de la presencia de su cuerpo y su alma.² El alivio lo lleva a un hecho decisivo: a su corporeidad, o conciencia de su cuerpo, (inconforme aún, como su boca). Al sosegarse de ese "su indefinido mal", puede sentirlo y sentirse distinto a la peculiar llama de su sangre.³ Distinto porque en su despliegue hiperestésico, que lo deja con el cuerpo anestesiado, el poeta define su compostura: "ni la vida me siente, ni yo siento la vida."⁴ En "El viaje sin retorno", el cuerpo adquiere una segunda naturaleza. La sangre -"torrente y fervor"- del poeta, "Ulises delirante", le impone al cuerpo la obediencia de un nuevo ritmo: la medida ante la fiebre y el reposo ante su obsesión de olas. A ese cuerpo sitibundo y ansioso, el viaje afina su grito, aviva su sed y unge su llaga con la frescura de su aceite. El cuerpo tiene ya como adquisición redituable de sus sentidos, su propio

² Ya se alivia el alma mía / trémula y amarilla; / ya recibe la unción apasionada / de tu mano / Y la fría / rigidez de mi frente / dulcemente entibiada / ya se siente, escribe Villaurrutia en "Más que lento", *Obras*, p. 23

³ Siento una languidez, y un desvaído / cansancio, casi del relato / pueril...Me siento como / en el claroscuro envejecido / de un melancólico retrato, *Ibid.*

⁴ "En el agua dormida", *Obras*, p. 21.

símbolo: el mar.⁵ Mientras que en "Remanso", a través del motivo del jardín y sus atributos poéticos define, por analogía, los de su alma: "melancólica, tibia y perfumada", resabios todos ellos de lo que ocurre al poeta que no ha encontrado su voz; ecos de voces ajenas a la suya.

En *Reflejos*, -"no lo son del rostro propio, sino del propio sistema del mundo", como los definiera Gilberto Owen"⁶-, el cuerpo adquiere otros atributos poéticos, así como otra función poética. Entre los primeros, se encuentran los motivos de su poesía: "unas frutas sobre una mesa, un ruido en la noche, un cuadro". Y como personajes: "la emoción indefinida, el estado del alma confuso o el simple juego retórico". Los motivos de la ventana y del espejo, que sujeta con humildad la transparencia de su oficio, así como "los ojos le han dado al cuerpo una nueva calidad metálica: maleable y dura, sensible y fría; la que adquieren los cuerpos dentro del espejo."⁷ El poeta, inmóvil, está ya -estalla mirándose- dentro de su espejo, de donde no saldrá jamás. Ahí, **en el aire que me encierra**, ("Volver") se asfixia, encerrado, Narciso.

Si Villaurrutia -según Jorge Cuesta- dibuja, y no canta; al hacer de la poesía un oficio de los ojos y las manos, la Poesía misma detiene su mano presurosa, esa mano que solo "el esforzado amor" vuelve hábiles para trazar formas gratas: poemas.

Gilberto Owen enuncia la función poética como fórmula: "la de elaborar en metáforas los datos sensoriales o el propio sistema del mundo." Sin embargo, puede señalarse otro aspecto relevante: si Jorge Cuesta destaca la calidad metálica que adquieren los cuerpos en el espejo; Gilberto Owen señala que ese mundo no opera sólo "como un

⁵ "El viaje sin retorno", *Obras*, p. 23.

⁶ "La poesía, Villaurrutia y la crítica", *Obras*, p. 222.

⁷ Jorge Cuesta, "Reflejos", *Ulises*, I, mayo de 1927, p. 28.[40] Por otra parte: "Todo *Reflejos* sucede caminando y dentro de un paisaje urbano y hostil [...] Esa caminata termina ante un espejo. Lo cual equivale a decir que empieza en el espejo. *Nostalgia de la muerte* será el libro que se escriba ya desde el otro lado: sus paisajes de vidrio despoblados; sus voces puros ecos; la vida misma un insomnio: en el reino de Orfeo sólo deambulan los 'dormidos despiertos', los que no tienen sombra." Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 228. P

espejo que siguiera reflejando nuestra imagen en nuestra ausencia, es decir, como un cuadro", sino que es

un mundo rígido, estricto, incoloro, al que se entra como para sufrir de pronto un agudo acromatismo que nos lleva a imponerle mentalmente los colores que la inteligencia nos aconseja precisos por la arquitectura del paisaje: pero un mundo debajo del cual se advierte esa *tensión interior* solemne...⁸

En ese proceso el *pneuma*, la poesía, concentra tanto en el cuerpo y los sentidos, como en la mano y la vista las posibilidades de la *poiesis*. En ese aliento "no se excluyen la reflexión y el *furor poeticus*, la función de crear y la de juzgar, sino que se complementan."⁹ Como tal, el cuerpo de Villaurrutia

tiene mts. 1.60 de talla, pero marcha con largos pasos de mts. 0.70, longitud media de los pasos del Grupo sin Grupo, aumentado hoy con algunos personajes; pesa Kgs. 53, más que las formas que vuelan, sin ser forma que el peso le impida moverse; 36.5° centígrados de temperatura, y 96 pulsaciones por minuto, es decir, la mayor intensidad dentro de lo moral. Es competente jugador de tenis; el amplio traje seglar moderno contrasta visiblemente con el rostro eclesiástico, lleno de cautela y diferencia, atento y discreto, tan malicioso como aparece en el fino y bien meditado retrato de Agustín Lazo, al frente del volumen, que ha sabido limitar los rasgos esenciales: la nariz sensual e inquisitiva, la boca maligna, el ojo fatal...¹⁰

Considerado "la conciencia artística" de su generación, Villaurrutia, "crítico neutral y espectador desinteresado" como lo llama Owen, está amparado por su corporeidad o conciencia crítica de su cuerpo empezaba así el viaje: con todo y cuerpo.¹¹ En realidad, son varios viajes: por el cuerpo, por el poema y la poesía. Viaja por los reinos de su ser poético. El viaje es una apariencia -una simulación- y el cuerpo un eje vertical e inmóvil desde el cual se desplaza: **¡Vámonos, inmóviles, de viaje!**

En esa (aparente) quietud descansará su fortaleza y su ánimo: su temple. Hace de su cansancio la demostración de su "superioridad

⁸ Gilberto Owen, "Xavier Villaurrutia", *Obras*, p. 230.

⁹ Gilberto Owen, *Op. cit.*, p. 222.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Véase José Joaquín Blanco, "Revisiones: Villaurrutia o el placer como exaltación", *La Cultura en México*, 588, 16 de mayo de 1973. p. VIII.

íntima" y de su inmovilidad un estado de "feliz reposo". Combina las propiedades estáticas y dinámicas -como fuerza natural e inercia- de su cuerpo: mientras el agua, en **un instante inmóvil**, ensambla planos azules; la amada, **en medio del paisaje móvil, se asoma a la fuente de los días** (*Reflejos*). Disfruta la desnudez, -que medio vestido por la avaricia de su sombra, lo abrillanta y opaca-, y los placeres rotundos hasta sumergirse en su abismo resplandeciente y matutino. Pero en *Nostalgia de la muerte* eso no será posible: el cuerpo es una nave que habría de naufragar en las horas críticas de la noche. Al viajar por el espejo de la poesía, el poeta quedará quieto, paralizado, **tenso, rígido: sin respirar siquiera para que nada turbe su muerte**. En el viaje aventurado del poema por las formas plásticas y poéticas, dibuja los objetos hasta hacer de ellos palabras y de las palabras, cuerpos. "Sus palabras -afirma Jorge Cuesta- se hacen sólidas en sus manos, se convierten en los cuerpos que las reproducen."¹² Palabras y cuerpos que una vez arraigadas en el espejo, aparecerán como **sombras que nos salen al paso de la noche**. *Nostalgia de la muerte* nace de un cuerpo herido que nunca cicatriza. De esa herida emana su escritura, su *poiesis*. Como tal, es el testimonio de una pérdida, de una afanosa y atenta recuperación que emprendiera desde su memoria poética (o anamnesis).

El primer "Nocturno" es un mapa del deseo donde la mano sombría de la noche dibuja el cuerpo del poeta que registra la pasión e intensidad de cada uno de sus sentidos, cuyo aguzamiento traza las sutiles rutas que lo conducen, a través de silenciosas, húmedas y oníricas escalas, a los linderos de la muerte. Poema de totalidad donde cada estrofa alude a una suerte de saturación del cuerpo, inyectado por los cinco sentidos.¹³ La mano de sombra traza dos vías -la de los placeres poéticos no menos intelectuales- a las que entrega su cuerpo: el placer y el vicio. Ha comenzado "el cortejo del

¹² "Reflejos", *Ulises*, I, mayo de 1927, p. 28. [40].

¹³ José Joaquín Blanco, "Revisiones: Villaurrutia y el placer como exaltación", p. VIII. Véase también "Nostalgia de Contemporáneos" en *Crónica de la poesía mexicana*, Sinaloa, 1978, pp. 172 y 173.

placer", que se manifiesta en dos vetas: la acción y la contemplación. La contemplación ante el espejo conduciría al poeta al exilio interior. (La acción se evidencia al "echarse a andar", al emprender el viaje alrededor de la alcoba.) El vicio -máscara del desdoblamiento- acabará por desnudarlo y desnudar el alma en su dualidad de planos. Villaurrutia hizo del desdoblamiento un vicio, un simulacro, y del poema "la estancia (nocturna) para capturar el placer. Allí se preserva, intenso y delirante."¹⁴ Así, cada uno de los sentidos despliega su potencial.

En sus labores de espionaje, el oído es un fino sensor capaz de registrar, a intervalos, **el grito de la sangre / el rumor de unos pasos perdidos**. Por el olfato, el silencio purifica al cuerpo de su materia deleznable: **el vaho del deseo, /el sudor de la tierra**. Entre ese silencio -que **hace huir de las cosas**- huye, expira el cuerpo: se libera de las represiones de la vigilia. En el gusto, **de un contacto**, en **el sabido/ sabor de la saliva** concentra y fortalece su memoria. El deseo hace también su contribución: agudiza la conciencia del cuerpo. En el sueño ocurren, en cambio, las realizaciones tangibles del tacto: **Todo lo que el sueño / hace palpable...**

En su afán totalizador hace de la noche, del eco, del silencio y del deseo valencias negativas, además de desplegar su afición esquivada por las antítesis y las paradojas. En ese clima de contradicciones el cuerpo conquista su tensión. Tensión -la que adquieren los cuerpos dentro del espejo- que lo llevará al umbral de la locura. En cada estrofa Villaurrutia se entrega a una lenta aprehensión de las sensaciones que le ofrece el tiempo, hasta llegar al endurecimiento del cuerpo. Al dominarlo -y dominarse- "se sumerge en el eterno deleite cerrado de sus sensaciones, ya absolutamente interiores."¹⁵ Esta experiencia le permite vislumbrar en su cuerpo al árbol de sus

¹⁴ José Joaquín Blanco. *Op. cit.* p. VIII.

¹⁵ José Joaquín Blanco. *Ibid.*

venas.¹⁶ Por virtud de la introspección, el cuerpo se vuelve imagen, un árbol, que se significa por la apertura de un proceso hiperestésico: Tal imagen opera como emblema de la vida interior y de la condición vertical del poeta, de su voluntad de creación y conciencia crítica (a diferencia de la condición horizontal que demanda el amor).

**¡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**

Todo está relacionado con todo. Todo es un vértigo, una totalidad circular; una espiral -como la llama José Joaquín Blanco- que baja estrechándose por los órganos sensoriales hasta cuajar en la boca. En esa imagen del árbol está contenido otro de los sentidos del poeta: el sentido del equilibrio. Cuando se mira amenazado, el cuerpo, erguido, se despliega en su aventura: revivir un cuerpo yerto.

En el cuerpo de Villaurrutia opera una fina paradoja: la convivencia de su astenia, de su ataraxia frente a una opulencia vital como condición de su entrega inevitable a la escritura. (Aunque su actividad artística no sea necesariamente irreductible a este principio). "Es decir, escribo *inevitablemente*, ¡esa es la palabra exacta!", le comenta a José Luis Martínez, en su ya citada entrevista. Esa es una manera velada e irónica de reconocer su árida lucidez, así como su imposibilidad de escribir que fortalece su angustia y, acaso, la mitiga.

¹⁶ Por ejemplo, Rilke pensaba que el poeta cuando renuncia al mundo su cuerpo se convierte en árbol: "Sólo tomando forma / en tu renunciamento / se vuelve realmente árbol", citado por Maurice Balchot en *El espacio literario*, Buenos Aires, Piados, p.1992, p. 5. Por su parte, Villaurrutia pensaba que el cuerpo: "es como un árbol...ese árbol que cada uno de nosotros lleva en su cuerpo, por cuyas arterias y por cuyas venas circula misteriosamente la sangre." Véase "Pintura sin mancha", *Obras*, p. 743.

En ese Todo -sed y hambre de totalidad- está concentrada su angustia creadora. Ésta, es -según Harold Bloom- el "agente obstruyente que existe en todo poeta." En otras palabras la angustia -esa **secreta ansiedad** que lo paraliza- es el muro al que corre y en que se desdobra: **correr hacia el eco y encontrar sólo el muro / y correr hacia el muro y tocar un espejo.** La angustia es el otro de los temas de *Nostalgia de la muerte* sobre el que Villaurrutia tenía toda la lucidez, al sentir cómo:

la angustia de la inteligencia que se ha hecho ya carne viva y dolor verdadero, sinceridad. Sinceridad que salva al poeta en cualquier plano...Ese poner al hombre frente al misterio, con la angustia en las manos, [...] la angustia del hombre ante la nada, una angustia que da una peculiar serenidad...¹⁷

En "Nocturno miedo" ese todo -y su anverso que es esa "nada"- es el terreno idóneo para la duda; esa desconfianza lo vuelve hiperestésico y agudiza incluso el estado de vigilia del poeta:

**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 ante la secreta ansiedad.**

Ante la disyunción, Villaurrutia -como poeta moderno- ha optado por:

la pretensión de pensar despierto. Pero este despierto pensamiento nos ha llevado por los corredores de una sinuosa pesadilla, en donde los espejos de la razón multiplican las cámaras de tortura. Al salir, acaso, descubrimos que habíamos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizá, entonces empezaremos a soñar otra vez con los ojos cerrados.¹⁸

Se diría que en *Nostalgia de la muerte* es posible oír el silencio, después de congelar el ruido. (Hay los ruidos. Pero hay algo aún más terrible: el silencio, escribe Rilke en sus *Cuadernos de Malte...*). Villaurrutia -al igual que Sor Juana- escribe para rotular el silencio, hace de él "un espejo de agua, un espejo cóncavo que deforma nuestros pensamientos [ya que] el silencio es tan puro que un

¹⁷ José Luis Martínez, "Con Xavier Villaurrutia", p. 78.

¹⁸ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 190.

suspiro lo empañaría."¹⁹ Se calla por que "desde el fondo de los seres, lo que habla en el seno de las aguas es la voz del remordimiento. Esa voz hay que acallarla, [recomienda Bachelard, ya que] todo lo que gime dentro y fuera de nosotros debe ser golpeado con la maldición del silencio."²⁰ En el silencio Villaurrutia concentra su capacidad auditiva y aumenta las posibilidades de interacción de su conciencia: una apertura en sus estados -dilatados y sutiles o sutiles por dilatados- de percepción. Así, pues, será posible oír no sólo el alboroto de su angustia **que va la calle incendiando**, sino el silencio que ha traído la muerte. Y que no produce sino *miedo*: lo inmoviliza y alerta hasta dejarlo insomne.

**¿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?**

Villaurrutia precisa del viaje para vencer al miedo. Éste, adopta entonces una forma: una máscara entre las máscaras; y como tal, una máscara de lo que teme: la muerte.

Capaz de penetrar inframundos o supramundos que trascienden el tiempo y el espacio ordinarios, Villaurrutia no pretende arraigarse y ocupar, por lo tanto, un espacio -aunque sí se toma su tiempo; al contrario: emprende, desde su somnolencia -lúcido sueño o soñar despierto- otra forma dramática y violenta del viaje: se exilia. "El hijo pródigo", con tímidos pies, se destierra: **Entonces, con el paso de un dormido despierto / sin rumbo y sin objeto nos echamos a andar.**

Bajo esa forma no menos expresiva del alma, el cuerpo ingresa a otro estado de percepción y que el poeta asume con lucidez: la separación de su cuerpo. Es el "otro", el sonámbulo que se desliza con paso vigilante y cauteloso. (Ese estado del cuerpo y de la mente forma parte de una perspicaz simulación.)

¹⁹ Villaurrutia, "Dama de corazones", *Obras*, p. 594.

²⁰ Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 108.

Aunque juntos, el "ánima en pena" y el "dormido despierto" se echan a andar, en esa aventura, que es un lance al espejo, es el otro quien parte y el poeta quien se queda. El otro "se encuentra en estado de perpetua partida de viaje; es por vocación, migratorio, huidizo."²¹ Luis Cardoza y Aragón pensaba, por su parte: "¿Qué crueldad la del exilio sin partir [...] más severamente por su irreductibilidad a mucho de lo que le rodeaba."²²

Digamos que "la brújula" -o "sentido" de dirección u orientación, por llamarlo así- estará, de ahora adelante, en el tacto y que el poeta concentra en sus pies. Pero cuando el miedo doblega, "el cuerpo -afirma Paul Valéry- se ejercita en todas sus partes y se combina a sí mismo, y se da forma tras forma e incesantemente de sí mismo se evade."²³ Esa evasión adquiere la forma de un desdoblamiento.²⁴ Pero al perder el rumbo del viaje, que anulaba la idea de un destino, de una llegada, y anular el objeto -hacer de "la poesía un intento para el conocimiento del hombre"- la pérdida experimenta una "vuelta de tuerca": deviene adquisición redituable; el poeta se gana para el viaje.²⁵ La virtud de su viaje es prescindir de rumbo y vencer al miedo; es también quedarse y, paradójicamente lanzarse a recorrer los territorios evanescentes del sueño hasta preguntarse, extenuado, **¿qué nombre dar a la blancura sobre lo blanco?** Durante su viaje acabará por quemarse, por consumirse y no ser sino **cenicienta ceniza, polvo en el polvo y olvido en el olvido.**

²¹ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI Editores, 1982, p. 45.

²² "Retrato de Contemporáneos", *Revista de Bellas Artes*, 8, noviembre de 1982, p. 5.

²³ Paul Valéry, *El alma y la danza*, p. 48.

²⁴ "En Chirico encontré muchas veces una clara afinidad en esta manera nueva de evasión de las cosas", le comenta Villaurrutia a José Luis Martínez, *Op. cit.*, p. 79.

²⁵ De esta manera entiendo esa fina paradoja con que Villaurrutia parafraseaba a Gide: la de "el viaje hacia uno mismo" en el que "corría el riesgo de encontrarse"; "un viaje inmóvil", un viaje íntimo alrededor de la alcoba o biblioteca, es decir por uno mismo. Véase Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 222.

Ese divorcio del cuerpo es el preámbulo del exilio interior.²⁶ En una de sus cartas a Jorge Cuesta, Villaurrutia asentaba su idea del desarraigo: "es pensar como si se estuviera en otra parte."²⁷ Si el arraigo es reposo, permanencia; el desarraigo es indigencia, es un tiempo sin Dios. Y sobre la concepción -actitud o relación- de Villaurrutia con Dios se ha escrito muy poco. En esa partida, que es también un regreso, Villaurrutia encarnaba otro de sus emblemas: el del hijo pródigo.²⁸

En el exilio, la palabra deviene un cuerpo errante. Esa palabra, la palabra que se pronuncia en la partida del ser poético que se define como *caer sin llegar*, "sería un retorno a la exigencia de un movimiento opuesto a toda permanencia, a toda fijación, a un arraigo que sería reposo, oscuridad, olvido."²⁹

La aspiración a ese movimiento, adquiere paradójicamente su sentido y confirmación en la fugacidad de algunas imágenes: desde su inmovilidad el poeta se mira **correr** hacia la estatua y hacia el muro. No obstante, al desterrarse, se encierra; y, al encerrarse, se desdobra. El exilio y la residencia, amén de la (gastada) noción de identidad personal y cultural forman otro sentido: el sentido de la tierra. Ahí, en esa **tierra hecha impalpable silencioso silencio** el poeta, desterrado, vive entre **la soledad opaca y la sombra ceniza / caerán sobre mis ojos y afrentarán mi frente.**

El exilio desencadena otros "accidentes", como por ejemplo: el recorrido del poeta que, insomne, explora los territorios de su cuerpo y su conciencia. Al emprender el camino del destierro asume su

²⁶ Como tal, el exilio interior disgrega dos -o cuatro- realidades del cuerpo: el adentro y el afuera; el ascenso y el descenso. Ante la escisión corporal, verdadero accidente, Villaurrutia no indaga sobre las posibles raíces, se limita a registrar el papel de su propia irrealidad. Lo que siente es el terror de perderse o el no menor de encontrarse.

²⁷ Jorge Cuesta, "Carta a Villaurrutia", *Poemas, Ensayos y Testimonios*, tomo V, México, UNAM, 1981, p. 124.

²⁸ "El hijo pródigo es el que vuelve -que no vuelve en realidad- es también el que sale -sin salir- otra vez o por vez primera...volver a lo entrañable auténtico, a lo humano", señala Octavio G. Barreda en *El hijo pródigo*, año 1, vol. 1, 1, 15 de abril de 1943, p. 62. De Villaurrutia y el "grupo de forajidos", pocos recuerdan que, mientras vivieron, fueron vistos como sospechosos y sentenciados al exilio exterior", recuerda Octavio Paz en su *Itinerario*, México, FCE, 1993, p.20.

²⁹ Alberto Constante, "El poeta y la ausencia de Dios", *Siempre*, 2050, 7 de octubre de 1992.

confinamiento. Entonces echarse a "andar es morir", -apunta José Gorostiza- Entonces, ¿permanecer o quedarse, inmóvil, es vivir y resucitar?

Desarraigo: pérdida de sí mismo y de toda referencia; efusión, vacío del cuerpo. A su modo, vive "el conflicto del hombre moderno, desterrado, autoexiliado, perdido en el laberinto de su propia conciencia. El poeta no se encuentra porque ha perdido a los demás."³⁰ (¿No será que "los demás" también habían perdido al poeta?)

De ahí que la (única) manera de afirmación sea constreñirse a su autorreferencialidad. (El "colmo" o "virtud" del poeta es estarse mirando y asfixiarse dentro del espejo. Egotismo puro.) En otras palabras: "desarraigado del mundo que lo circunda, del espacio donde paisajes y personas lo sitúan y lo precisan, el sujeto queda abandonado a sí mismo."³¹ En su orfandad, Villaurrutia pensaba que las cosas que lo rodean acaban por perder el objeto inocente para el que fueron creadas y le ofrecen, en cambio, una vida servil de esclavos, de cómplices. Esa complicidad le concede el reconocimiento: **Ya sé cuál es el sexo de boca / y lo que guarde la avaricia de tu axila.**

La alcoba, guarida del vicio y el placer, fortaleza de los espejos, el sueño y la quietud es la casa por donde el alma, el cuerpo y la conciencia comienzan a deambular en torno al único centro: la poesía, esa "llama fría", esa **herida que arde sin consumirse ni cerrarse.**

Ante tal proscripción, la sombra se distancia del cuerpo. En una escena de *El yerro candente* (1945) Villaurrutia, desdoblado en Alberto -quien en su intento por huir de sí mismo y de sus enemigos- le comenta a El joven: "Ahora comprendo que todo fue como si mi sombra hubiera querido abandonar para siempre mi cuerpo echándose a

³⁰ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 151.

³¹ Ramón Xirau, "Presencia de una ausencia" en *Poesía Iberoamericana contemporánea*, México, SEP/Setentas, 1972, p. 76.

buscar su destino, que no es el mío."³²

El cuerpo quedaba, pues, al margen de toda realización tangible. Acongojado por su desdoblamiento, el poeta se pregunta:

**¿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 angustia, duda mortal?**

Los ojos son también custodios de su memoria, que a la vez fortalece su incertidumbre. Ese recuerdo de haberse visto en pleno desdoblamiento es motivo de sospecha, de 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**

Temeroso, desaloja su cuerpo para darle sitio a ese huésped si no imprevisto, cuando menos inquietante: el vacío. (Esa es la ley de su hospitalidad.) La desconfianza "lo vuelve temeroso de todo, lo invade el temor -que es una máscara del miedo- y entonces no le queda más remedio que alertarse de todo y ante todo. Su percepción ha dado una vuelta de tuerca, se ha trastocado."³³

Así, desde su exilio el poeta vive para su cuerpo el límite de su experiencia: el vacío. Vigilado por su conciencia que sabe qué hay más allá del vacío, éste queda preñado de posibilidades de totalidad.³⁴ El problema de la salvación y de la verdadera sabiduría del cuerpo es vaciarse. Sin esa extenuación, el poeta no podrá seguir

³² Villaurrutia, *Obras*, p 401.

³³ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, p. 56.

³⁴ "El vacío ya no es el vaciamiento del cuerpo y del alma sino el vaciamiento del propio nombre, el vaciamiento de la función. Dejar de ser para ser hablado. Esa sería la forma de encontrarse con el origen que está más allá del nacimiento, encontrar el origen hacia atrás. Escribir sería retroceder infinitamente hacia el final. Sería alejarse hasta el principio, una manera de morir antes. Esta forma de viaje al revés es una manera de reverse, de cortar de un sólo tajo la propia vida en el momento de la palabra", afirma Eduardo Milán, *Resistir*, pp. 16 y 28.

viviendo: negación de la carne. Sólo puede existir negando su cuerpo. Al negarlo, trasciende toda implicación moral y reafirma, paradójicamente, el carácter gratuito y desinteresado de su *poiesis*, a la vez que fortalece la dimensión estética de su cuerpo no como algo bello, sino como un espacio vacío, como totalidad. Totalidad que acabará por desmembrar.

Aniquilado el cuerpo, el hombre ya no existe más. La razón de su miedo (si es que el miedo tiene razones) es que su propia realidad humana lo abandona y deviene espectro, imagen vacua. Ése es el poder del vacío, que ha despertado en el poeta

la voluntad de llenarlo, formando la personalidad que le falta [Pero si el vacío es una vía de emancipación del cuerpo, entonces] cuando haya escapado de esas fuerzas, habrá aprendido a conocer su alma. Será entonces el momento de comenzar una nueva vida bajo la constelación de la sinceridad...dejará al espíritu en libertad para conquistar su propio destino...Para estar atento sólo a los movimientos que nacen de su interior, para no confundir los impulsos que aún, estando en él, no le pertenecen.³⁵

Por ese hueco "se precipitan y desaparecen simultáneamente la realidad del mundo y el sentido del lenguaje. Mallarmé fue el que se atrevería a contemplar ese hueco y a convertir esa contemplación del vacío en materia de su poesía."³⁶ A su modo, Villaurrutia se entregó a recorrer los mismo caminos que el poeta francés.

También el cuerpo es materia de dudas. Acaso duda de su cuerpo ya que ha perdido su sangre y ha ganado un vacío y una sombra, a la que pierde también. La pérdida: meollo del drama y la escritura. La sangre del cuerpo está ahora contenida en la pluma con que escribe su monólogo; y la muerte, su soliloquio: **Y al oprimir la pluma / algo como la sangre late y circula en ella, y siento que las letras débiles, desiguales / que escribo ahora, / más pequeñas, más trémulas, más débiles ya no son de mi mano solamente.**

³⁵ Samuel Ramos, *Op. cit.*, p. 92 y ss.

³⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p.108.

Pero, el vacío y el desdoblamiento ¿no son acaso parte de una
estratagema, de una simulación para eludir a la muerte? El dilema que
plantea el célebre monólogo es en realidad una falsa disyuntiva;
porque ser o no ser es lo mismo: ¡soñar!³⁷

³⁷ Antonio Caso, *Estética*, México, UNAM, 1972, p. 42.

3.3 El sueño de otro.

No ha dormido... pero ha gozado esta noche de un olvido más calmante que el sueño; exaltación y aniquilamiento, a la vez, de su ser.

André Gide, *Los monederos falsos*.

La experiencia del vacío ha dejado un espacio en el cuerpo del poeta para que él mismo o cualquier otro, mejor dicho el otro pueda ocuparlo. La duda, por otra parte, ha abierto los territorios de "un onirismo privado", (como lo llama Guillermo Sheridan.) A través de su actividad onírica el poeta podrá tomar posesión, medir la distancia y conocer los límites de su *autognosis*. Así, su experiencia onírica está definida por un hecho: antes y después del crimen. Cruzar la calle antes y después del crimen que toma la forma de un desdoblamiento. El crimen no es únicamente la aniquilación, sino el vaciamiento o negación de sí mismo, para que el otro cobre vida. Ese crimen requiere, además, un distanciamiento -abandono éste que sólo el sueño puede prodigar. El poeta se distancia, se desdobra hasta aniquilarse. Lo que vive en realidad Villaurrutia es -en palabras de Harold Bloom- "el sueño de la Otredad que tienen que vivir todos los poetas."¹

¿De qué manera abordar la materia de sus sueños con el interés de proteger su integridad (o "guardar su secreto", como él mismo lo hiciera), comprender el significado que de ellos pueda asomar y señalar el lugar que ocupan en su poética? ¿Qué sentido tiene el sueño en esta aventura poética? El sueño es un privilegiado instrumento de conocimiento del que dispone el poeta, y en el cual

¹ *La angustia de las influencias*, 2ª. ed., Caracas, Monte Avila, 1991, p. 45.

participa por entero su cuerpo, su sensibilidad y su inteligencia. Es, pues, uno de sus espacios preferidos para su acción poética.

Si para este coleccionista de sueños -que "ha coleccionado sueños a la edad en que otros coleccionan libros", -afirma en su "Autobiografía"²- "la vida misma es un insomnio", (un "insomnio creativo" como lo califica Guillermo Sheridan³) entonces los sueños que leemos bajo la forma poética del "Nocturno", resultan ser los sueños, o el sueño de otro, como lo afirma Villaurrutia en su "Nocturno preso". En otras palabras, es "el otro" quien sueña y quien lo sueña. El sueño es una forma de lo desconocido por conocer, y donde la aventura es una realidad: una aventura dentro de la aventura misma. En su "Conclusión al borde del sueño", escrita en 1925, Villaurrutia, poeta en ciernes, asentaba su posición:

Acaso, acaso, frente a tan desoladas perspectivas solamente aparezca con el prestigio de lo desconocido, con vaguedad imprecisa apenas enunciada, el culto metódico, científico y regular del sueño.

Vida perfecta la que el sueño nos proporciona. Vida que consigue, a menudo, el equilibrio entre el descanso del cuerpo y del alma, sosiego del espíritu, inercia del organismo, *euforia* y *ataraxia*, ideal griego. Vida también libre y amplia: accidentada y diversa como la esencia el hombre. Vida que el sueño nos ofrece tan múltiples aspectos que hasta al más exigente curioso deja complacido...⁴

Una vez que el poeta ha cruzado el espejo, y ante el hecho de que el despojamiento no haya sido total, aún le quedaba otro recurso: su voz. Esa voz poética ha dejado de ser "un puro canto", ya que él mismo afirmaba: "No creo por mi parte exagerar al decir que el canto es una hipertrofia de la voz."⁵ Esa voz se distingue por ser una línea sonora que dibuja los símbolos de su vigilia. Es decir, esos objetos predilectos que hace entrar en su poesía y acaban por ser la imagen de sus obsesiones. En su voz poética reconoce sus

² Miguel Capistrán, *Op. cit.*, p. 7.

³ *Los Contemporáneos ayer*, p. 228.

⁴ Villaurrutia, "Conclusión al borde del sueño", *Obras*, p. 604.

⁵ Villaurrutia, "Música, Canto y Cinematógrafo", *Obras*, p. 965.

posibilidades (hasta ahora contenidas), sabe que puede llevarla a otras regiones, pero ese saber lo atemoriza y hace buscar su sombra inútilmente: **Tengo miedo de mi voz y busco mi sombra en vano.** Esta "es la voz de su más verdadera entraña que quiere hacerse oír por primera vez."⁶ Y con ella Villaurrutia concibe su principio poético en el cual "la voz hace de las palabras una caja de resonancia del espíritu. Sentido y sonido se combinan en ese principio. Ése es el secreto de la poesía."⁷ (En este sentido, la poesía junto con el cuerpo bien pueden operar como una caja de resonancias o una *viola de amor*. El poeta toca una cuerda -llámese tema o motivo- y ésta, al contacto con otra, genera nuevos sonidos y nuevos temas, cuya melodía interior el ejecutante -o el poeta- los interpreta en un concierto que está escrito en ese pentagrama del cielo "del papel pautado" de su "Nocturno sueño". Pero al interpretar su propio concierto se va despojando hasta desarticularse siempre con un ritmo no exento de largos silencios.)

El dominio desde el cual sueña y escribe el poeta -llámese mundo aéreo de la conciencia o subterráneo del espejo- es "el reino de Orfeo [donde] solo deambulan los dormidos despiertos, los que no tienen sombra."⁸ Los que han perdido -la pérdida, siempre la pérdida- su sombra y le temen a su voz. Ésta, en un primer momento, opera como testimonio de su desdoblamiento, y que, poemas adelante, el poeta la haría acompañarse de su mirada: **sin más que una mirada y una voz,** escribe en el "Nocturno en que nada se oye". (Pero podemos verlo deambular "Sin ojos", como lo dibujara Rufino Tamayo.) Ya no sólo sabe que se ha distanciado de sí; se mira y se oye, distante, a sí mismo.

Angustiado por la experiencia del desdoblamiento, al cuerpo sólo le queda una voz que se pregunta:

⁶ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, p. 84.

⁷ Paul Valéry, *Notas sobre poesía*, p.63.

⁸ Guillermo Sheridan, *Idem*.

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

A la fijación de la mirada y al confinamiento del cuerpo (en el espejo) le sucede la encarnación amorfa de la sombra. Y sólo en el "Nocturno" como ámbito de las realizaciones formales, la sombra -ese espectro del deseo- se hará acreedora de sus propios límites; conquistará, pues, su propia forma. (En este sentido **La muerte toma la forma de la alcoba que nos contiene**, como afirma en su "Nocturno de la alcoba". La sombra al conformarse como tal es el fantasma que se encarga de vaciar **la tumba del lecho** y confiscarlo, mientras la muerte -toda ella permeabilidad- se ajusta y acomoda a las proporciones de la alcoba, que opera como metáfora del espejo.)

Sólo la concentración sustancial de alcohol en las carnes, autoriza a hablar del incendio corporal o bien de la (espontánea) combustión humana. En su "Nocturno eterno" experimenta su ignición y señala el meollo de su transfiguración poética cifrada en el epígrafe de *Nostalgia de la muerte*: **cuando la vida o lo que así llamamos inútilmente / y que no llega sino con un nombre innombrable / se desnuda para saltar al lecho / y ahogarse en el alcohol o quemarse en la nieve**. Si la voz incendia las calles de la media noche, entonces "el incendiario es, de los criminales, el más artero."⁹ De esta naturaleza es el crimen que se aloja en la conciencia y la voz del poeta.¹⁰

Atento, Villaurrutia percibe cómo en su sueño despierto **que no**

⁹ Gastón Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, p. 33.

¹⁰ A propósito de la voz, de Villaurrutia, Juan García Ponce escribe: "Monocorde, prisionera de sus propios ritmos, de esas palabras que llaman a las palabras y en que las palabras se confunden, fundiéndose, entrando las unas en las otras, la voz de XV crea precisamente por medio de ese tono monocorde, sostenido, a veces insomne y estremecido, a veces sonámbulo y como desprendido de sí, capaz de encontrarse a sí mismo más que en su desaparición, los signos resplandecientes, relámpagos que brillan un instante y se ocultan, en lo que desde el conocimiento de la muerte brilla por un instante cuya fugacidad determina el carácter de su verdad, que no se encuentra más que en su pura intensidad, la vida: el deseo, el placer, el rumor secreto de la sangre, la belleza palpitante del cuerpo", *Las huellas de la voz*, México, Ediciones Coma, 1982, p.120.

ha soñado, le han robado su voz, su sombra y su propio sueño. ¿No es esta imagen la del hombre que asiste a su propio entierro? El sueño queda, pues, sujeto a los designios de su vigilia, una vigilia redituable en los terrenos de la poesía. Desde ahí se dispone a escribir el poema del sueño. El poeta sueña con los ojos abiertos y escribe con las manos despiertas. Este "robo" lleva al poeta a otra realidad sensible hasta ahora inédita y de consecuencias inesperadas que se perfilan como un nuevo orden: la petrificación de su cuerpo. Pero, cuando el mundo entra en el corazón del poeta

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

el mundo interior del espejo queda convertido en alma. Quedarse quieto y dejar de pensar inaugura un período decisivo: alimentar el alma y concentrarse en ella. El sueño se perfila como el espacio ideal para la reflexión y el asombro -formas éstas con que el poeta se entrega al cuidado de su alma en el sueño. Si Villaurrutia hizo del sueño una parte decisiva de la contemplación de sí mismo: ¿cómo se mira en sus sueños? En el sueño conjunta visión y sensación. Por un momento, fija su atención para mirar y mirarse en su sueño; establece un ritmo lento con el cual confecciona sus imágenes. En el sueño parece encarnar la divisa aprendida en Eugenio D'Ors: *ni un movimiento, ni un pensamiento*. La suspensión de la prisa habría de conducirlo a una sola imagen: la de su cuerpo desdoblado en el sueño, cual espejo relampagueante.

Durante el sueño el proceso de percepción adquiere otros matices. No sólo produce alucinaciones visuales sino también auditivas. Ese soñador solitario "sabe que oye de otro modo cuando cierra los ojos"¹¹:

Para oír brotar la sangre

¹¹ Gastón Bachelard, *Poética del espacio*, p. 291.

de mi corazón cerrado
¿pondré la oreja en mi pecho
como en el pulso la mano?

Para Villaurrutia las relaciones entre la vigilia y el sueño se han borrado. Pensaba que era inútil prolongar el gusto por "las imágenes alargándolas y cazándolas como el hombre que para no perder uno solo de sus sueños pasara la noche en vela. No tiene objeto vigilia semejante."¹² No ignoraba que la conjunción de ideas y visiones del sueño con las de la vigilia crea un particular estado que si se prolonga indefinidamente puede declinar en locura, sobre todo "los límites de la verdad y del sueño parecen borrarse y cree uno seguir soñando cuando está bien despierto."¹³ Tomás Segovia, por su parte, tampoco distingue límite alguno, ya que en el mundo en el que se debate el dormido despierto "no vivimos en el sueño, no vivimos en la vigilia; vivimos en el mundo intermedio del insomnio, y ese mundo es el miedo. Aquí no hay personajes tranquilizadores, sino aterradores fantasmas."¹⁴

Los sueños pueden sobrevivir en un estado latente y seguir siendo un enigma cuya riqueza y sobrecojimiento invita al viaje y la reflexión. Tal vez lo más importante de sus sueños sea no traducirlos, sino que merecen dejarlos intactos como la nieve; y por un momento, acercarse a ellos y dejar que se revitalicen en sus representaciones. Atender algunas imágenes y explorarlas para que puedan revelar, lentamente, su sentido.

Cada sueño contempla una variedad de lectura e interpretaciones según la riqueza de la imaginación. Según la pericia con que el poeta emplea sus propios materiales es posible observar la manera en que vela su sueño y lo interroga, sin dejar por ello de interrogarse a sí

¹² Villaurrutia, "Variedad", *Obras*, p. 609.

¹³ Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*, México, F.C.E., 1981, p. 50.

¹⁴ Tomás Segovia, *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970, p.15.

mismo.

Si el sueño precisa un modo de atender su naturaleza, es el propio texto, sobre todo en su primera parte, la de los "Nocturnos", el que posibilita la observación de algunos sucesos particulares. Sería absurdo señalar un significado único de su sueño. El suceso que me importa atender es la presencia del cuerpo dentro de los sueños, y que puede leerse en ciertos poemas de la primera parte, específicamente en el "Nocturno sueño".

El poeta mismo señala la manera de comprender la naturaleza de sus sueños. Por ejemplo en "Pintura sin mancha", (1932), este sonámbulo que habla solo -y viaja dormido- define, con una pregunta, su concepción del sueño:

¿Y qué no es el sueño sino la red finísima de hilos conductores tendidos entre los mundos de la pintura y la poesía? Mas no hay que olvidar que un verdadero artista debe hallarse siempre, hasta en sueños, completamente despierto.¹⁵

Al vivir las no menos lúcidas y angustiosas relaciones entre su sueño y su vigilia participa de "ese poder mágico de ver, despierto, con los ojos del hombre que, dormido, sueña."¹⁶ Es preciso no olvidar la concepción que del sueño planteaba Villaurrutia en su muy citada "Botella al mar", carta dirigida a Bernardo Ortíz de Montellano. En ella señala dos actitudes:

o se le trata como los surrealistas lo hacen, persiguiendo cada uno de los incidentes en su mecanismo y lógica particulares como si una especie de cámara cinematográfica trabajara por nosotros, fotógrafos 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. Solo la mano de un vivo puede escribir el poema del sueño. Conviene, pues, que el poeta que ha optado por esta segunda y única manera artística, no permita que la mano se le duerma.¹⁷

Es indudable que las imágenes y atmósferas, inefables unas e irrespirables otras, que el poeta revela en su sueño están escritas

¹⁵ Villaurrutia, *Obras*, p. 741.

¹⁶ "La poesía de Nerval", *Obras*, p. 899.

¹⁷ Villaurrutia, *Obras*, p. 839. (Para mayor amplitud véase el "Prólogo" de Lourdes Franco a *Sueños una botella al mar*, México, UNAM, 1995.

por un espíritu vigilante. No es posible olvidar que se trata de las imágenes vividas una y otra vez que concurren en ese instante luminoso del sueño.

Si el sueño puede abordarse como si miráramos un cuadro soñado o uno de sus dibujos, no obstante, ciertos poemas operan a manera de cortometrajes que se distinguen y significan por sus atributos cinéticos, como el "Nocturno de la estatua". En un primer momento, éste es el poema en donde Villaurrutia, saturado de esa energía onírica, ha creado el clima de la fiebre poética desde el cual escribiría sus demás "Nocturnos". Por el movimiento de sus imágenes resulta más bien un texto para verse y leerse como un ejercicio cinematográfico en el cual destaca un recurso: las imágenes cobran cuerpo a partir de su propia disolvencia. Con este poema, Villaurrutia saldaba cuentas con el cinematógrafo, -uno de "los espectros de su época", como lo llama Torres Bodet en *Tiempo de arena*. Esas imágenes, caras a su vigilia, son la encarnación de su simbología poética como la calle, la escala, la estatua, el muro y el espejo entre otras.

Soñar con esa calle larga que no lleva a ninguna parte, lo obligaba a no huir de sí mismo, sino a precipitarse y toparse con su sustrato mineral: la estatua. (Esa "ilusión de mármol blanco", como la define Villaurrutia en "Tinta china") Como emblema -fascinación viva, idealización poética o arquetipo-, la estatua es perfección y medida de eternidad. Junto con el "dormido despierto" es otra forma, efímera, del desdoblamiento, productos ambos del psiquismo de Villaurrutia. Hace así convivir naturaleza inerte y vida interior; lo (aparentemente) inanimado coexiste con lo vivo, participan del mismo orden y ritmo. No es posible olvidar que es la angustia, esa "lepra incurable", que lo paraliza y petrifica. Si en la estatua -con sus "muslos de yeso"- reconoce la descripción de su propia naturaleza contenida, la petrificación es el signo de su narcisismo, de su rígido apremio no menos cruel, gozoso y exento de misterio en el que

se encuentra sumido el poeta. Juntos, corren para engañar al enemigo vigilante y funesto: el tiempo. El hecho que se significa en el poema es la persecución -ejecutada por el tiempo- de las potencias del deseo y los dones con que el azar colma el acoso: el juego (**y jugar con las fichas de sus dedos**). Pero "si todo esto puede cumplirse bajo la máscara de la inmovilidad, entonces el placer se centuplica"¹⁸ hasta **contar a su oreja cien veces cien cien veces**. Aunque agobiada e inmóvil por los horrores del mundo, la estatua no puede menos que estar "**muerta de sueño**"; en realidad, está muerta de miedo.¹⁹ En el "Nocturno de la estatua" se llevan a cabo las relaciones entre el sueño, la revelación humana a través del misterio del soñar vigilante y la vigilia sonámbula y exasperada.²⁰

Desde su vigilia, el poeta sabe que durante su sueño ha ocurrido un hecho criminal: la desarticulación de su cuerpo. A través de una imagen sintetiza la experiencia de su destierro: **En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen**. Estar en **medio** es quedar en estado de completa disponibilidad: atención y concentración de todos y en todos los sentidos. (Ese estadio, sin embargo, es transitorio. Como transitoria será la escisión y el desdoblamiento, que habrá de culminar cuando el poeta recobre, en "Volver", la unidad de su cuerpo y su conciencia.)

Instalado en esa atmósfera acuosa, el poeta suspende, por un instante, el placer de su respiración **para que nada turbe mi muerte**. Desdoblamiento y descenso distinguen, por el momento, al sueño. El primero, ocurre ante la anulación del tiempo, **que han huido los ángulos**; el segundo, se manifiesta cuando el poeta

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

¹⁸ Eugenio D'Ors, *Oceanografía del tedio*, p.60

¹⁹ Sin embargo, no "es precisamente lo estatuario de la estatua lo que le ocupa, sino lo inexorablemente estático del hombre, que vegeta y se revela en la noche", señala Rodolfo Usigli, "Xavier Villaurrutia", *Letras de México*, 4, 1937, p. 43.

²⁰ Octavio Paz, "Cultura de la muerte", *Letras de México*, 33, 1938, p. 5.

Uno y otro culmina en ese suceso ya señalado que es la desarticulación del cuerpo:

**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?**

¿Por qué en sueños -se pregunta Leonardo da Vinci- el ojo ve una cosa con más claridad que la imaginación cuando está despierta? Una manera de contestar esta pregunta que he traído a propósito, es que en la vida de la vigilia, casi todos vemos con los ojos físicos, y, con cierto esfuerzo es posible identificar fragmentos de eternidad en sucesos como el sueño. A través de éste, el poeta aprende a mirar con los ojos que en la vigilia son en realidad los suyos. Estrictamente, no tiene una visión dual -no ve doble-, una dentro del sueño y otra en su vigilia. (O ¿acaso en sueños ve con más claridad y agudeza que al estar despierto?) La suya es una mirada totalizadora y está determinada por los planos cóncavo y convexo del espejo, que es la conciencia del poeta y opera como tal. Dentro del azogue, la desarticulación deviene total despojamiento:

**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**

Oye que el sueño lo arrastra a profundidades de un estado de desconocimiento y casi total percepción **por que he dejado pies y brazos en la orilla**. El punto climático de este despojamiento sensible ocurre cuando siente **caer fuera de mí la red de mis nervios**. "Todo" acaba, imperceptiblemente, por escabullírsele -y dejarlo, bajo arresto, en el espejo.

El poeta es un ser anfibio que no requiere de tierra ni de agua

para existir, pues el aire mismo lo asfixia. Al sentir **en el pulso de sus sienes** el mensaje que emite su cuerpo desmembrado nadie le responde, porque sólo él puede contestar, con las "intermitencias de su corazón", a las preguntas que le hace su propio ser.

La última estación de este viaje onírico, visto por virtud del distanciamiento y la vigilancia, es la disociación tajante entre el sueño y la muerte. Entre estas dos orillas míticas y poéticas de la existencia, media y fluye **un río de olvido y de tinieblas**. De un lado el poeta se mira, inmóvil, escribir sus sueños; y, del otro, sabe que la muerte ha vislumbrado ya su presencia. Pero quizá el hecho que le otorga una dimensión dramática sea la forma en que Villaurrutia hace del sueño una muerte provisional: el sueño como un ensayo de la muerte. Eso no implica necesariamente pensarlo en términos correlativos o equidistantes y que por ello la muerte sea, en el mejor o peor de los casos, un sueño.

Villaurrutia -como Nerval- despierta a una segunda vida: la de sus sueños. Él mismo se consideraba entre los poetas mexicanos que

no han desdeñado la corriente de irracionalismo, la conquista de lo anímico, del sueño. Antes bien, han asimilado estas nuevas posibilidades, estas nuevas aportaciones de esta forma de libertad. Pero los poetas mexicanos, por el hecho de serlo, aun dentro del sueño, se mantienen en vigilia, en una vigilia tremenda (y constante).²¹

No es necesario insistir en que ésta sea la actitud de Villaurrutia, quien consideraba además que el sueño es una atmósfera poética, tanto o más real que la de la vigilia, como puede observarse en su "Nocturno sueño".

El insomnio es el estado de agudas exploraciones de la conciencia. Una de ellas es darse cuenta que para el ave del sueño -ave nocturna- no hay fronteras. Si en *Aurelia*, Nerval abría "las puertas de cuerno o de marfil que nos separan del mundo invisible"; en su "Nocturno sueño", este Pegaso aventurero y melancólico, recorre

²¹ Villaurrutia, "Introducción a la poesía mexicana", *Obras*, p. 772.

su sueño y abre así nuevos espacios donde el único tiempo real es el tiempo psíquico donde transcurre su sueño. Al abrir los espacios cerrados, **Abría las salas / profundas el sueño**. Las imágenes -las cosas y los objetos- dejan de ser exteriores y participan en la interioridad de los espacios creados por el sueño. De esta manera -afirma Albert Beguin- se reaniman para iniciar con el poeta una nueva relación. Al aguzar el oído, advierte que **voces delgadas entraban** - perceptibles hasta por su textura- mientras **corrientes de aire** llenan el espacio, la habitación -llámese espejo o alcoba- y la refrescan; ese espacio es poseedor de un mimetismo exclusivo: las salas devienen alas; o bien, el sueño, al abrir espacios y atravesarlos adquiere su propia figura. En la adjetivación empleada, por ejemplo, recaen los atributos del sueño. El sueño promueve, por otra parte, una apertura mental, beneficiosa en sus ritmos y en las corrientes que lo alimentan. Así Villaurrutia inaugura su devenir como devenir-pájaro, que contrasta al inicio y al final del sueño: un abrir y cerrar de alas (o también, un abrir y cerrar de ojos.) Se reconoce como un ser alado y ligero. (Aunque en realidad el adorador de los pájaros fue Novo.) Es decir que "el arte y el tiempo no eran algo inmutable sino, por el contrario, objeto de una incesante mutación."²²

El sueño no sólo abre extensiones y horada profundidades, valga el pleonasma voluntario. El hombre -afirma Villaurrutia en su ensayo sobre Nerval- descubre su personalidad ignorada en los abismo del ser, y a ellos desciende.²³ Descender por del espejo es ascender en lo poético, es conquistar la imagen dentro del poema. La vía por la cual desciende el poeta con todo y cuerpo es la escala -"la escalera de las sustancias", como la llama Torres Bodet- que pende

**Del barco del cielo
del papel pautado
caía la escala
por donde mi cuerpo
bajaba**

²² "Pintura sin mancha", *Obras*, 741.

²³ "La poesía de Nerval", *Obras*, p. 901.

en cuyos intervalos sonoros y temporales el sueño adquiere su ritmo y, una vez anclado en la vigilia, se puede leer como una partitura. Es notoria la forma en que durante el sueño -afirma Villaurrutia- "aparecen objetos cargados de un mágico poder simbólico."²⁴ (Pero estos objetos son en realidad seres vivos.) El motivo del barco -o "buque fantasma"- como imagen simbólica traza el camino que conduce al poeta a las regiones ignoradas de sí mismo. (Pero si el poeta desciende por esa escala invisible y sonora del tiempo, otro nombre del insomnio y el deseo; los ángeles viajan por "el ascensor de la noche") Al caer **el cielo en el suelo**, se enlazan los ideales y las aspiraciones terrenas. Esta no puede ser otra que la imagen fúlgida y aglutinante de su espejismo. Si en un primer momento "el cielo es una inmensa hoja de biombo", posteriormente fundiría -mediante un juego de palabras- los espacios; y, suspenso entre los planos del espejo, es decir en plena **calle azogada**, asiste al matrimonio entre el cielo y el infierno a la unión y convivencia de los contrarios, según William Blake.²⁵ Sólo al poeta le es dado fundir o **doblar las palabras** en un solo ámbito; los instantes celestiales y mundanos del sueño y de la vigilia, que no puede ser otro que la vertiginosa lucidez del insomnio.

En su despliegue codicioso el ave del sueño le roba su sombra. Si Villaurrutia "caminaba como queriendo alcanzar todo lo que de él se evadía",²⁶ al quedarse **quieto de silencio, oí que mis pasos pasaban**. Esta estrofa es uno de los mejores momentos -¿y cuál no lo es?- donde la sombra ha devorado a la sombra y la muerte, puñal en mano, espera darle muerte:

**El frío de acero
a mi mano armó con su daga.**

²⁴ "Rufino Tamayo", *Obras*, p. 1038.

²⁵ Sobre la historia de la traducción que de la obra de este poeta y visionario inglés hiciera Villaurrutia, véase José Gorostiza, *Epistolario*, (1918-1940), p. 233 y ss.

²⁶ Elías Nandino, "Retrato", *Estaciones*, 4, 1956, p. 457.

**Para darme muerte
la muerte esperába**

La calle azogada es también el lugar del desdoblamiento: no sólo se mira otro, sino que le es posible oír el taconeo de sus pasos. El sueño lo lleva a perder lenta y pacíficamente su unidad corporal. Sin ningún gesto de violencia exterior, que no anula la violencia interior, por supuesto, todo ocurre en silencio:

**Sin gota de sangre
sin ruido ni peso
a mis pies clavados
vino a dar mi cuerpo**

La desarticulación de su cuerpo, por otra parte, toma la forma de un crimen, de "un crimen poético", si es posible llamarlo así. Lúcido, y en el más completo silencio, con el cuerpo desangrado e inmóvil, se mira desdoblarse; vive la dramática voluptuosidad del aniquilamiento. Trasciende, pues, esa experiencia poética que es la metamorfosis de su cuerpo. En esta imagen concentra las fuerzas visuales del sueño, que le han fortalecido la visión al grado de observar cómo él mismo -en plena calle y por vía del desdoblamiento- se ha dado muerte. Crimen singular el suyo en el que una mitad de ese ser elimina, al asestar su golpe definitivo, a la otra mitad. Y eso no es todo: si "la inteligencia marcha sobre ruedas"²⁷ el poeta ve rodar su cuerpo, o lo que de él ha quedado: un espectro. Aún así, no deja de atenderlo -y atenderse. Ni muerto se abandona: **Lo tomé en mis brazos / lo llevé a mi lecho.** Esta experiencia es quizá la más dramática que le depara su sueño. Al concluir su vuelo, el ave del sueño ha cerrado sus alas. Mientras tanto, el poeta permanece en el territorio del deseo.²⁸

²⁷ José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, p.169.

²⁸ Para Novalis por ejemplo, "las alas son deseos. Hay deseos escasamente conformes con las condiciones de nuestra vida terrestre, por lo que podemos, sin duda, tener certeza de otra existencia donde mereciera un elemento que la sustentaría, estas alas desplegarían un poderoso batir de inmenso vuelo a islas donde descender y posarse", *Fragments*, México, Juan Pablos Editor, p. 219.

Poseedoras de la más alta concentración de la energía corporal, y objetos de impulsión, las alas de esa rara avis del sueño bien pueden ser ejemplo de la disgregación entre el sueño y la muerte, pero también del concierto entre Eros y Tánatos; además de encarnar, como "el pez que se da cuenta", la posibilidad del viaje, es decir, del alejamiento y el regreso a los orígenes, que son también

promesas de rupturas con la tradición. Al abrir las alas se prepara para volar, crea un estado de alerta, de atención, de espera [...] El sueño como el ave es libertad aparente, producto de un valor que encuentra su uso en la separación del suelo.²⁹

Sólo la poesía le permitiría al poeta, impulsado por las alas del deseo, conquistar desde sus espacios cerrados -llámense espejo, biblioteca o alcoba- los otros espacios, los abiertos. (Tal vez, en este sentido, lo que anhelaba era salir a tomar un poco de aire. Pero como ser anfibio, angustiado por no poder colmar su sed y su hambre, le quedaba remontar la corriente y respirar en ella.)

Pero en el sueño, el poeta no es ligero como una pluma sino grácil, liviano -**sin ruido ni peso**- como un pájaro ("Hay que ser ligeros no como plumas sino como pájaros.") En una palabra: "todo lo que el poeta toca se llena de alas. Su poesía es el vuelo de una bandada de palabras, abriéndose paso ante las sombras de la noche."³⁰

El poeta no puede ignorar la impunidad de ese crimen ocurrido en el sueño; como delincuente -que codicia el amor a lo ajeno "y por esto la policía lo castiga", afirma Villaurrutia³¹- tiene su castigo: acaba

**Prisionero de mi frente
el sueño quiere escapar
y fuera de mi probar
que es inocente.**

Ante las argucias del sueño del que oye

su voz impaciente

²⁹ Eduardo Milán, *Resistir*, p. 15.

³⁰ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, México, Origen Seix Barral, 1982, p. 67.

³¹ "Variedad", *Obras*, p. 619.

**y miro su gesto y su estado
amenazador, airado**

irónico, el poeta, le juega una broma:

**No sabe que soy el sueño
de otro: si fuera su dueño
ya lo había libertado.**

¿Sueño de quién es, entonces, el poeta: de Dios, de su amado ausente o de su propia conciencia desplegada en su otredad? En el intento del sueño por probar su inocencia, con argumentos que naturalmente no convencen al poeta, éste hace evidente la conciencia de su alteridad y distanciamiento. Es por ello que no busca hacerse justicia, justicia poética; opta finalmente por dejarlo así, aunque puede pensarse que involuntariamente lo sentencia a quedar, provisionalmente, encarcelado en su frente.

Sin embargo, la sola idea del crimen, del crimen soñado, lo lleva a descargarse de su pasión contenida; liberarlo, pues, del resentimiento, sin embargo no lo salva de la angustia ya que "ni en la vigilia ni en el sueño, ni en ese momento atemporal antes de dormirse, momento en que no es ni sueño ni vigilia pudo su intelecto hallar descanso."³²

³² Frank Dauster, "La poesía de Xavier Villaurrutia", *Asedio a Contemporáneos*, México, Ediciones Andrea, 1963, p.19.

3.4 El naufragio invisible

*tres veces he padecido naufragio, una
noche y un día he naufragado en alta mar.*

Corintios 11:25

*Este mandamiento, hijo Timoteo, te
encargo, para que conforme a las
profecías que se hicieron antes
en cuanto a tí, milites por ella la
buena milicia
manteniendo la fe y buena conciencia,
desechando la cual naufragaron
en cuanto a la fe algunos.*

Timoteo 1:18,19

Ese mundo fantasmagórico donde todo vive una duda secreta y en el que las imágenes se fugan del espejo y desvanecen durante el sueño, propicia en el poeta un sentimiento ingobernable que es el miedo. Un miedo que lo paraliza. Este horror de quedarse inmóvil interrumpe, aparentemente, el viaje alrededor de la alcoba y lo desvía de su cometido primordial, que es el de interrogarse a través de la poesía. Pero más que interrumpirlo, lo afina: desde la inmovilidad el poeta emprende el viaje a los páramos de su conciencia. La inmovilidad es la experiencia de la duración de lo vivido hasta ahora por el poeta. Es, además, la forma en que se entrega a la reflexión dentro del espejo. La aventura de estar dentro del espejo lo llevaría a la más absoluta quietud como a ese estado de total reposo que el cuerpo pueda soportar: el aburrimiento. Pero si el horror ante la vida -característica del hombre moderno- lo conduce a ese estatismo lúcido e insomne, el sueño es también el paraíso mental y petrificante de su quietud.

La inmovilidad, donde el poeta concentra el poder de su ser en reposo¹, adquiere varios sentidos y diversas caras. La poesía lo lleva al conocimiento de la realidad estática del hombre, es uno de ellos. En este sentido, la poesía se manifiesta como la máscara de su drama, de su angustia. Si durante el sueño el poeta cae en un estado de reposo semejante a la muerte, nadie como él, dormido despierto, puede en la noche dormir y soñar caminando. De tal manera que el movimiento es al sueño como la inmovilidad será a la muerte. De ahí que el sueño se manifiesta como una vivencia anticipada de la muerte. Se perfila también como una congelación del tiempo donde todo recae, gravita y se concentra en el pasado. La contribución de la inmovilidad a la nostalgia no es menor, ya que sólo de esta forma el poeta logra detener todo advenimiento posible. Si el poeta se entregara a las posibilidades o modos del tiempo, el pasado -que es el tuétano de la nostalgia- no tendría posibilidad de potenciarse. Sin pasión y sin pasado, pasión por el pasado, no puede haber, no hay nostalgia.

Para el alma desterrada en la vacuidad del espejo, para el ave del sueño que ha cerrado las alas y no puede volver a impulsarse hasta las alturas porque "el cielo al caer en el suelo" ha "doblado sus palabras", existe una experiencia decisiva: la experiencia del amor que toma la forma de la contemplación de sí mismo.

Otra experiencia decisiva en el naufragio es sin duda la del amor, con todo y sus apasionadas apetencias y afecciones. El ejemplo de esta experiencia es por supuesto el "Nocturno amor". Este es por una parte el testimonio de su aventura amorosa y como tal, está fuera del orden, es excepcional y literalmente excéntrica; por otra, es un texto en el cual Villaurrutia abre las puertas a otros motivos poéticos y a otros estados de percepción corporal y de la conciencia.

¹ Ese reposo es uno de los estados femeninos del poeta, y que lo mantiene en calma, o cuando menos en aparente -y acaso desgarradora- quietud, Gastón Bachelard en *La poética de la ensoñación*, México, F.C.E. 1982, p. 37.

Algunos de ellos habrán de encontrar, en la red que tiende el sueño, su correspondencia en el tejido ulterior de *Nostalgia de la muerte*.

Al igual que la aniquilación corporal y que el exilio, el amor es una situación límite en la que Villaurrutia trastoca su propia naturaleza afectiva. Hace del arte -y del amor- una operación contranatura. Operación a la que busca legitimar, acaso, a través de la poesía. Si "el sueño toma la forma de la alcoba que lo contiene", el viaje toma otra forma no menos inaudita: la del movimiento natatorio del poeta dentro del espejo.

**EL que nada se oye en esta alberca de sombra
no sé cómo mis brazos no se hieren
en tu respiración sigo la angustia del crimen
y caes en la red que tiende el sueño**

En su aventura amorosa el cuerpo del poeta -"colibrí estático y nocturno" cuyo cuerpo es pulsión y pasión contenidas- al recorrer su estanque de sombras se entrega a un movimiento en el que "parece" no mirarse ni moverse. Si señalo que parece no moverse es porque acompasa su angustia, esa pulsión asesina inseparable a su condición humana y poética, al ritmo de uno de sus principios vitales: su respiración.

Ante el vacío, ante el exilio y ante la riqueza e intensidad de la experiencia onírica que vive desde su inmovilidad vigilante ese "caer en la red que ha tendido con su sueño", su adormecimiento representa el tránsito de un espacio a otro que va de la vida a la muerte, al poeta no le queda más alternativa que moverse y nadar. Así atraviesa, oyéndose, su estancia, su prisión mercurial.² En esta operación el poeta establece, en su sentidos, una jerarquía: la vista habría de quedar subordinada al oído. Si Octavio Paz, por ejemplo, se

² "Hay una piscina de 30 centímetros de diámetro. El pez tiene 10 centímetros de largo. Cada dos minutos da tres vueltas lentas, voluptuosas. Se detiene luego frente a mí moviendo la aleta dorsal aunque tenga cola", le escribe Gilberto Owen a Villaurrutia en una de sus cartas. Véase *Los Contemporáneos por sí mismos*, p. 56.

entrega a "los privilegios de la vista", Villaurrutia se ejercita en la potestad de su oído.

Al equiparar la natación con la vida espiritual, quien no nada, es decir, trabaja infatigablemente y lucha sin detenerse contra la marea del olvido. Termina por naufragar, por hundirse irremediablemente.³ O dicho con palabras del mismo Villaurrutia: "El hombre es fruto de la cultura; en ella ha de persistir."⁴ Si la cultura lo mantiene a flote, en ella habría de vivir y perpetrarse hasta la muerte.

Con su entrega a la natación, la poesía y la vida no dejaban de ser un deporte; o, en otro sentido, ejecuta -y ejemplifica- su concepción *sportiva*, su espíritu amateur con que ejercía el arte y la vida. Villaurrutia parece que no atreve ningún movimiento -trabaja no para los demás sino para sí; su labor no genera dividendos sino belleza (que es la plusvalía de la palabra del poeta), y como tal, demanda otro tipo de inversiones y tareas, pues está entregado a su contemplación ya no sólo visual sino auditiva: **el que nada se oye en esta alberca de sombra**. En el acto de oírse concentra su atención. Al oírse logra enriquecer su visión. No obstante, su percepción visual se ha subordinado al oído que extiende su dominio en el caracol de la oreja.

Al nadar en ese vacío significa su desplazamiento, simboliza su actitud autocontemplativa. Si en la aventura de Narciso, el cuerpo continúa en el centro del escenario, los ojos son las bóvedas -las arcas- de la significación poética. (O del resguardo de la riqueza y avaricia de los amantes.) A pesar de su zambullida, el aire sombrío no ha podido herir sus brazos y ante la imposibilidad de trascender su angustia **-en tu respiración sigo la angustia del crimen-** pareciera que el poeta prefiere "dormirse en sus laureles": **caes en la red que**

³ Véase Vassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, México, Premiá Editores, 1989, p. 17.

⁴ Villaurrutia, "José Vasconcelos", *Obras*, p. 802.

tiende el sueño. Lo que ha hecho en realidad es atesorar -confiscarlo para su preservación- uno de sus sentidos:

**Guardas el nombre de tu cómplice en los ojos
pero encuentro tus párpados más duros que el silencio
y antes de compartirlo matarías el goce
de entregarte en el sueño con los ojos cerrados**

A pesar de mantener relaciones con su *totalidad*, no puede ignorar que las suyas son pasiones no exentas de ardor y vehemencia. De ahí que su aventura deje de ser excéntrica; su lugar no está en la periferia sino en el centro de su atención, de su experiencia poética.

El amor -como pensaba Platón- es hijo de la Riqueza y de la Pobreza, una oscilación entre el poseer y el no poseer, el tener y no tener. De ese poseer y ese tener el poeta hace un saber:

**Ya sé cual es el sexo de tu boca
y lo que guarda la avaricia de tu axila
y maldigo el rumor que inunda el laberinto de tu oreja
sobre la almohada de espuma
sobre la dura página de nieve.**

Al reconocer el estado en que mantiene su cuerpo, digamos un atesoramiento de su vacío que lo lleva a la gelidez y a sus *apetencias subterráneas* -como las llama Alfonso Reyes⁵- como son su deseo, su hambre y su sed ocupan su cuerpo y desencadenan la cólera:

**No la sangre que huyó de mí como el arco huye de la flecha
sino la cólera circula por mis arterias
amarilla de incendio en mitad de la noche
y todas las palabras en la prisión de la boca
y una sed que en el agua del espejo
sacia su sed con una sed idéntica**

ese nuevo estado corporal -mental y anímico- que colorea (de amarillo, como los narcisos) su cuerpo y sus palabras no es otro que

⁵ *Cuestiones estéticas*, tomo 1, México, F.C.E., 1976, p. 15.

el de la exasperación y el enfado rotundos. Al hacer de su sed un absoluto, la convierte en un principio generador de su poética. Pero, ¿qué es entonces lo que puede satisfacer esas apetencias subterráneas y devolverle la calma? Nada, ya que esa reclusión de las palabras dejaría al poeta con otro sabor de boca. La cólera habría de trastocar su sentido del gusto. (Si nada, **nada podrá ser más amargo / que el mar que llevo dentro, solo y ciego**, es porque así percibe las cosas este viajero melancólico.)

Los trabajos de Narciso transcurren cuando el amante se fortalece en su ausencia, en su metamorfosis nocturna:

**De qué noche despierto a esta desnuda
noche larga y cruel noche que ya no es noche
junto a tu cuerpo más muerto que muerto
que no es tu cuerpo ya sino su hueco**

El poeta hace de la contemplación de sí mismo una experiencia poética. Sin embargo, esa experiencia se distingue por los atributos de la noche, "desnuda, cruel y larga", y al dejar de ser duración en el tiempo deviene despojamiento, negación, de la que ha estado siempre consciente. Rompe con esta noción y se instala en la atemporalidad de su conciencia contemplativa. Por virtud de la intimidad con su cuerpo esta confiscación, que es también una forma de saqueo, el poeta ya no es su cuerpo sino su hueco. Esa negación entonces deviene afirmación: el ser en el vacío. Sabe que al estar en el interior de un espacio desocupado, de ser una oquedad, ha podido dejar de ser al estarse mirando, y al dejar de mirarse se ha liberado. En esta libertad arraiga su poder, su dominio poético. Pero esa metamorfosis del cuerpo no puede ocurrir sino es en "las cumbres peladas del insomnio":

**porque la ausencia de tu sueño ha matado a la muerte
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 aún más frío y más fuego**

El amor, en este sentido, está iluminado por el amor del alma; es el amor que irradia sobre el cuerpo y tiene la cualidad, además, de producir ideas y formas. Es el amado que, en ausencia del amante se transfigura y distingue por la posibilidad de la resurrección, descubre uno de sus atributos en su nueva condición:

**y no ser sino la estatua que despierta
en la alcoba de un mundo donde todo ha muerto**

Esta aventura se perfila como una ruptura con la totalidad de la vida y hace factible una realidad: asumir su despojamiento, su desolación y reconocer que su dominio -o sitio de su arraigo- no es otro más que ese imperio de la conciencia que es la soledad (como lo había aprendido en su lectura de la obra de Bécquer.) Así, en ese mundo desolado donde el amor culmina en ruptura y en pérdida, cuya afirmación ocurre en el momento de saber que es esa estatua "que despierta", el poeta no podía menos que naufragar. La petrificación del cuerpo, al impedir todo movimiento natatorio, propicia irremisiblemente el desencadenamiento de su desastre.

En su "Nocturno solo"⁶ Villaurrutia plantea no sólo algunos motivos decisivos de su aventura poética como la soledad, el aburrimiento y el silencio, sino otro de los temas de su poética del viaje: el naufragio invisible o naufragio espiritual. Pero no es un tema más, es un estado del cuerpo y la conciencia del poeta; una ruptura, un parteaguas, una interrupción rotunda de la aventura. De

⁶ Este poema es una décima y como tal es parte del ejercicio de su conciencia formal, así como de un moderado repertorio de formas poéticas. Es un ejemplo de su calistenia poética que antecede a las de "Décima muerte."

esa aventura que ha ocurrido eminentemente en el ámbito de la cultura y del espíritu que es la poesía.

A estas alturas del viaje no sólo gobierna el imperio de su conciencia. No le basta comprender que está solo, sabe que el suyo es un cuerpo inoculado por el virus del aburrimiento -ese demonio invisible que agobia, tarde o temprano, a todo viajero. La aventura, a pesar de todo, no lo ha inmunizado, o mitridatizado, como prefería el mismo Villaurrutia; todo es **Soledad, aburrimiento...**

¿De qué naturaleza es la soledad y el aburrimiento de este poeta? Es la que necesita el artista para ejercer su arte, (como el recogimiento de Rilke, quien se entregaba a la escritura sin pronunciar palabra alguna), y es inherente a su propia contemplación como ese estado que preside su cuerpo y su conciencia. Al recluirse en "sus habitaciones" no ha dejado de mirarse en la piel luminosa de la poesía; no ha cesado, pues, su contemplación. Su aventura contemplativa no puede ocurrir más que así, en soledad; el rigor que demanda no lo distrae, al contrario, lo invita a hacer el viaje solo, ya que éste no tolera más compañía que la de la Poesía.

Como poeta Villaurrutia se ha ganado, a pulso, su soledad y su angustia. En su recogimiento contemplativo ha hecho de ella un refugio íntimo (o una segunda naturaleza.) La soledad tiene dos máscaras. Una positiva (o activa) y otra negativa (pasiva e involuntaria.) La primera lo lleva al ejercicio y depuración rigurosa de la escritura. Pero en vista de que "Escribir le enferma. Acabará por callarse"⁷; la segunda -que se presente con todo y máscara- lo conduce inevitablemente al aburrimiento y al silencio. El aburrimiento entendido como un *sin sentido* donde el poeta no se percata, por un momento, de lo que hace y le sucede. En este sentido es una soledad voluntaria ya que lo ha llevado a la contemplación de sí mismo, del enigma vital, y por qué no, a dudar de Dios. Hay en él una necesidad de estar solo, solo con la poesía y con su obra:

⁷ Miguel Capistrán, "Xavier Villaurrutia / Textos", p. 3.

escribiendo. Al meditar -o contemplarse en el espejo de su escritura- no podía estar más que consigo mismo. ("Estar solo es estar siempre en mala compañía", pensaba Paul Valèry.) La soledad es un momento crítico de su propia aventura, así como de su generación, señala José Gorostiza.

Si esta soledad es consecuencia de su propia obra, entonces es una soledad esencial, un aislamiento -donde no tiene cabida la autocomplacencia- a través del cual establece la singularidad de su aventura. Una de las posibilidades y consecuencias de la aventura es que el poeta se queda solo. En ese sentido su soledad es -según Maurice Blanchot- "esa condición que es un riesgo"⁸ inherente a su periplo. La soledad es, en fin, virtud y riesgo de la aventura; un bien ganado fruto de las cosechas interiores; es el resultado de aquella tarea que le había dejado Alfonso Reyes cuando en una de sus cartas le recomendaba "examinarse donde tenga un poco de soledad y ocio -ambas cosas indispensables para las cosechas interiores."⁹

En una de sus cartas a José Gorostiza, Villaurrutia pensaba que:

Mi problema no era otro que el de la soledad -no importa el número de personas o de objetos que nos rodean- que en estos casos adquiere una dimensión física: todo parece volverse sólido y duro. Se tiene entonces la idea de que ya no hay otra cosa que hacer sino morir.¹⁰

El poeta está, pues, aislado, desamparado, callado, distante y distanciado, al grado que nada lo distrae. Una vez que su espíritu ha perdido su propio dinamismo, la curiosidad deviene aburrimiento.¹¹ La

⁸ *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 18.

⁹ *México, Alfonso Reyes y los Contemporáneos*, p. 4.

¹⁰ José Gorostiza, *Epistolario*, p. 334.

¹¹ Su aburrimiento tiene tres momentos. En el primero, violenta su voluntad por el "sin sentido" -o experiencia del absurdo- que entraña el aburrimiento mismo, y que es inocente. Tal estado lo lleva a un segundo momento, ya semi-consciente, en el cual se acerca a la desesperación (como si dijera "estoy que ni el sol me calienta"). En esta semi-consciencia de su aburrimiento lo domina el hastío, el hastío de sí mismo. Por último, el poeta vive el sentimiento abismal del vacío existencial, llega a la nada. Ante esta experiencia de nihilismo consciente viene el hundimiento espiritual que se le revela por una parte por la pérdida de su sentido de orientación en la vida: su brújula interior enloquece y naufraga "el barco del cielo" en que viaja el poeta.

curiosidad es ahora una diosa en el destierro. Su aburrimiento es el triste fruto de su falta de curiosidad.¹² En esa orfandad conviven el silencio y el vacío del cuerpo, pero sobre todo del pensamiento.

Pareciera que la aventura del cuerpo y la conciencia no ha sido el antídoto suficientemente eficaz contra su tedio. Pero si nada lo distrae, cuando menos se entrega al orgullo de quedarse solo y asumir su fastidio -y consumirse en él. "Me aburro en New Haven como en mi vida me había aburrido", le escribe, impaciente, a José Gorostiza, y le pregunta si su aburrimiento no es acaso la purga de todas sus insolencias.¹³ De su estancia en tierras lejanas, "al condenarse al hastío y al infierno del aburrimiento y de la esterilidad, logra arrancar, difícil y penosamente es esas rocas impías, extrañas chispas eléctricas: sus poemas."¹⁴

En su aburrimiento, donde no deja de sentirse a disgusto por el aspecto que ha tomado su inmersión en las aguas de lo desconocido, el poeta oscila entre el deseo y la desgana: "prefiere - escribe en su Autobiografía en tercera persona- ser imprudente y exponerse en el cambio a salvarse en la abstención".¹⁵

En esta oscilación el aburrimiento tiene su aspecto redituable si tomamos en cuenta que "para el espíritu creativo, el aburrimiento es la calma chicha del alma que precede a los alegres vientos y a la feliz carrera; hay que soportarlo y esperar su efecto [...] Disipar el aburrimiento de cualquier manera es lo vulgar, tan vulgar como el trabajo sin gusto."¹⁶ Pero el poeta no se entrega a combatirlo, en él se preserva, se abandona y espera, en silencio, su debastador efecto: hundirse en esa líquida sombra del espejo. Al ver mitigado su deseo, advierte que el impulso de su aventura se ha esfumado. Así, "el aburrimiento parece preludiar la tragedia y se convierte él mismo en

¹² Vladimir Jankélevitch, *La aventura, el aburrimiento y lo serio*, p.61

¹³ José Gorostiza, *Op. cit.*, p.8.

¹⁴ Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz, II Generaciones y semblanzas: escritores y letras de México*, México, F.C.E., 1987, 74.

¹⁵ Miguel Capistrán, *Op. cit.*, p.8.

¹⁶ Federico Nietzsche, *La gaya ciencia*, Madrid, Sarpe, 1984, p. 59.

infierno presagiado."¹⁷ En otras palabras, el poeta se siente incapaz de continuar el viaje; incapacidad que, por otra parte, deja avizorar el naufragio. Al aburrirse, este hijo de la nada se enferma de tiempo. Esta enfermedad -digamos benigna, impalpable e invisible por si fuera poco- "lo instala en el centro de un universo fino y transparente en el que todo se halla envuelto por el velo gris de la indiferencia hasta dejarlo infecto y encerrado en el círculo mágico de su neurastenia."¹⁸

El aburrimiento es la enfermedad del hombre escindido y desdoblado producida por la reflexión de la conciencia, de "una conciencia engolosinada, opulenta que no sabiendo en qué emplear su dones, reflexiona sobre sí misma y languidece cuando se siente existir."¹⁹ Su malestar estriba en que él mismo no puede coincidir ni acentuar los tiempos de su desprendimiento y de su atención. Al no poder continuar su aventura de esta manera, pues no es únicamente una cabeza que piensa y un cuerpo vacío que deambula, el poeta se enfrenta una vez más a una situación límite. Y ante la cual, sólo le queda guardar silencio.

A través del hastío le es posible convertir el placer -ese placer que revela- en un poco de serenidad. El aburrimiento es entonces una vía de apertura hacia la conquista de la serenidad no exenta de dramatismo. (Serenidad ésta con que habría de asumir su nostalgia.) Esta forma de serenidad salva, provisionalmente cuando menos, a este abúlico nauta de clandestinos fondos, de irse a pique con todo y barco.

Su conciencia del aburrimiento se le presenta de dos maneras. La primera, bajo la máscara del silencio cual barca remolcada por una paradoja: lo vano y lo profundo del trayecto. El silencio ha dejado de ser parte de "las dietas de la conversación" con la poesía. Pero

¹⁷ Vladimir Jankélevitch, *Op. cit.*, p. 107.

¹⁸ *Idem.* p. 62.

¹⁹ *Idem.*, p. 104.

es algo más que eso: es dejar que el silencio hable por sí mismo. Si la poesía es uno de los destinos de la palabra, ¿es el silencio uno de los destinos de la poesía? Es este el silencio que impone la poesía misma. Sólo a partir de la soledad y el aburrimiento el poeta alcanza la experiencia del silencio, que comienza cuando el lenguaje acaba. El silencio es entonces un nuevo claro en esa selva de significados perdidos, o de "sombras de palabras" (que le han salido al paso de la noche); es un reflejo que viene a renovar la vía de la conciencia exploradora y crítica. Pero aquello pierde, a pesar de lo infructuoso que es en un primer momento, es su peso mas no su hondura. Es el nuevo terreno de la aridez donde el poeta establece otra relación con las palabras; y posterior a la reflexión, la escritura y la experiencia de la muerte. Cuando "el silencio se rehace como un espejo de agua",²⁰ se convierte, a través de su poder aglutinante, en un manantial de sombras y fluidas sonoridades.

En la segunda manera se presenta como una sensación visual de lo líquido no exenta de vértigo. Al hundirse consume su verticalidad oscilatoria. Este movimiento obedece al poder de atracción del espejo. "Su rumbo es ahora el vertical propio de quien se hunde, o bien se resuelve en el desplazamiento cerrado -circular, oscilatorio- de quien es llevado por olas, resonancias y mareas."²¹ Su inmersión en la **líquida sombra en que me hundo**, es la expresión de su caída en la nada, amén del reconocimiento de su desolado hundimiento. Si para José Gorostiza "la poesía asciende siempre hacia la sombra, como las plantas hacia la luz" [al grado que] -Allí sí que es posible poseer la poesía!"²²; para Villaurrutia, en cambio, el hecho de hundirse en ese abismo, en esa *línea de sombra* -según palabras de Joseph Conrad- implicaba continuar inmóvil y quedarse **vacío del pensamiento**. Su soledad es, por una parte, un punto equidistante que conjuga el punto

²⁰ "Dama de corazones", *Obras*, p. 578.

²¹ Eugene Moretta, "Bajo el signo del naufragio", en *Gilberto Owen en la poesía mexicana*, México, F.C.E., 1985, p. 98.

²² José Gorostiza, *Op. cit.*, p. 337.

de la partida ("nos echamos a andar") con el deseo de volver ("Volver"). De esta forma se entregaba a las alusiones y fortalecía las paradojas. Ya solo, el poeta hace patente su poder verbal -su magia poética- ante su imagen; y al dudar, las palabras se le vuelven sombras, que es el ámbito donde acaba por hundirse. Si su soledad lo ha llevado, por otra parte, al ahondamiento en la conciencia: al hundirse rebasa límite y se entrega a la preservación de sí mismo. Hasta ahí ha llegado el poeta: no podía ir más allá. Aunque no llega a la locura, se queda a un paso de ella. Ese hundimiento es entonces una toma de conciencia ética y moral, pero ¿dónde se queda el pensamiento? ¿Qué es quedarse vacío del pensamiento? Mientras que el cuerpo dentro del espejo observa una posición vertical, la sombra posee una cualidad: estar en reposo absoluto. Juntos, cuerpo y sombra se desplazan por el espacio como si se movieran o aparentaran moverse, cuando en realidad se está oyendo nadar en ese espacio de absoluto vacío que es "el tanque de sueño en que se ahoga libre hasta despertar." Pero movimiento y reposo no se pueden comprender o definir sin la presencia del cuerpo; es decir, que sólo existen en relación con él.

Ante ese vacío, que es la encarnación soberbia y redituable de la divisa aprendida en la obra de Eugenio D'Ors, el poeta pretendía que su conciencia iluminara su descenso con un destello visual o auditivo. El vacío es también el vórtice que lo absorbe, la profundidad de ese mar donde ocurre el naufragio. No es que Villaurrutia -en este momento de su travesía- hiciera méritos al prescindir del movimiento y del pensamiento, no. Más bien trasciende esa idea y se instala en ese instante de su experiencia límite: un movimiento que no se distingue de la quietud.

Este es un vacío en el pensamiento que (se) está pensando. Es un pensar que se invierte en su negatividad; es el pensar que se piensa a sí mismo, negándose; es pisar el umbral de la locura. Pero este pisar -y pensar- es dialéctico porque opera a partir del

reconocimiento de los contrarios que están en movimiento e insertos en el devenir de su conciencia. Entonces el fluido de la conciencia, ya invertido, toma la forma no de la reflexión sino de un estado a punto del desvarío. Este pensamiento vacío, sin contenidos, no puede ser más que la locura. Y la antesala de la locura es la nada, donde ya no hay reconocimiento de nada, y donde al poeta no le queda ya la posibilidad de reconocer **ni siquiera el acento / de una voz indefinible**. En este verso, que es un sutil juego de palabras e ideas, parece estar implícito un contrasentido entre el acento de una voz y la indefinición de la voz misma. **Una voz que ya no es mía / dentro del agua que no moja**. La voz es poética o no es. ¿Por qué este adjetivo? ("Los adjetivos encierran la ideología del autor", recuerda Roland Barthes.) ¿Qué sentido le proporciona al verso? No es la voz indefinible sino el oído -la sordera, acaso- lo que le impide al poeta identificarla. Esta es entonces una voz en estado de pureza, una voz sin pronunciar. **Una voz perdida que va la calle incendiando**. Sólo el oído que escucha puede hacer que esta voz logre definirse **en el caracol de la oreja**. En este momento ni el poeta puede definirla porque es un relámpago sonoro. Sabe que su voz es y ya, prescinde del empleo de todo elemento accesorio. ¿Cómo definir una voz poética cuando ésta no es más que incendio, quemadura, y luego silencio? ¿Qué atributos puede tener su voz cuando su cuerpo y su pensamiento no son más que vacío? Esta voz, que el poeta busca definir por su acentos tiene, no obstante, una posibilidad:

**que llegue hasta el imposible
rincón de un mar infinito
a iluminar con su grito
este naufragio invisible.**

Sabe que el mar (del ser y del conocimiento, de la cultura con todos sus rincones y su penumbra) es infinito y por lo tanto inaccesible, y nada tan endeble como un acento, como un grito de sombra para iluminarlo. Los motivos que señalara Villaurrutia en su texto "V. Un

poeta" -uno de los primeros ensayos escritos sobre *Canciones para cantar en las barcas*- que forma parte de esa voluntad y ejercicio de autocrítica, evidencian más de una afinidad al establecer que:

Los motivos de su expresión tenían que ser dibujados y al mismo tiempo transparentes. El mar es su nota repetida, lejana sin embargo de la monotonía. Un mar de cristales delgados para grabar en ellos con la fina punta de la escritura. Un mar interior a cuya sola evocación el pensamiento tiene un sabor de sal. Para su soledad, para su desolación, Gorostiza lo ha escogido como paisaje y como metáfora; y como utensilios las cosas del mar. Barcas, orillas y, delicadamente, nombrados apenas, Simbad y Robinson, naufragos como él mismo, naufrago inmóvil de un exquisito fracaso.²³

Por su parte, y a manera de "cruce de caminos", es Gorostiza quien se

imagina así una substancia poética, semejante a la luz en el comportamiento, que revela matices sorprendentes en todo cuanto baña. La poesía no esencial al sonido, al color o la forma, así como la luz no es a los objetos que ilumina; sin embargo, cuando incide en una obra de arte -en el cuadro o la escultura, en la música o el poema- en seguida se advierte su presencia por la nitidez y como sobrenatural transparencia que les infunde.²⁴

Al despojar a su voz de todo atributo, se quedaba únicamente con uno de ellos: los acentos. Con ellos atiende no a la riqueza semántica, sino a los matices en tanto atributos de la estructura interna del verso y como parte activa del poema, considerado "como una joya". Como trazo, y no necesariamente como canto, el poema precisa y define un ritmo y una estructura que le prodigan los acentos. Pero ni con la ráfaga sonora de ese acento puede el poeta conocer los rincones, imposibles, de ese mar infinito de su ser, de su cuerpo y de su conciencia. Al ponderar ese acento el poeta solicita auxilio, o cuando menos quisiera saber adónde va a ir a parar con todo y huesos. Atrás quedó **el rumor de unos pasos perdidos**. Pero en esta aventura, en la cual se evidencia ya un límite, ni ese grito virtual, que no es posible oír así nada más, puede entregarse a su plenitud. Todo es **una ciega sordera**, pues ya nada puede alumbrar esta cámara oscura y mucho menos **este naufragio invisible**.

²³ Villaurrutia, "Seis personajes", *Obras*, p.682:

²⁴ José Gorostiza, "Notas sobre poesía", *Poesía*, p. 8.

¿Cuál es ese grito -sordo o luminoso- que viene a iluminar este desastre imperceptible? Ese, es el grito de la Razón -o el logos entendido como lenguaje, palabra y conocimiento²⁵- que puede iluminar ese mundo de sombras para que el poeta pueda perderse en sus propias paradojas al alcanzar y trascender sus propios límites: o la locura o la iluminación. Pero no es sólo la razón sino la inmovilidad, máscara y antesala de la muerte, que viene a iluminarlo todo. A Villaurrutia la razón lo instalaba en la lucidez de su locura, de su conciencia crítica. En este desastre "el organismo ha alcanzado un punto límite: una demarcación entre el ser y el no ser."²⁶ Ese punto -según André Gide- es el punto de la resistencia y la tentación.

Ver interrumpida una aventura en la cual se ha depositado todo, es para volverse loco. Villaurrutia sabía que en sus andanzas era imposible permanecer siempre a salvo, y siempre sediento; que el naufragio era, por lo tanto, inminente.²⁷ Si en este periplo del conocimiento y la "reflexión" poética la divisa del viaje era *caer sin llegar*, el naufragio resultaba, por una parte, apremiante ya que no era posible que el poeta estuviera examinándose permanentemente ni el viaje podía durar toda la vida; y por otra, se distinguía por un hecho: consolida la posibilidad de suspender la caída hasta quedarse inmóvil, o varado como el Sindbad de Gilberto Owen. Así, exilio interior es al hijo pródigo como Robinson Crusoe al naufragio. Es un hecho que este "Robinson del espejo" naufraga, se va a pique, pero no se ahoga. Su deseo de tocar mar de fondo deviene desastre: pérdida. Ésta, se significa por ser sobre todo pérdida del sentido de orientación del rumbo que habría de tomar la aventura una vez iniciado el viaje. Con este desastre Villaurrutia hacía efectiva su apasionada "divisa" de *Perderse para encontrarse*. Esta pérdida haría

²⁵ En una página olvidada de *Las amistades peligrosas* leo que "la luz de la razón ilumina los más tenebrosos abismos del instinto, e intenta reducir su imperio lo que por antonomasia se consideraba irreductible a él: las pasiones."

²⁶ André Gide, *Los monederos falsos*, p.290.

²⁷ En su etimología naufragio (del lat. *naufragium*) es la pérdida o ruina de la embarcación en el mar o en el río navegable. Pérdida grande, desgracia, desastre.

de la aventura, es decir de la vida espiritual, de la vida dentro del ámbito de la cultura, un problema en sí misma.

En vista de que el suyo es **un mar sin viento ni cielo / sin olas desolado** y de que el deseo no es ya suficiente, sucede que no se va a pique: ¿cómo puede hundirse un vacío dentro de otro vacío? Ello implicaría un primer avistamiento de la muerte, de esa muerte por asfixia que el poeta ha elegido. En este suceso, sin embargo, no todo está perdido: saber que ha naufragado es reconocer el riesgo que hay en toda aventura, y sobre todo, asumirlo lúcidamente. La conciencia de su naufragio es -en términos de Ortega y Gasset- su salvación. En concreto: sólo naufraga quien tiene sentido de la aventura. De modo que naufragar y quedarse inmóvil era -escribe Villaurrutia en "El león y la virgen"- una tentativa de poner a flote las más sumergidas e inasibles angustias.²⁸ ¿Cuáles eran esas angustias? El naufragio es, por una parte, la conciencia que tiene el poeta de estar solo e inmóvil, vacío y mutilado y, por si fuera poco, insomne y aburrido dentro del espejo; por otra, la consecuencia de la desmembración corporal que hace del cuerpo un tronco, un junco flotante y angustiado. La angustia de estar inmóvil y seguir paradójicamente cayendo, la angustia por querer detener la caída y no poder hacerlo. A pesar de su desconsuelo, Villaurrutia pensaba -con la aprobación de los elocuentes gestos de Pascal- que "El hombre no es más que un junco, el más débil de la naturaleza; pero un junco sonriente."²⁹ Es además, un junco inmóvil. Se funden así naufragio e inmovilidad. "El tema del naufragio y el de la inmovilidad no son sino uno y el mismo."³⁰ La inmovilidad es una forma de la armonía del funcionamiento del cuerpo y los sentidos. ("Que es una línea espiral la armonía", pensaba Sor Juana). En términos físicos es una demostración del equilibrio corporal que el poeta no pierde a pesar de las dos experiencias ya señaladas que son la silenciosa

²⁸ Villaurrutia, *Obras*, p. 659.

²⁹ Villaurrutia, "Oda a la muerte de Anatole France", *Obras*, p.626.

³⁰ Octavio Paz, *Op. cit.*, p.481.

desarticulación de su cuerpo **-porque he dejado pies y brazos a la orilla-**, y ese ensayo dramático vivido en el sueño que es el desdoblamiento: **a mis pies clavados vino a dar mi cuerpo.**

El ser en equilibrio que es el ser natural puede viajar de lo visible a lo invisible, de fuera hacia adentro. Si tomamos en cuenta que la estancia del poeta en el espejo se vuelve un estado natural, su naufragio resulta entonces invisible pues va de lo exterior a lo interior, de fuera hacia adentro.

El naufragio, por otra parte, ocurre cuando el arte, la cultura y la vida se conciben como aventura. Las tres, en el fondo tienen sus imposibilidades que lo arrastran a mares desconocidos, nunca navegados. Al no poder conocerlos a la perfección, el poeta naufraga.³¹

En sus lecturas de la obra de Ortega y Gasset, Villaurrutia conoció esa idea de la vida como naufragio, y en particular la idea de que la cultura es algo que el hombre hace para sostenerse a flote. Si para uno el naufragio era una categoría vital, el otro hizo de él un tema capital de su poética.³²

³¹ Eugenio Pérez del Río, *La muerte como vocación*, Barcelona, Laia, 1983, p. 93.

³² El término *naufragio*- escribe José Ferrater Mora- ha sido empleado por Ortega y Gasset para describir uno de los modos de ser de la vida humana, de las que podríamos llamar "categorías vitales". Entre algunos de sus pasajes Ferrater Mora elige un fragmento del texto "Pidiendo un Goethe desde dentro", en el cual Ortega afirma que: "La vida es en sí misma un naufragio. Naufragar no es ahogarse. El pobre humano, sintiendo que se sumerge en el abismo agita los brazos para mantenerse a flote. Esa agitación de los brazos con que reacciona ante su propia pérdida es la cultura -en movimiento natorio-. La conciencia del naufragio, al ser la verdad de la vida, es ya la salvación."

La idea orteguiana del naufragio ofrece cuando menos dos aspectos estrechamente relacionados entre sí: (1) Una noción que podríamos llamar *vital* de la cultura, es decir, la noción de que la cultura no se basta a sí misma, sino que se justifica solamente en cuanto sostiene vitalmente al hombre. Por eso la cultura puede ser "nerviosa" o "adiposa", "auténtica" o "inauténtica". (2) Una noción de la vida humana como un estar originariamente perdido o, mejor dicho, como el problema de sí misma. La vida humana busca un saber que es primariamente el "saber a qué atenerse", y con este saber se entreteje la cultura o, si se quiere, este saber es radicalmente hablando la cultura misma. El mismo José Ferrater Mora destaca un matiz del naufragio, pero en este caso, de la expresión usada por Karl Jaspers para describir los modos de ser de las diversas "realidades"; entre estas expresiones destaca la de "no poderse sostener a flote por sí mismo", que corresponde al modo de ser que es el naufragar. Véase José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, s. v., Naud. pp. 2318 y 2319.

En este sentido tiene razón José Joaquín Blanco cuando afirma que: "el mismo Villaurrutia concibe la cultura como un mar revuelto y cada obra repite el mito de las sirenas de *La Odisea*; "náufrago incorregible", está dispuesto a seguir cualquier pista de interés sin taparse los oídos con certidumbres ni atarse a un sistema de pensamiento: rechaza la "angosta tabla de salvación improbable" y asume "el magnífico espectáculo de un naufragio seguro en el que (uno) es al mismo tiempo la víctima y el espectador dichoso." *Crónica de la poesía mexicana*, 2ª. ed., Universidad Autónoma de Sinaloa, 1978, p.180.

Su afán, como el de Ulises y de Simbad, era no encontrar lo que buscaba, sino consagrarse en su deseo de viajar, de buscarse en el trayecto y perderse con el riesgo de encontrarse, irónicamente. No olvidemos que él mismo concebía a la poesía como un intento de conocer, de descubrir al hombre en profundidad y que sintetizaba en "Un ir hacia adentro: Re-flexión", como le comentara a José Luis Martínez.³³

En esta aventura habría de naufragar Villaurrutia como poeta. Sin embargo, hay de naufragios a naufragios, y cada uno tiene sus grados y su naturaleza. El de Villaurrutia no podía ocurrir sino en el ámbito de la poesía y de la cultura. En una palabra: en los terrenos anegados y accidentados del espíritu. El mar como motivo poético sería símbolo de ese espíritu y emblema del ser del poeta. (Escribir sobre el naufragio solo es posible hacerlo metafóricamente). Si naufragar como tal "es quedarse a la mitad del mar, y querer llegar a tierra y poner sobre ella los dos pies, con la certeza de que el vaivén (del cuerpo y de la conciencia) ha terminado",³⁴ en Villaurrutia opera como el descubrimiento de sí mismo que se manifiesta como un saberse solo. Ese reconocimiento es en sí saber que entre él y el mundo se ha levantado un muro impalpable, invisible: su conciencia. Su naufragio se distingue entonces por un hecho: hacer invisible lo visible. Y que no es posible visualizarlo ya que ocurre al interior del ser dentro del espejo o de la conciencia, que es lo mismo -ese mar inmóvil, amargo, nocturno y desolado.

Este "fracaso" se presenta como una ruptura apremiante, una suspensión involuntaria o azarosa del mismo viaje, cuyo "lema" podría resumirse así: "no por viajar más, logra uno conocerse del todo," que pretenden ser una variante de las prudentes palabras de Lao-Tsé:

³³ "Con Xavier Villaurrutia", p. 80 [118].

³⁴ Federico Nietzsche, *Op. cit.*, p. 61.

"Mientras más se viaja, puede saberse menos", que cita José Gorostiza.³⁵

¿Cuál es el tesoro que pierde en su naufragio este Robinson aburrido? ¿Qué objetos rescata y cuáles le devuelve, piadosamente, la marea hasta la orilla de su isla?, parafraseando la pregunta que en una de sus cartas le hiciera Torres Bodet a Gorostiza.³⁶ Pareciera que una vez ocurrido, no hay nada que rescatar, ni nada puede rescatarlo, ya que todo es materia de olvido. Una vez que ha concluido el naufragio, lo que arrastra el mar son

**... 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.**

Toda la fortuna que llevaba a bordo la ha perdido en el trayecto como una vía del despojamiento. El naufragio es entonces el climax de su ruina, la declaración de su pérdida total y bancarrota de su ser aventurero. De tal manera que "Al rigor, al orden y la calma -escribe en su ya citada Autobiografía en tercera persona-, le suceden ahora el abandono, la sensualidad y la libertad." Lo único que logra sobrevivir y salvar al poeta en este colapso es la escritura -que es su mayor tesoro- alimentada por su "voluntad de dominio" y determinación ante el viaje. Voluntad de dominio que se ve averiada durante su trayecto; es decir, que interrumpe su contemplación ya que "fijarse en algo no le agrada. Prefiere ser imprudente y exponerse en el cambio a salvarse en la abstención".

La natación como la forma de auxilio en que se presenta la cultura y en la que persevera el poeta, resulta insuficiente. Al

³⁵ José Gorostiza, *Op. cit.*, p.11.

³⁶ José Gorostiza, *Epistolario*, p. 232.

nadar en su "alberca de sombra" está más atento a sus movimientos que de aquello que sucede a bordo, y al fijar su atención en su sentido del oído se olvida de todo y el desastre no se hace esperar. Al nadar **en un mar en el que no se nada, en que no sé nada** todo se vuelve desconocido, pérdida de sí mismo. En otro sentido, se da cuenta de que el autoexamen es sino imposible, resulta cuando menos insostenible. (Es, valga la analogía, la antítesis del Progreso que está basado en un "crecimiento sostenido") Un hecho singular es que este poeta, como lo pensaba Gilberto Owen, "no naufraga en labios de mujer."³⁷ Lo peor o lo fortuito, mejor dicho, es que naufraga solo.

Este siniestro tiene -según los epígrafes- dos sentidos. Uno positivo, cuyo propósito es el fortalecimiento de la fe (como se lee en Corintios), de la confianza en sí mismo; y otro negativo, que es pérdida de la fe, de esa certidumbre de conocerse, no sin soberbia y avaricia, a sí mismo. Esta pérdida hace del naufragio un suceso espiritual. (Y ejemplo de debilidad ante cualquier empresa, a decir de *Timoteo*).

Es, además, el estado al que ha llegado la conciencia en su viaje a través del cuerpo, cuyo vacío y desarticulación hacen de él una barca primero frágil, endeble, inconsistente; y, luego una barca en ruinas. Junto con su cuerpo (**más muerto que muerto**) y su conciencia, el poeta naufraga al saber que es imposible continuar el viaje más allá de sí mismo. En otro sentido, es el estado al que ha llegado la conciencia al ver que es imposible continuar el viaje más allá de todo límite. El naufragio -en tanto provechosa interrupción del viaje- impide paradójicamente que el poeta caiga, para siempre y sin esperarlo, en la locura o lo que es peor, en la muerte infructuosa. Éste sería, digamos, el aspecto redituable del naufragio.

El mismo sabe que es el náufrago inmóvil de un "exquisito fracaso". No puede menos que reconocer la "inutilidad" del viaje y de

³⁷ Gilberto Owen, *Obras*, p. 18.

la imposibilidad de alcanzar la totalidad de su yo temporal, que se le revela como algo incompleto mientras está vivo.

El poeta entra en ese aterrador mundo de los supervivientes. De esos que piensa que no tienen pasado y viven en un presente indefinido con un miedo por el vértigo que le puede causar asomarse al precipicio del futuro, o del presente que aún le resta por vivir; de los que a pesar de todo han sobrevivido a su propio naufragio sin poder escapar de la omnipotencia de la muerte. Sin embargo, en su *Dama de corazones* se pregunta y responde:

sobreviviríamos en la isla desierta? Yo, como todos los hombres, hice en mi niñez, con la imaginación, el viaje y el naufragio y fui el único superviviente. Pero ¡ay! no tengo la física de Robinson ni su memoria. Robinson era todo memoria y lo que a mí me resta equivale a este último sorbo de vino que tengo frente a mi sed terrible. Y es más fuerte mi sed. Bebo con fiebre y desesperación, como se gastará la última moneda, como se firmará el testamento en el lecho de muerte, como se diría adiós en el muelle al amigo que parte en un navío de suicidas.³⁸

Una vez que el poeta ha vuelto a pisar tierra firme,

es el hombre existente en la vigilia, el que no ha cometido el delito de olvidarse de sí mismo como una cosa entre las cosas en la mísera conformidad con todo, que vive náufrago y a la vez piloto seguro de su ser y no adormecido por el Bien-estar banal, sino exultante en el sabroso vapor del que se sabe sin arraigo y arraigado. Su único arraigo es su conciencia de su desarraigo, su conciencia transida de ser vigilante.³⁹

Si el poeta encuentra su salvación en la conciencia del naufragio, como propone Ortega y Gasset, no es menos cierto que ante su desastre la escritura se perfila como su ancla de salvación, su puerto de palabras a la vista. De tal manera que no le queda más que escribir: escribe para sobrevivir, y sobrevivir, es simplemente

³⁸ *Obras*, p. 588.

³⁹ Angel Vasallo, *Elogio de la vigilia*, Buenos Aires, Losada, 1939, p. 38.

ser."⁴⁰ De esa manera sintetiza su sentido de supervivencia, ya fortalecido. Pero, ¿a qué sobrevive, a sí mismo o a esa muerte provisional? Es un hecho que sobrevive a sí mismo. A pesar de todo no deja de intrigarme si el naufragio es el inicio, la suspensión o el término de su vida espiritual. Pero el Sino mayor -Dios o la Nada, el diablo, es decir todo lo que confluye secretamente en su poesía- nos dice que nada ni nadie puede salvar a este náufrago incorregible.

No es posible olvidar que el naufragio es parte de un sentido de catástrofe de la vida. Ya que la inmovilidad se perfila como la antesala de la muerte, el poeta se ha quedado inmóvil y atento en espera de que la muerte haga sus cuentas.⁴¹

Sólo a través de la muerte, entendida como resurrección o palingenesia, podrá encontrar parte de lo perdido, mientras que la nostalgia -máscara, artificio y custodia de la memoria- será esa vía poética en la que habría de significar la pérdida y, por fin, encontrarse a sí mismo, cuando menos a través de la escritura.

⁴⁰ Eduardo Milán, *Resistir*, p. 25.

⁴¹ El poeta, según Elías Nandino, "juzga la vida como un naufragio invisible y se goza en la reflexión de que es de él mismo de donde va naciendo y creciendo la muerte. Todas sus horas no son sino un diálogo continuado con la marea de asomos, ecos y acechos que sin cara lo circundan [...] Sus reacciones oscilan del amor al temor, del deseo a la repulsión, y así es que pasa los días y las noches, clámado y huyendo, alcanzando y escondiéndose de una muerte que ya ha dejado se haga nudo en sus entrañas." "La muerte en la poesía de Xavier Villaurrutia", *Cuadernos de Bellas Artes*, 5, diciembre de 1960, p.10.

3. 5 Una muerte para vivir

El último viaje del melancólico para encontrar algo nuevo es la muerte.

Carlos Gurméndez, *La melancolia*.

*No una muerte sino muchas,
no acumulación sino cambio, el reengendo es la ley.*

Charles Olson. *Los marín pescadores*.

El naufragio ha llevado al poeta a ese límite en el que puede entregarse, a sus anchas, a una existencia sin cuerpo. En otras palabras: ha conquistado su condición fantasmal. Hace tiempo que se ha quedado sin pies y sin brazos, pero no sin pensamiento, aunque se sienta vacío de él. A su modo, ha entrado al mundo de la apercepción. Sin embargo, "la mutilación corporal impide que la idea del cuerpo llegue a ser una mera abstracción de la corporeidad humana."¹ El vacío no sólo ha invadido su cuerpo sino que ha colmado también su pensamiento. Después de experimentar este vacío, pareciera que no hay nada más que pueda sentir, pero sí mucho que reflexionar. Es, a pesar de todo, una oquedad, una silueta, un trazo en el que resaltan sus contornos, como lo evidencian sus dibujos, y entre ellos, sus autorretratos.

La condición fantasmal ha logrado, por su parte, detener sus ulteriores metamorfosis, ya que a través de esta configuración el poeta ha dejado de ser y de tener una presencia real en el mundo de los cuerpos. Pregunto: ¿de qué manera logra entonces establecer su relación con el mundo? Lo hace a través de la desrealización de su corporeidad hasta acabar convertido en fantasma. Es la estatua, o el

¹ Pablo Luis Landsberg, *Piedras blancas*, p. 10.

estado "estatuario" la forma en que establece, como presencia real, su relación con el mundo: un cuerpo petrificado por la duda, el miedo y el insomnio. En este sentido entiendo que el "dormido despierto" sea una variante de tal estado. El **sonámbulo, dormido y despierto a la vez**, así como la estatua, son formas de las metamorfosis que ha experimentado hasta ahora. A pesar de estos sucesos conserva su presencia en el mundo de los cuerpos y de los seres con los que habita y convive en sus poemas. De ahí que la creación de ese mundo fantasmagórico sea el único mundo real en el que puede vivir. Esta forma de presencia es la manera de asumir su corporeidad, "por ella el hombre es como el junco [...] un soplo, una gota bastan para matarlo. Fuera de esta verdad no es posible concebir al hombre."²

¿Qué es lo que mata al poeta, si es posible decir que algo le quita -además del sueño- la vida, cuando al doblar la esquina corre hasta **Hallar en el espejo la estatua asesinada**? El asesinato de la estatua es la corroboración de su alteridad, y sólo por un instante es posible **sacarla de la sangre de su sombra**, donde reposa en una púdica e inmóvil placidez.

En este capítulo no abordaré el tema de la muerte tal y como lo plantea en su célebre "Décima muerte". De este tema, esencial dentro de su poética, me interesa un matiz significativo y que lo distingue. Me refiero, por una parte, a la muerte como un suceso provisional y por la otra a la muerte y su correlativo: la resurrección poética. En el primer aspecto me intereso no por el hecho que establece un cambio definitivo en el cuerpo y la conciencia, sino por lo que tiene de circunstancial. Me refiero a la palingenesia, como la aprendiera Villaurrutia en *Los alimentos terrenales*.³

Esta forma de muerte viene a renovar en el poeta su interés por conocerse más allá de la vida, no descansará hasta encontrarse ella.

² *Op.cit.*, p. 11.

³ André Gide escribe: "Caí enfermo, viajé, conocí a Menalques y mi maravillosa convalecencia fue una palingenesia. Renací como un ser nuevo, bajo un cielo nuevo y en medio de cosas completamente renovadas." p. 25.

Sin embargo, no llega de manera directa a esta posibilidad de renovación misma de la muerte. Más bien se entrega a ella a través de su conocimiento y de la relación que establece con las formas efímeras de lo eterno. De este modo emprende su viaje a la eternidad. Testimonio de ello es, por supuesto, su "Nocturno eterno". Hay en este poema la disolución del último instante de su permanencia. Lentamente ha cortado sus amarras con este mundo. En esta disgregación puede observarse un recuento poético en el cual registra desde los gestos más triviales hasta el momento en que irrumpen las palabras hechas sombras. El poeta pretende vivir la eternidad -o la vida eterna- antes de morir y no después, como lo pretendieron algunos poetas místicos. El viaje interior deviene entonces viaje a la eternidad. Emparentado con la muerte, este viaje parece ser el definitivo. Si para Villaurrutia el viaje definitivo era el suicidio, no es menos cierto que *todo* lo ocurrido hasta ahora bien puede ser, como el título de Rodolfo Usigli, el "ensayo de un crimen" al que se entrega, pero donde no asesina a nadie sino que es él mismo quien se aniquila. Todo: el mínimo gesto, el menor indicio de vida podrá ser eterno mientras el poeta continúe viviendo "aún después de haber muerto". Ante ese ensombrecimiento, la poesía es la única presencia luminosa donde a través de gestos y sensaciones el poeta se confía a la eternidad. No obstante, en este ámbito luminoso de lo eterno se acuna la presencia lasciva de la muerte.

Villaurrutia no sólo se ha despojado de su cuerpo sino que, además, busca liberarse de toda implicación y carga del tiempo. El naufragio, entendido como una muerte por agua, ha dejado al poeta flotando en el mar de su desolación, en el hasta ahora desconocido mar de la muerte. En este sentido, "la supervivencia [...] entendida en su relación con la eternidad, es una liberación con respecto al tiempo, al cambio, al devenir terrestre que implica la muerte."⁴ La relación entre estos motivos poéticos permite establecer un nexo

⁴ Pablo Luis Landsberg, *Op. cit.*, p. 69.

entre el "Nocturno solo" y el "Nocturno eterno". En este poema, penúltimo de la primera parte de *Nostalgia de la muerte*, Villaurrutia plantea algo que no puede ser medido por el tiempo: un gesto, como ese que hacen **cuando los hombres alzan los hombros y pasan** de largo. Esta acción, así como el hecho de **dejar caer sus nombres** son signos en los cuales Villaurrutia hace convivir una sorpresiva y aparente indiferencia con un asombro inesperado. Ante la falta de un referente específico, eliminado por ese **cuando**, el poeta concentra el desarrollo del poema a su autorreferencialidad. Si dividimos el poema en dos partes la primera, compuesta de ocho estrofas, despunta siempre con la partícula adverbial **cuando** y la segunda, compuesta por las tres estrofas restantes, se destaca por la conjunción causal **porque**. Esos nombres que dejan caer los hombres, o conciencia de su desdoblamiento, ¿no son acaso formas de llamar a la misteriosa muerte, hasta ser sólo sombras que lo atropellan? Es decir hasta que la sombra -la sombra de la muerte- se asombra al toparse con un nombre -con un hombre-, con un cuerpo y lo que ha quedado de él. En otras palabras, cuando el poeta dispone su sombra y ésta se sorprende de sí misma estamos ante una sombra desconcertada, absorta, que es la de quien ya no tiene sombra, de quien ya no existe: un muerto. En la caída silenciosa del tiempo, ese

**polvo más fino aún que el humo
se adhiere a los cristales de la voz
y la piel de los rostros y las cosas**

es decir, en el momento en que las palabras, los rostros y las cosas se disponen a enfrentar la prueba del tiempo. Esa es la pátina, no siempre invisible, bajo la cual se conservan y disponen a soportar la eternidad.

Ante ese fluir implacable el poeta prefiere cerrar los ojos y negarse a ver la luz del tiempo que se hace eterno. En esta forma de agravio a la vida, los ojos **prefieren la ceguera al perdón** (y, en la condena,) **el silencio al sollozo**. (Como Edipo, acepta en silencio su

ceguera y su exilio, pero no sucumbe al llanto ni pide perdón). El poeta opta por verse a sí mismo que ver pasar el tiempo y, con él, la vida y sus ofensas. Ante ese ultraje implícito a la vida, ya como ofensor u ofendido, no demanda el perdón. Pedirlo implica aceptar la acusación y, por lo tanto, el señalamiento, la reprobación ante los ojos de todos.

Este suceso hace que el poeta no vea sino el anverso de la vida, ese trasfondo de lo cotidiano que nos revela a los muertos que hemos sido y somos en vida. **Cuando la vida o lo que así llamamos inútilmente** llega y se desnuda para saltar al lecho de vida y de muerte hasta ahogarse en alcohol y perderse en él. Un ahogado en alcohol ya no sabe quién es. Y al no saberlo cobra sentido eso inútil que llamamos vivir. Esta pérdida opera también como un distanciamiento que experimenta ante esa vida, **y que no llega sino con un nombre innombrable**. Cuando llega, se presenta en su total despojamiento: **se desnuda para saltar a lecho**. Esta es la experiencia de lo absurdo de la vida: cuando llega es para **ahogarse en el alcohol o quemarse en la nieve**. Esa nieve que lo congela es la muerte, el espíritu congelado.

Ante esa rigidez, concentra en la vida -el vino- su postura de vida: la embriaguez de sus sentidos. (Si no es así, preguntémosle a Omar Kayan.) **Cuando** habla de la vida, **cuando la vida** lo hace para ocultar que habla de ella: alude eludiendo. Cuando esa vida es nombrada se le entrega, acaso, con mezquindad, **cobardemente y a oscuras**. Será que la vida no está convencida de su entrega y por eso se niega a **decirnos siquiera el precio de su nombre**. En otras palabras, pareciera que el poeta se pregunta ¿Cuánto tengo yo que pagar para hacerme acreedor a la vida y merecerla? Es horrible no saber cuánto cuesta la vida o cómo se compra. ¿Cuánto habrá de cobrarle la vida por revivirlo? ¿A qué precio habrá de revivirlo? Lo que está en precio es el valor de la vida.

La anulación, hipotética, del sentido de la vista no impedirá

ver y oír

**cuando en la soledad de un cielo muerto.
brillan unas estrellas olvidadas
y es tan grande el silencio del silencio
que de pronto quisiéramos que hablara**

equivale a estar vivo frente a un cielo muerto y en una soledad de estrellas olvidadas que brillan por su abandono. El poeta sabe que es un muerto viviente que no ha podido despojarse ni de la vida ni de la muerte: éste es su drama, ya que no alcanza la vida ni alcanza la muerte -aunque se ahogue y se queme. En ese cielo muerto, analogía del abismo, existe el silencio del silencio **tan grande que de pronto quisiéramos que alguien o algo hablara**. Y, si hablara ¿qué diría? Este es el disimulo, la reserva que organiza la muerte cuando quiere indicar su presencia entre los vivos.

Por eso tiene sentido la siguiente estrofa. De esa **boca que no existe sale un grito inaudito** que le echa en la cara su luz viva y se apaga instantáneamente y lo deja ciego y sordo. Sin esas rémoras, que son el grito, la luz de los ojos o la visión el poeta nombra la semejanza de su experiencia:

**cuando todo ha muerto
tan dura y lentamente que da miedo
alzar la voz y preguntar "quién vive"
dudo si responder
a la muda pregunta con un grito
por temor de saber que ya no existo**

La suya es una muerte que vive a pedazos; un agotamiento de su mundo que se le ha ido muriendo poco a poco. Entre este **todo** y esa **nada** (**en que no se nada...en que no sé nada**) media el **cuando** que propicia la presencia de las formas de la eternidad. Esta lenta y aparentemente imperceptible mudanza no puede menos que producirle miedo. Miedo por saber si en ese mundo muerto hay algún sobreviviente que deambula y

pregunta "quién vive", en sus dos acepciones de quién viene y quién llegó, y que se resume en ¿quién soy? Es el espectro que **duda si responder** a la pregunta que él mismo, en su mudez, se ha hecho: ¿quién es este muerto viviente? Tiene miedo de reconocer que ya no existe. Ya no pregunta, pues la suya es más bien una **suspensa y luminosa duda**. De modo que la voz tampoco vive, **sino como un recuerdo en la garganta** enmudecida por el pavor. Pero esa voz existe como un acto reflejo, muerta a la vez. Y no es la noche, sino la ceguera -de esos ojos abotargados por insomnio y el alcohol- quien los llena de sombra. Esta no es la noche de los mortales, sino la noche eterna: la noche de la conciencia imperecedera. Al igual que los ojos, es la conciencia "aturdida", aguzada, quemada por la lucidez. Es la noche de Orfeo que, ciego, se entrega a su canto. Ese grito que permanece cautivo en la garganta

**...es la presencia
de una palabra antigua
opaca y muda que de pronto grita**

grita, sí, pero desde su mudez; es la llamada, el aviso de un muerto que da "patadas de ahogado". (En ese **porque** concluyente, afirmativo, hay otros "por qué". El primero es de pregunta "acaso", "tal vez"; en el segundo "porque acaso" de confirmación; en el tercero de aprobación y conclusión.) Al acercarse al final de su vida de muerto en tres momentos y con tres preguntas, el poeta reconoce que las palabras -el lenguaje- **nada son sino sombras que le salen al paso de la noche**. Esas sombras que le preguntan ¿adónde vas? ¿quién has sido? ¿quién eres?

Al igual que Dante, ese Peregrino de la Eternidad, en el umbral del Infierno donde es detenido por "una pantera ágil, de rápidos movimientos y cubierta de manchada piel", Villaurrutia está a su vez paralizado

**porque vida silencio piel y boca
soledad recuerdo cielo y humo**

**nada son sino sombras de palabras
que nos salen al paso de la noche**

Si la pantera es a Dante como las sombras a Villaurrutia, estas sombras -de seres que algún día tuvieron vida- se distinguen por ser la muestra de otro desprendimiento: el del sentido que hasta ahora han tenido las palabras. Sólo para un fantasma las palabras pueden ser espectros que le impiden continuar el viaje. En este Nocturno el poeta es un lúcido y aterrado espectador que vigila el desvanecimiento de todo aquello que ha tenido un lugar determinante en su aventura: los seres y las palabras. Estas sombras de palabras son los ecos que han ido muriendo en cada momento de la enunciación poética, en cada escala del viaje.

Cada vez que el poeta escribe, muere una palabra. Pero al morir, al quedar asentadas en el poema, renacen con otro sentido, otro cuerpo y otro peso. Al morir el poeta, mueren también las palabras. Y al renacer, renacen ambos -o cuando menos tienen esa posibilidad.⁵

En su aventura el poeta no se ha olvidado de pensar "en aquello en que se resume todo el interés humano: la muerte y la inmortalidad."⁶ Ambas, fundidas en el más recóndito abismo, forman un cuerpo, una obsesión que no es posible condenar al silencio. Lo eterno -o la eternidad- es el recuerdo que tiene el poeta del instante en que vive su muerte.

Este nocturno es, por gracia de las paradojas, un testimonio de "una prodigiosa permanencia de lo fugitivo", como señala Villaurrutia en su "Prólogo" a *Laurel*.⁷ En otras palabras, manifiesta una conciencia de la temporalidad poética cuya expresión está contenida

⁵ En este sentido, la idea de Paul Valéry cobra significación cuando afirma que: "El poema en la página no tiene existencia real. Está allí, como un aparato en un armario, o un animal disecado sobre una mesa. El poema existe únicamente en dos estados: 1) en el estado de composición, en la cabeza de quien lo rumia y elabora; 2) en el estado de dicción." *Notas sobre poesía*, p. 13.

⁶ José Ferrater Mora, *La ironía, la muerte y la admiración*, México, Cruz del Sur, 1946, p. 58.

⁷ *Laurel*, 2ª. ed., Epílogo de Octavio Paz, México, Trillas, 1988, p.15.

en la figura de las "alas del sueño": la fugacidad y la permanencia. Al perder, al anular la dimensión del tiempo, y con él su entrega a la búsqueda de la eternidad, conoce el significado de su ser mortal. Ahí mismo, Villaurrutia nos da su idea, su medida, del enigma que es el tiempo. Como si la eternidad y la muerte no tuvieran principio ni fin; son, y al ser, devienen duración: lo que dure la eternidad. Lo que dure la vida y con ella la muerte.

Si algunos de los motivos de la poética de Villaurrutia, como el de la duración por ejemplo, adquieren su desarrollo en el "Nocturno eterno", en el "Nocturno muerto" esta duración de la muerte, o permanencia en la inmovilidad, parece fluir la eternidad. En esa inmovilidad de la muerte "todo confluye y se representa, se hace presente en un pedazo de tiempo inmóvil que es asimismo un pedazo de espacio en movimiento,"⁸ que en "Décima muerte" expresa como **estar viviendo sin verte y muriendo en tu presencia.**

Si observamos la relación entre los tres últimos nocturnos de la primera parte de *Nostalgia de la muerte*, lo eterno ("Nocturno eterno") se perfila como el nexo entre el naufragio ("Nocturno solo") y la muerte, que extiende sus dominios en el "Nocturno muerto". En la eternidad el poeta ingresa al umbral de su "vivencia de la muerte", que es, por otra parte, el núcleo de la palingenesia. Su "Nocturno eterno", con el que Villaurrutia se desliza hacia la impermeabilidad efímera de lo eterno, testifica su entrada al mundo de la muerte y de los muertos en vida. El poeta -siempre ansioso y siempre en la espera- se dispone a vivir esa parte restante de la aventura: primero su agonía, y luego su muerte. Ya en *Dama de corazones* había escrito:

Ahora estoy muerto. Descanso. Escucho. En torno mío el silencio es tan puro que un suspiro lo empañaría. Los recuerdos se me ofrecen detenidos, en relieve, con los colores de entonces. Yo sigo, inmóvil, el juego de vistas estereoscópicas. Cada minuto se detiene y cae para dejar lugar a otro más próximo. No es difícil morir. Yo había muerto ya, en vida, algunas veces. Todo estriba en no hacer un solo movimiento, en no decir una sola palabra, en fijar los ojos en un punto cerca, lejos.⁹

⁸ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p.175.

⁹ Villaurrutia, *Obras*, p. 585.

Así lo deja la muerte una vez que ha vivido su porción de eternidad. Después de esta experiencia narrativa, o después de haber muerto en vida, le será posible -años más tarde- escribir en su "Nocturno muerto": **Primero un aire tibio y lento que me ciña.** Al vivir el instante más álgido, vivo y rotundo de su trance que es su agonía, mira y siente a la vez cómo lo ciñe ese "aire tibio y lento", cómo su cuerpo se enfría silenciosamente hasta quedar desvalido, frío y muerto. Establece así su entera -y eterna- disponibilidad para que la muerte pueda fijar en él su residencia; siente cómo lo envuelve la muerte y cómo el aire se encarga de amortajarlo. Todo estriba entonces en disponerse a recibir a la muerte que se le presenta envuelta ya no un manto de tibieza, sino **como la venda al brazo enfermo de un enfermo,**¹⁰ y que poco a poco se va helando -y abrigando al poeta- hasta adquirir su consabida temperatura: **y que me invada luego como el silencio frío / al cuerpo desvalido y muerto de algún muerto.** Por un momento, parece que la muerte no lo distingue de cualquier otro mortal; sin embargo, éste no es cualquier cuerpo, es un cuerpo abandonado -vacío, perdido en la aventura- por el mismo poeta y, acaso, por Dios. Pero este muerto se distingue por un hecho que es conocer la sucesión última de la muerte. Al registrar su debacle, el oído del poeta se ha hecho más y más agudo -**Después un ruido sordo, azul y numeroso-**: es un oído que no sólo oye sino que es capaz de mirar ese aire azul de su agonía. Es el ruido que "escapa a la dimensión del oído, que está sordo, pero tiene color y tamaño."¹¹ Paralizado por la muerte, **el caracol de la oreja dormida** del poeta guarda ese aire último y fugitivo. Al apresar con el oído el último suspiro, su voz interior se vuelve entonces más audible, se ha adelgazado hasta quedar en una especie de inútil anhelo. Después del

¹⁰ A propósito afirma Paul Valéry: "es probable que si la sensibilidad no se opusiera a ello [el poeta] se mutilaría con frecuencia. En esta defensa intuitiva que se cumple, que alcanza la perfección del automatismo en algunos seres vivos cuyo miembro ha sido herido o apresado se amputa o se crea por sí solo." *Discurso a los cirujanos*, p. 35.

¹¹ Raúl Leiva, *Imagen de la poesía mexicana*, México, UNAM, 1959, p.156.

tacto, "es el oído el último sentido que pierde el agonizante."¹² Es la suya una voz exasperada, pero de miedo -del mar de miedo en el que se está ahogando (**y mi voz que se ahogue en ese mar de miedo / cada vez más delgada y más enardecida.**) Como si el poeta, desesperado, dijera: "me estoy muriendo y no acabo de morirme". Pero no olvidemos que el miedo y la aniquilación son fenómenos propios de la condición humana, que el poeta hace suyos.

En el momento final que vive ese cuerpo, el poeta no deja de preguntarse quién será el que está muriendo, duda si es él quien vive ese trance último, y si habrá de medir -y cavar- su propia tumba. Este espacio no puede ser otro que la tumba: el espejo en el que se miran, juntos, la muerte y el poeta, pero es también la muerte que detrás del espejo está mirando al poeta que pregunta. Pero nadie le responde, nadie le dirá

**¿Quién me dirá 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.**

El poeta "parece encerrado en un bloque de hielo traslúcido. Ese bloque se fundirá en su corazón por el calor de unas manos febriles, de sus dedos enfebrecidos, poseedores de un impulso que viene más allá de la vida: ese impulso es el de la muerte, que es la rectora de sus actos."¹³ En otras palabras, al fundirse ese corazón, "se consume ardiendo como la llama [...] se consume por entero, fuera de la palabra él no existe, ni quiere existir."¹⁴ Entonces la tierra -que imagina le han echado encima- queda **hecha impalpable silencioso silencio**. Sólo con la muerte ha podido alcanzar el absoluto del silencio. Y será **la soledad opaca y la sombra ceniza** -esa de su

¹² Héctor H. Murena, *La metáfora y lo sagrado*, Madrid, Ediciones Alfa, 1984, p.19.

¹³ Raúl Leiva, *Op. cit.*, p. 156.

¹⁴ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 42.

miércoles de "polvo eres y al polvo volverás"- quien lo cubra por completo: **caerán sobre mis ojos**. Sin embargo, al morir el poeta no todo es oscuridad; la alcoba está, acaso, a media luz: es el deseo que se está apagando. Poeta y deseo son una sombra y una estrella. Un astro sombrío y una sombra que al brillar se estrellan y se queman. Y en una de sus "Estancias Nocturnas" demuestra esta idea:

**Estrella que te asomas temblorosa y despierta,
tímida aparición en un cielo impasible,
tú, como yo -hace siglos- estás helada y muerta,
mas por tu propia luz sigues siendo visible.**

Ahí, en el recinto cerrado del espejo se ha extinguido "la luz dura, resplandeciente y fija del deseo". Villaurrutia -según García Ponce- colocaba "sobre el juego del deseo el hielo del conocimiento", lo mira desaparecer, irreductible y caduco, convertido en lluvia de ceniza. Al deseo congelado (**el hielo de mi cuerpo**) le sucede **la llama fría** del conocimiento: la poesía, donde el poeta, en su trabajo nocturno y mortal, es una conciencia "solitaria enamorada de la muerte."¹⁵

Esa **sombra ceniza** no es más que el residuo del árbol funerario del deseo. Todo es entonces inmaterialidad; hasta la ceniza ha dejado de ser materia inerte para ser abstracción, invisibilidad: un espectro más. Y no conforme con cubrirlo, el poeta piensa que las cenizas **afrentarán mi frente**. Pero no sólo las cenizas, es también el hecho de que Villaurrutia al hacer de la muerte una patria interior - o "la muerte es la patria de los pobres", como lo había aprendido en Baudelaire- le hacía una afrenta a la vida. Como si el viaje (definitivo) fuera una afrenta a la tierra que el poeta deja al partir de la vida. ¿Por qué esa afrenta? ¿Qué veía Villaurrutia detrás de esa muerte? ¿Es la afrenta sinónimo de vergüenza o de

¹⁵ *Trazos*, México, UNAM, 1974, p. 127.

remordimiento? Se afrenta quizá porque ha deshonrado su fidelidad a sí mismo, de "vivir su eterna juventud", por esta "muerte prematura" o más: su muerte provisional, su no morir y ya, definitivamente. O acaso ¿deshonra a la muerte por no morir del todo? El poeta vive esa afrenta porque con su forma de morir violenta la naturaleza de la vida y de la muerte. Esa forma es "preguntarse acerca de su propia muerte, de la terminación de su vida individual, de la cesación y resurgimiento de la vida en la naturaleza."¹⁶

Digamos que la afrenta estriba en que no vive en la vida, sino que vive en la muerte. Hace de la suya una muerte para vivir. Así, el poeta ha llegado al abismo eterno -ya que al caer en el sepulcro cobra sentido el Hades- y que, sin barca y sin Caronte, ha concluido el viaje y puede ya mirarse en su lecho mortuorio. Ha regresado, pues, a su patria originaria.

Pero recordemos que no sólo existe la amenaza de la muerte, existe sobre todo el miedo a la muerte. Al sentirlo **-miedo de no ser sino un cuerpo vacío que él mismo o cualquier otro, puede ocupar-** queda en manos de la muerte. De tal modo que morir es un vaciarse de la vida, del sentido que ésta tiene y quedarse así con el cuerpo, sin perder el temor de que algo o "alguien" más venga a ocuparlo. Este vacío es, por una parte, la manifestación más evidente de la melancolía que ha invadido su cuerpo -esa **sombra que lo corroe con su lepra incurable;** y por otra, esta apertura es otro nombre de la disponibilidad del poeta para permanecer en el juego, que se complementa con esa "solicitud casi constante que la muerte siempre le hizo para manifestarse en su poesía."¹⁷

A pesar de que el poeta añora su muerte, "la vive y experimenta en formas muy misteriosas", escribe en una "Carta a Octavio G. Barreda."¹⁸ Además de asistir a su aniquilamiento cotidiano, a su muerte presente; la muerte, confiesa Villaurrutia,

¹⁶ José Ferrater Mora, *Op. cit.*, p. 62.

¹⁷ Miguel Capistrán, *Los Contemporáneos por sí mismos*, p. 208.

¹⁸ *Idem.*

no es, para mí, ni un fin, ni un puente tendido hacia otra vida, sino una constante presencia, un vivirla y palparla segundo a segundo, presencia que sorprende en el placer y en el dolor.¹⁹

Una de estas formas es la palingenesia, que he señalado líneas arriba. Como tal, no es la muerte definitiva, sino una **muerte provisional, desgarradora, oscura**, de su Nocturno "Amor condusse noi ad una morte". Este fenómeno subyace como mar de fondo en la concepción de *Nostalgia de la muerte*. En efecto, la nostalgia que tiene de la muerte no puede menos que ser una **muerte particular**, como la concibe en su "Nocturno en que habla la muerte"²⁰:

**como si mi muerte particular estuviera esperando
una fecha, un instante que sólo ella conoce**

El eje temático de este poema es, como indica su título, la personificación de la muerte que participa -en la distancia que imponen otras tierras y su consecuente nostalgia- en la escritura del poema. Para Villaurrutia la muerte es el mayor tesoro, la presencia escondida, la inseparable compañera de viaje:

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 dentro, como decía un poeta como el fruto lleva la semilla. Nos acompaña siempre, desde el nacimiento, y nuestra muerte con nosotros.²¹

Al pensar en "la posibilidad de que su muerte particular lo haya acompañado, no mental ni espiritualmente, sino **escondida en un hueco**

¹⁹ José Luis Martínez, "Entrevista con X.V.", p. 78 [116].

²⁰ Según Wilberto Cantón, "Este nocturno acaba con la impresión del miedo instalado con su corte sombría en los misteriosos ruidos de la noche: se cierra una puerta, y nadie está en el cuarto; un papel resbala de la mesa, sin motivo; una voz de mujer habla de pronto, y no es más que el eco que entra sin que se le invite. Y el poeta entonces siente la angustia, el terror; y su mano escribe letras más pequeñas, más apretadas, más débiles y temblorosas. Y las palabras que salen no son únicamente de su alma", en "Camino poético de Xavier Villaurrutia", *Crédito*, 4, México, 1946, p.25.

²¹ Villaurrutia, "Introducción a la poesía mexicana", *Obras*, p.771.

de mi ropa en la maleta... la muerte ya no es la entidad abstracta; se ha hecho la compañera de viaje."²² Se le apersona. (Personificación ésta de la muerte que Villaurrutia aprendiera, acaso, en el *Orfeo*, de Jean Cocteau.) Si en el *Orfeo* la muerte "sale del espejo y con maletas negras muy elegantes" o "entra a escena por el espejo",²³ es también, aunque de manera externa, una presencia parlante, una señora que dá órdenes y no un "esqueleto con su sudario y una guadaña."²⁴ Tanto Villaurrutia como Cocteau "hablan con una señora invisible."²⁵ En el texto de Villaurrutia la muerte está

**escondida en un hueco de mi ropa en la maleta
en el bolsillo de uno de mis trajes
entre las páginas de un libro**

Este texto tiene dos particularidades: la muerte que habla en términos condicionales, y que a manera de espiral va tejiendo sus redes hasta culminar en un soliloquio; y un monólogo que se asemeja a una representación teatral, es una voz que cobra cuerpo en espera de una señal

**que ya no me recuerda nada,
una fecha, un instante que sólo ella conoce para
decirme: "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;
el recuerdo de lo que más quieres;
como el olvido, sí, como el olvido
que has dejado caer sobre las cosas
que no quisieras ver ahora...**

22 Frank Dauster, "La poesía de Xavier Villaurrutia", *Revista Iberoamericana*, XVII-36, 1953, p. 348.

23 Jean Cocteau, *Orfeo*, p. 539.

24 *Op. cit.*, p. 541.

25 *Ibid.*, p. 550.

¿Morir no es, por otra parte, salir del espejo en el que hasta ahora ha estado el poeta? ¿No es ese aire cálido e invisible quien lo asesina? Morir es también perder la sombra -y perderse entre las sombras. ¿Este ser insomne renace, acaso, al ser perseguido por la sombra de la muerte, y por la luz de deseo?

A través de esa voz femenina que habla en la calle, la muerte se muestra como una presencia íntima, pero sobre todo invisible que le recuerda:

**Y es inútil que vuelvas la cabeza en mi busca:
estoy tan cerca de ti que no puedes verme,
estoy fuera de ti y a un tiempo dentro.**

.....
**Aquí estoy, ¿no me sientes?
Abre los ojos; ciérralos, si quieres.**

Será por gracia del desdoblamiento como puede sorprenderla en el dolor y palparla en su interior. Qué más da entonces abrir o cerrar los ojos. La *autognosis* culmina en el reconocimiento de que esa presencia es, esencialmente, invisible.

A través de la muerte ese *Todo* se convierte en *Nada*; con su ubicuidad anula distancias y heroísmos. Es ella quien traza el dibujo del sueño y lo borra, ese sueño en el que sin ella cree vivir el poeta; suprime toda noción de tiempo, inhabilita las cosas hasta contrarrestar todo efectismo:

**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 mismo lo dibujo y lo borro;
ni los días que cuentas
una vez y otra vez a todas horas,
ni la hora 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 que has querido dejarme
engañada, olvidada.**

Por su tono, la muerte parece hacerle una lista de reproches y le recuerda que no es posible, desde el ocio -que acaba siendo una forma del orgullo-, anular los atributos del mar y de la tierra. La afirmación que hace el poeta sobre el sueño permite corroborar el sentido del sueño como la máscara con que la muerte se le presenta entregado a la persecución de sí mismo. Recordemos que en esa **cotidiana muerte provisional** el poeta muere para volver a vivir **mil y una muertes** y despierta para volver a morir: **Despertar es morir, ¡No me despiertes!** En este poema se observa la idea de que algo renace: el tiempo que mata orgullosamente, las horas que son otra forma del tedio. Ante ella, toda argucia resulta inútil: es imposible timarla y mucho menos desconocerla.

Villaurrutia encarna, a su modo, la idea nitzscheana de que la poesía debía escribirse con sangre; misión ésta que deposita en la muerte cuando:

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 mis manos solamente.

Aún ante esta presencia invisible, el poeta no deja de tener conciencia de la escritura. Una escritura que logra despersonalizar la muerte, que aparece como una intrusa en la escritura del poema que ambos escriben; una impostora que busca justificar su presencia en el momento en el cual el poeta se entrega a la escritura: abandona y deja que la muerte -a la que es imposible engañar- apoyada en su mano, escriba el poema.

Por otra parte, si el viaje por mar es el emblema del viaje por la poesía y por la vida, morir es también sumergirse en un **Mar sin viento ni cielo, / sin olas, desolado**. El mar, con toda su carga simbólica, es el ámbito primigenio del nacimiento

nada, nada puede ser más amargo
que el mar que llevo dentro, solo y ciego,
el mar antiguo edipo que recorre a tientas
desde todos los siglos,
cuando mi sangre no era mi sangre,
cuando mi piel crecía en la piel de otro cuerpo,
cuando alguien respiraba por mí cuando aún no nacía.

Lo amargo es la manera, acaso la única, que tiene este melancólico de saborear al mar. Es así como perciben al mundo los melancólicos. De este mar no es posible olvidar sus atributos: **solo y ciego**, que si bien son rasgos del poeta, el mar los resguarda por vía de la transposición. Pero hay otro más sugestivo, sobre todo por su carga simbólica: **mar antiguo edipo**. A través del mar, se funden lo femenino y lo masculino de la sensibilidad del poeta. En el mar se acuna también la muerte. El mar, en este caso

parece ser el agente cósmico de la destrucción, de la aniquilación lenta e inexorable, de ese algo macizo, óseo que parece constituir la naturaleza humana [...] quien se sumerge en el mar, cae dentro de un medio corrosivo, de actividad destructora y sin límites, insondable. Cae en algo donde ya no se salva donde está, donde su situación no podrá ser establecida claramente. Si logra mantenerse a flote le sucederá lo que al tritón, lo que al buque encallado: será desfigurado y destruido.²⁶

Sólo al morir el poeta concluye su caída. Ya no es un cuerpo que vive entregado a su derrumbe: el mar lo instala en un eterno presente. En ese mar inmóvil -mar cerrado, que es el sitio del naufragio- será imposible continuar el viaje. Si Villaurrutia pensaba que su poesía era "un caer sin llegar"; ahora, con la muerte, la vía ha cambiado de sentido: el trabajo de la muerte lo encontramos en

El mar que sube mudo hasta mis labios,
el mar que se satura
con 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.

²⁶ María Zambrano, *Op. cit.*, p. 49.

Entre el descenso poético y ascenso marino, la angustia llega a su máxima concentración. El poeta es entonces como un buque encallado en esas aguas salobres de la angustia: tanto mar y no poder navegar.

En esa lentitud casi imperceptible del mar, el poeta, en su parálisis mortuoria, hace una síntesis de lo que hasta ahora ha sido su aventura poética: olvido de sí mismo (la fuga), su deseo de viajar, su experiencia auditiva y olfativa como parte de su autognosis, el sueño, la visión poética y el naufragio. Todos ellos atraídos por el poder de un

**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.**

En esta estrofa encontramos, como complemento, el inventario poético del naufragio ocurrido en su "Nocturno solo". Si éste ha sido invisible, los "despojos silenciosos" devienen imágenes poéticas. Sólo el mar puede remolcar los deseos, y despojarlo de los rencores. De las palabras, perdidas en el viaje, sobreviven "sílabas de recuerdos y rencores". Morir es quedarse también sin poder oler. Esos "perfumes mutilados" no permiten ya la posibilidad del recuerdo, de la memoria olfativa. Este mar, implacable, arrastra también con esas "fibras de luz", que son los fulgores de la inteligencia: la lucidez. Además de ser el símbolo de la muerte, ese "mar del morir"²⁷ es la potencia destructora que el poeta, a pesar de todo, se encarga de cuidar:

²⁷ Ese "mar del morir" cuyo secreto resguarda el poeta, no puede explicar en modo alguno la muerte, no puede contestar a la pregunta por lo qué es la muerte verdaderamente. El mar del morir es, por lo tanto, lo inexorable e inmediato, el término hacia el cual apuntan todos los ríos de la vida. Mas el mar del morir es también todos los recodos, los remansos y torrentes del río de una vida si sabemos hacia donde se dirige; no conseguiremos comprender jamás nada del mar inmenso en que toda vida desemboca si hacemos de él sólo el depósito universal en que lo viviente se consume, el invisible mar muerto. Pues el mar de la muerte puede ser ya no sólo el final del río de esta vida, sino el comienzo de otra, el depósito de las aguas que volverán a pasar por los mismos viejos cauces. La regeneración de la vida en que se cifra principalmente el sentido de la muerte como un mar inmenso, como un inmenso depósito de todas las vidas particulares, es, en efecto, una de las primeras cosas que se le ocurren al hombre cuando su pensamiento inicia algún trato con la muerte: es la vuelta eterna de las cosas, la interminable destrucción y reconstrucción de lo existente", José Ferrater Mora, *Op. cit.*, p. 85.

**Lo llevo en mí como un remordimiento,
pecado ajeno y sueño misterioso,
lo arrullo y lo duermo
y lo escondo y le guardo el secreto.**

Y que, por otra parte, se demora en el festín de los extremos: la desolada extensión del mar se corresponde con la alcoba, otra forma que adquiere la muerte. Al tomar "la forma de la alcoba que nos contiene", la muerte entra al mundo de las formas inteligibles gobernadas por la inteligencia. Todos "los objetos, los seres o las cosas ausentes o el demonio que las habita",²⁸ reposan ahí, eternos, en la alcoba. Por toda la eternidad, esas cosas y ese ser son suyos y ellos para la muerte.

La materia, el cuerpo y el lenguaje están vacíos del sentido que recibe esa forma que es la de la alcoba. Ambos, vacío y forma, pueden ser percibidos en el espejo, lo habitan y encuentran su plenitud. El espejo está entonces lleno y está vacío. Ahí, el poeta y la muerte se reconocen por la razón de que no pueden desaparecer ni dejar de estar presentes. Por eso la muerte gozará de ubicuidad, razón por la cual todos los lugares son una posibilidad de fijar su residencia. De ahí que -como afirma Borges- "la última y firme realidad de las cosas no es la materia, sino la forma."²⁹ La muerte y la estancia del poeta en la alcoba se manifiestan entonces como una experiencia de la forma y con la forma.

La suya es una muerte física mas no espiritual, ya que en la palingenesis existe una persistencia de la materia pensante que se encarga de regenerar al cuerpo. Esta resurrección es posible gracias a la fuerza de sus propios gérmenes irreductibles, es decir, esos impulsos que bajo las formas de lo eterno están arraigadas en el cuerpo y en la memoria del poeta. La palingenesis deja entrever el ansia, el deseo "de una vida más alta", como pensaba Villaurrutia. Se distingue porque no contiene ni exige una explicación del mundo o la

²⁸ Miguel Capistrán, *Op. cit.*, p. 210.

²⁹ "Historia de la eternidad", *Obras*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 356.

justificación de una creencia religiosa. Sin embargo, la esperanza religiosa de una nueva vida, después de la presente, -escribe Villaurrutia- es sin disputa algo consolador y magnífico.³⁰ Y como tal, se hace presente bajo la forma de la permanencia pues sólo al

**morir una y mil muertes
será posible, acaso,
vivir después de haber muerto.**

La palingenesia es una férrea persistencia donde la muerte no es un ciclo más en la vida del poeta: es tanto una agonía viviente como un tonificante renacimiento: una **lúcida y sutil avaricia**. Ante la muerte nunca pierde

**Esta lúcida conciencia
de amar lo nunca visto
y de esperar lo imprevisto
este caer sin llegar
es la angustia de pensar
que puesto que muero existo.**

En este caso la pérdida no es un valor negativo, al contrario, al ser una constante, esa lúcida conciencia -lucidez: ácida luz que alumbra la aventura del conocimiento- es, junto con la atención, uno de los atributos de la inteligencia del poeta. La suya no es, por otra parte, una muerte fatal, sino una muerte vital, una muerte que logra revivirlo ya que, escribe Villaurrutia,

La verdad que encierra la expresión "Tenemos que morir" se halla impregnada de una fatalidad, pero también de una "resignación" a la que justamente yo no me resignaba. Y, descartando la sencilla belleza de la comparación, "Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar", no hallaba en esta obra poética verdad sino una ilustración de esta fatalidad, de esta resignación en que la muerte se halla situada al cabo de la vida y que una vez llegando a este punto, el hecho mismo de morir nos impedía sentir o pensar en la muerte misma.³¹

(Esta parece ser una resurrección que el poeta no puede alcanzar por

³⁰ Xavier Villaurrutia, "Acerca de la muerte", en *Los Contemporáneos por sí mismos*, pp. 210 y ss.

³¹ *Idem*.

completo. Lo que sí logra es un fortalecimiento de todas sus facultades humanas y poéticas a través de una gradual transformación de lo sensible -de su cuerpo- en una realidad inteligible.) Como muerte provisional es una escala donde recobra el ánimo para continuar la última etapa de su aventura: la nostalgia.

Otro matiz de la palingenesis es el de una vida provisional a la que se entrega y en la que muere y renace. A una vida provisional una muerte igualmente provisional. ¿O simulada debo decir? Ya que a la muerte -continúa Villaurrutia- no se llega como a la meta final de un viaje, o la estación definitiva y última de un viaje postrero. El hombre -me decía pensando en los estoicos, pensando en Quevedo-, se prohíbe pensar en la muerte por el hecho de que se sabe y se siente abocado a ella.³² (Ese sentirse abocado a la muerte, que aprendiera en su lectura de *La experiencia de la muerte*, de Pablo Luis Landsberg, bien puede ser motivo de otro trabajo.) El poeta está condenado, sin remedio, a morir la vida y explicarse -si eso es posible- lo que es la muerte dentro de la vida misma en sus angostos límites. Está, pues, condenado a vivir su muerte en vida. Otro matiz de la palingenesis es la experiencia de vivir después de haber muerto. Renacer en cada lectura de sus "Nocturnos" y que concentrara en ese verso de una de sus "Estancias Nocturnas": decir **con mis palabras su nocturna agonía**. Para señalarlo con una fórmula, lo que el poeta vive es la experiencia de la muerte. La experiencia de una muerte que es por excelencia una muerte paradójica, si es que es posible llamarla así, ya que

Experimentar la muerte ¿no es acaso vivirla? Y ¿cómo puede vivirse la muerte si morir significa dejar irremediamente la vida? ¿No será eso de la experiencia o de la vivencia de la muerte una manera de explicar lo oscuro por lo más oscuro, una manera de ocultar con la niebla de las palabras lo que tratábamos precisamente de desvelar?

Experimentar la muerte es, en efecto, imposible si entendemos por ello pura y simplemente vivir la muerte. Mas la muerte es, por lo pronto, aquel momento en que ha cesado, con nuestra muerte, la vida, terminación del vivir y del experimentar, absoluto y desolador silencio. Y aun en este caso de que fuera posible este paradójico vivir la muerte, de que nos sintiéramos no sólo morir, sino también, por así

³² *Idem.*

decirlo, vivir en la muerte, tal experiencia no podría ser anticipada, porque nos preguntamos por la muerte y nos inquietamos por saber en qué consiste precisamente mientras estamos viviendo.³³

Aquello que logra conocer en el viaje es la muerte y, sobre todo, conocerse en su muerte. Pero no olvidaba que "ni la vida es una corriente desatada e irreversible hacia la muerte; ni la muerte es sólo el término de la vida."³⁴

Por otra parte, ¿qué es aquello que lo hace resucitar? La resurrección ocurre cuando **el grito de la sangre que a intervalos enciende el puño airado de mi corazón**. Encender equivale a bombear. Insomne, el poeta siente cómo en el lecho silencioso y frío de la muerte, arde, se congela y resucita:

**porque la ausencia de tu sueño ha matado a la muerte
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 aún más frío y más fuego
no ser sino la estatua que despierta
en la alcoba de un mundo donde todo ha muerto.**

Si como presencia la muerte es comenzar una nueva forma de vida, el renacer del poeta es "un constante volver a lo que no es la vida."³⁵ Renace con otro cuerpo a otra vida en un plano distinto: ese donde **el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse**. Ese es el plano de escisión de la conciencia, del hombre dividido. Esta forma de muerte sólo es posible gracias a las posibilidades del desdoblamiento en el cual el poeta se sabe un cuerpo y una conciencia aparte, ejerce la conciencia de su dualidad: ser cuerpo y conciencia.

Si antes de morir lo que vive el poeta es la permanencia bajo las formas de lo eterno, así como la huida y la desaparición de las

³³ José Ferrater Mora, *Op.cit.*, p. 59.

³⁴ Miguel Capistrán, *Op.cit.*, p. 210.

³⁵ *Ibid.* p. 209.

cosas, la muerte es entonces la gran ausencia (siempre) presente, una presencia oculta acechando las cosas y cayendo sobre ellas. Pero

las cosas, al mismo tiempo que desaparecen, resurgen, y por ello el razonamiento inductivo acerca de la muerte puede conducirnos, lo mismo que a la conclusión de su desaparición, a la certidumbre de su renacimiento. [De modo que]...no sólo hay en la vida esa oculta presencia de la muerte, sino que también hay en la muerte misma un principio inagotable de vida [...] Regenerarse significa volver a nacer, engendrarse en una nueva vida que bien pudiera ser por el momento es que atraviesa el río [de olvido y de tinieblas] de las re-generaciones, primera vencedora de la muerte.³⁶

El poeta habrá entonces de resucitar por gracia de los poderes mágicos y lógicos de la poesía, así como por el grado que ésta tiene de explicable e inexplicable. Renace para acabar de sumirse y consumirse en su muerte; renace para acabar de morir. Si en la embriaguez de su caída encuentra la muerte; "en cada punto de su trayectoria inventa el arte de [re]nacer."³⁷

Al preguntarse por su resurrección, por lo que ha quedado de él y por lo que habrá de renacer nuevamente, no puede ya mantener suspendida la pregunta por el sentido de su muerte. En su "Paradoja del miedo", se pregunta:

**¿Y que vida será la de un hombre
que ni hubiera sentido, por una vez siquiera,
la sensación precisa de su muerte,
y luego su recuerdo,
y luego su nostalgia?**

La muerte le permite, paradójicamente, recuperar el sentido de la vida y con ella el de las palabras. La recuperación de lo perdido empieza con la muerte y habrá de culminar en la nostalgia, entendida ésta como la posibilidad de una recuperación, desde su presente y a través de la poesía, de todo lo perdido en la aventura.

³⁶ José Ferrater Mora, *Op. cit.* p. 61.

³⁷ José Gorostiza, "Alrededor de Return Ticket", en *Prosa*, p.123.

3.6 Los escollos de la nostalgia

Sólo una porción de lo que en verdad ocurrió permanece intacta en el tiempo; pero de ella brota siempre la nostalgia, que es la mayor fuente de la poesía.

Alvaro Mutis, *El reino que estaba para mí.*

En sus "Nostalgias", tercera y última parte de *Nostalgia de la muerte*, Villaurrutia atiende la primera de las dos exigencias imperiosas del ser: inclinarse sobre su pasado. Esta exigencia reviste, sin embargo, una modalidad: actualizar su pasado.

Imagino al poeta en la alcoba de su departamento de Chapel Street, en New Haven, recargado en su sillón, sombrero al piso y con la mirada melancólica. Algo lo sostiene: las correas elásticas del tiempo le permiten entregarse no a "pensar ni juzgar sino [a] ahondar con lucidez en sus sensaciones y sentimientos"¹ que le impone la distancia. Uno de esos sentimientos es la nostalgia.²

La lectura de las cartas de D. H. Lawrence, ese otro "enfermo nostálgico", así como una de su amigo Enrique (¿González Rojo?) son el detonante que lleva al poeta a fijar su atención "en un momento en que la nostalgia había adoptado para conmigo uno de sus más traicioneros disfraces." (Pero ¿a qué máscara se refería? Ante la imposibilidad de precisar su estado emocional, comentar algunas de sus lecturas, así como del intento de justificar su viaje -o "fuga de lo mexicano", en una semejanza con la fuga de D. H. Lawrence-Villaurrutia no duda en afirmar:

Qué oscuro y recóndito es el sentimiento de la nostalgia. [...] Lo que importa es reconocer que el

¹ Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, p. 21.

² Según su etimología, la nostalgia es un deseo doloroso por regresar. Es una languidez, un conjunto ambivalente formado por un mal y, al mismo tiempo, su remedio. Es una apasionada valoración de la tierra natal abandonada, pero nunca olvidada al grado de querer volver a ella. Añoranza, tristeza por estar ausente de la patria, o lejos de los seres queridos. Es también el pesar que causa el recuerdo de un bien perdido.

sentimiento vive más o menos secretamente en el hombre que viaja, y es, en cierto modo, su castigo "por haber querido cambiar de sitio". Una vez contraída esta enfermedad, ya nada, ni un nuevo viaje al lugar que se extraña, podría curarla, porque sucede que la enfermedad se nutre, precisamente, en el lugar en que se está y del lugar que se abandona.³

Al recobrar el objeto de su reflexión, le reitera al "querido y paciente Salvador", que

no estoy seguro de no extrañar mañana, en México, lo que en un principio rechazaba aquí con toda la fuerza irracional de la nostalgia que sentía por mis costumbres de allá. Tal vez la única verdad -si existen verdades únicas- es que el hombre extraña su costumbre, no importa el lugar, aunque éste haya contribuido a modificarlas.⁴

Pero si, como afirma Villaurrutia, la nostalgia tiene sus escollos, ¿cuáles son los riesgos, los obstáculos que le impone su estado sentimental? Son, en un primer momento, lo tenebroso y profundo con que la nostalgia se arraiga en su intimidad, al grado de que toda la lucidez de que era capaz no es suficiente para salvarlo de su nostalgia. Otro riesgo sería el hecho de quedarse anclado en su pasado sin olvidar que vive en un presente, que lo lleva a evocar lo sucedido. Otro riesgo era quedarse confinado en las islas del tedio, que le resultaba imposible trascender. Pero si, a pesar de sus intentos, no logra salvarse de estos peligros, podrá cuando menos, al fundir los extremos, alcanzar la reconciliación consigo mismo y volver a la patria y regresar del exilio. Estos son algunos de los temas de la parte final de esta aventura:

Si bien en "Remanso", que figura en sus *Primeros poemas*, el poeta se dedica a perseguir, **sentado al borde de la fuente, la calma que mitigue mi avidez de recuerdo**; en "Volver" -penúltimo poema de *Nostalgia de la muerte*- esa apetencia se verá colmada por el deseo de regresar a la patria. Este retorno además de ser la culminación del

³ *Cartas de Villaurrutia a Novo*, p. 23.

⁴ *Op. cit.*, pp. 24 y 25.

destierro en esta tierra, es su salida del espejo. De modo que la aventura termina cuando logra **¡Salir del aire que me encierra!** Antes de que sus recuerdos se borren en las calzadas de ese jardín melancólico, el poeta sabe que la música -"Esta música" poemas que la mano de la noche convierte en dibujo- hace interminable su congoja. Con los años esta angustia habría de tomar, según Alí Chumacero, la forma de "bella nostalgia." Y es el mismo poeta quien la define: "Me complazco en pensar -escribe Villaurrutia en una carta a Octavio G. Barreda- que el hombre es un animal que puede sentir nostalgia, echar de menos su muerte, que vive y experimenta en formas muy extrañas."⁵

La nostalgia es, en pocas palabras, actualización de su pasado. El pasado es una modalidad del presente, como proponía Ortega y Gasset cuando pregunta: ¿existe el pasado? Si existe, ¿dónde existe? El pasado sólo existe en el presente. Pero, ¿al definirse como un animal nostálgico, el poeta no está, inevitablemente, enfermo de tiempo, que es su pasado? Tal estado no puede ser más que la culminación de su embeleso.

Si la nostalgia hace del poeta un ser -o un animal- infectado de tiempo, entonces sólo la muerte puede curarlo, y por lo tanto salvarlo de esa "curiosa" enfermedad que es el vivir. De esta manera adquiere sentido aquel juego conceptual y paradójico del "veneno y el antídoto. Y viceversa", que el joven poeta confesara en su entrevista a Marcial Rojas. Por una parte, la nostalgia sería -amén de una de esas formas extrañas- una modalidad de la actitud crítica que ponderaba el mismo Villaurrutia; por otra, es el ejercicio, la demostración de su poética: la escritura del poema ("como una joya") que es a la vez la capitalización de su experiencia de la muerte ocurrida en el pasado.

Aunque "el pasado no es mejor que el presente: la perfección no está detrás de nosotros sino adelante, no es un paraíso abandonado

⁵ Véase el "Prólogo" a las *Obras* de Villaurrutia, p. XV.

sino un territorio que debemos colonizar, una ciudad que hay que construir."⁶ Al actualizar su pasado, se aboca no sólo a instalar y edificar sus espacios, sino a fundar -y fundir- su tiempo. No olvidemos que al inicio de la aventura el poeta, guarecido en el espejo, ámbito que colonizara hasta hacer de él su "ciudad sumergida", procede de la manera inversa: todo es motivo de una desrealización. Ahora, ensimismado, su presente ocurre en un infierno helado, en un "Cementerio en la nieve". La aparición y reaparición de la nieve -escribe Villaurrutia- borra, con su presencia milagrosa, cualquier sensación física [...] cuánto me gusta y cómo la he recibido ahora, al menos, en que todavía tiene para mí algo de misterio.⁷ Si para Bernardo Ortiz de Montellano "el recuerdo (no el olvido) es lo único que garantiza nuestras sensaciones para identificarlas, aunque el proceso se haya convertido en inconsciente", en Villaurrutia, por su parte, no se olvidaba de la lección de vida que José Gorostiza, en "Una botella al mar", le había transmitido: "que no se puede fundar un arte duradero en ninguna sensación."⁸ Sin olvidar esta lección, Villaurrutia hace de su nostalgia un estado de su ser y su conciencia **-una lúcida conciencia de amar lo nunca visto / y de esperar lo imprevisto-** que gira en torno a esa operación decisiva: actualización de su presente, ya señalada. Un primer aspecto de esta acción es atender la aparición de la nieve. Copos de nieve: agua confiscada por la blancura; efímeros cuerpos que descienden mientras cae la noche. Ya como emblema, como símbolo o bien como motivo poético ¿qué tan enigmática, misteriosa e incomprensible puede ser la nieve? ¿Es la reflexión analogía de esa nieve que cae dentro de los poemas? ¿Es la nieve el símbolo de su transfiguración poética? ¿Qué sentido tiene nombrar la nieve que cubre ese cementerio donde hace acto de presencia la tentación de lo absoluto? **¿Qué nombre dar a la blancura sobre lo blanco?** ¿Cómo

⁶ Octavio Paz, *La otra voz*, México, Seix Barral, 1990, p. 34.

⁷ *Cartas de Villaurrutia a Novo*, p. 53.

⁸ Véase Bernardo Ortiz de Montellano, *Sueños*, México, UNAM, p. 128.

participa la nieve y sus atributos en los sucesos posteriores a la transfiguración del poeta? ¿Cuál es, en este caso, la relación o natural correspondencia con la nieve? Villaurrutia recuerda:

Hemos tenido nieve todos estos días, tanta, que al caminar te hundes en ella hasta la rodilla. Las casas amanecen blanqueadas por la nieve, y un ejército de enterradores trabaja, a golpe de pala, para abrir caminos y tumbas. A mí me encanta verla y tocarla y hundirme en ella todo lo mucho que mi estatura me lo permite y todo lo poco que mi escaso peso me lo impide.⁹

El oficio de la nieve consiste en borrar toda huella de las sensaciones y experiencias del poeta ocurridas en el pasado. La virtud de la nieve es eliminar toda la materia deleznable y depurar la percepción de su presente. Más que apasionada, la visión de su pasado será reflexiva. En este sentido, la nieve opera como un astringente -modalidad de la ascepsia, otra de las musas como la llamaba Paul Valéry- que depura su sobrecogimiento al extremo de anestesiarlo.

**Si algo tiene un 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!**

Pero Villaurrutia parece insistir en esta depuración de su nuevo conocimiento. Al desangrarse, no pierde la agudeza con que ha educado a sus sentidos; sus manos manifiestan la regeneración de su sentido del tacto. En su nostalgia, la vista es el primer sentido que despliega en el poema. Las alargadas manos del silencio recorren las cortinas y despejan la oscuridad de la ventana desde la cual mira cómo
¡Cae la noche sobre la nieve!

La primera imagen de "Cementerio en la nieve" es una transposición: la caída de la noche sobre la nieve, y la caída de la nieve sobre su pasado. La depuración que trae consigo la nieve se ve perturbada por el peso de la noche. En su faena el poeta no deja de

⁹ *Cartas de Villaurrutia a Novo*, p. 57.

pensar el momento y la forma en que las sombras acaben por borrar, ante la presencia de la nieve, las sombras de su pasado. Él es quien habrá de otorgarle a la nieve esa tarea de cubrir su pasado. Éste es el meollo de su nostalgia: el recuento permanente de su pasado. A él se entrega en acto y pensamiento:

**Todos hemos pensado alguna vez
o alguien -yo mismo- lo piensa ahora
por quienes no saben que un día lo pensaron ya,**

De ese plural ambiguo -¿quiénes son esos "Todos"?- que se vuelve singular, el poeta sintetiza su experiencia. Al pensar hace de la nostalgia una acción decisiva: custodiar la memoria para así preservarla, y dejarla intacta, como la nieve. La memoria entendida como lo más caro al ser humano y sin lo cual no es posible la vida. La nostalgia que siente es una nostalgia de sí mismo como un ser transitorio inmerso en el tiempo.¹⁰ Con la fuerza de ese pensar desde su presente, hace del pasado el lugar de las formas. Formas cuyo peso es el de la nieve. Es él a quien corresponde llenarlas de vida y de necesidad, de pasiones y de valores. Al recuperar el ánimo, al insuflarle fuerza a esas formas, se llena de vida logra recuperar su entereza. Esta recuperación le otorga el privilegio de reconciliar algo del dulce sueño / del sueño sin angustia- y mirar

**que las sombras que forman la noche de todos los días
caen silenciosas, furtivas, escondiéndose
detrás de sí mismas, del cielo:
copos de sombra.**

La fusión de los ámbitos nocturno y crepuscular no es más que la convivencia entre la noche y el sueño.¹¹ Es evidente que cada una se distingue por una percepción particular, de modo que si la primera se

¹⁰ Eduardo Milán, *Resistir*, pp. 108 y 109.

¹¹ Octavio Paz, *X.V. en persona y en obra*, p. 56.

impone por su linaje de sombras, la segunda propicia la evocación de la luz vespertina que le abre las puertas al sueño: juego de luces y sombras, juego con el tiempo. De la luz crepuscular, no deja de sorprenderse al sentir

**¡Qué luz de atardecer increíble,
hecha del polvo más fino,
llena de misteriosa tibieza,
anuncia la aparición de la nieve!
Luego, por hilos invisibles
y sueltos en el aire como una cabellera,
descienden
copos de pluma, copos de espuma.**

Si en otro de los "Nocturnos" el polvo blanco tapizaba las gargantas -que Guillermo Sheridan asocia con sus "toques de coca" que se daba Villaurrutia-; ahora, el polvo se despliega mientras dura ese atardecer. A través de esas formas aéreas de la nieve, de esos hilos invisibles en el aire, el poeta logra culminar su descenso, su caída.

Esta noche, por otra parte, se ha despojado de su angustiada pesantez, pues ha dejado de ser la noche intemporal de la conciencia, y se ha transformado gracias a las sombras, que acaban cubriendo la nieve en otra noche: la noche melancólica. Si en este tiempo de sosiego las sombras, **silenciosas y furtivas**, corren a esconderse detrás de sí mismas, cae del cielo, en **copos de sombra**, la melancolía: **Porque la sombra es la nieve oscura, / la impensable callada nieve negra**. Recordemos que la melancolía, el tedio, el desamor y otros "humores" han estado latentes en el ánimo escéptico del poeta. Pero éste melancólico se distingue por su experiencia del vacío, por la añoranza de lo conocido así como por la suspensión de su deseo. Su avidez espiritual se ha desvanecido: ha terminado, pues, el **deseo** de viajar. De ahí que la nostalgia se profile como una posibilidad que permita al poeta redescubrir su propio cuerpo. En pocas palabras: capitalizar su paradójica demasia vital. Por otra parte, es también la melancolía quien lo lleva a trasponer términos

de la imagen poética: **¡Cae la nieve sobre la noche!**

La transposición de los planos de la imagen logra impedir que la melancolía se desborde y el poeta languidezca. Ésta es una operación poética que consiste "en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura."¹² De este modo, el poeta se ha deslizado del bienestar a la enfermedad. El cuerpo vacío es ahora un cuerpo enfermo, corroído ya por esa "lepra incurable" de la angustia y cubierto por esa "nieve negra" de la melancolía. Pero no es el cuerpo que padece las afecciones de los órganos, sino la nostalgia que se acuna en su alma -esa avis con las alas abiertas que permea el sueño. Esa angustia -ese "mortal veneno que no mata"- y esa aflicción devienen en nostalgia. Por eso "hay -afirma Villaurrutia- 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."¹³ Y desde esta nostalgia "abarcarás de una sola y basta mirada la redondez perfecta de tu vida", le escribe Salvador Novo.¹⁴ La nostalgia es la enfermedad que podrá curarse sólo a través del ejercicio de la poesía. En este sentido, la nostalgia es el sentimiento estético más alto, más completo: es el que engendra, reúne, agrupa y convoca los sentimientos del poeta. A través de ella le da unidad a la diversidad de su mundo y de su proyección sentimental (como lo había aprendido en sus lecciones de *Estética*, de Alfonso Caso). Es también el sentimiento al que Villaurrutia le da mayor volumen y consistencia -y no por que los otros no lo tengan-; en él concentra sus deseos, su vitalidad; es "el sentimiento resultante del cabal...ejercicio de su facultad emocional."¹⁵

¹² Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 9.

¹³ Villaurrutia, "Introducción a la poesía mexicana", *Obras*, p. 771.

¹⁴ *Cartas de Villaurrutia a Novo*, p. 8.

¹⁵ Alfonso Caso, *Estética*, México, UNAM, 1971, p. 83.

La última de las tres estrofas -que son tres planos: el de la noche, el de la luz y el del sueño, de manera que la noche le abre paso a la luz y ésta al sueño- que componen "Nostalgia de la nieve" es decisiva porque en ella logra reconocerse el poeta: su angustia ante lo desconocido ha terminado. A través del sueño logra trascender su angustia, pero también hace posible el hecho de su resurrección, que le permite recuperar, en el poema cuando menos, la serenidad:

Y algo del dulce sueño,
de sueño sin angustia,
infantil, tierno, leve
goce no recordado
tiene la milagrosa
forma en que por la noche
caen las silenciosas
sombras blancas de la nieve.

Con este sueño que le ha devuelto la vida que lo ha resucitado, el poeta concibe a "la muerte como la experiencia vivida desde su vida, es decir, como una vivencia."¹⁶

El reposo, así como el ocio -variante de la curiosidad- de la melancolía es vitalmente fecundo ya que "en la noche del sentir se acumulan sensaciones que, de repente, estallan en pensamientos luminosos."¹⁷ De esos pensamientos, que desembocan en la contemplación de nuevas maravillas como la nieve, el poeta hace imágenes: **A nada puede compararse un cementerio en la nieve. ¿Qué nombre dar a la blancura sobre lo blanco?** Imágenes con las que se encuentra el poeta en una de sus excursiones en New Haven. En este "Cementerio en la nieve" Villaurrutia hace convivir, en helada y luminosa complicidad, a la nieve con el silencio que impone la presencia de la muerte. La nieve imprime a la nostalgia otra temperatura y genera a la vez otro tiempo. La nieve es depositaria de un atributo del tiempo: la

¹⁶ Octavio Paz, *X.V. en persona y en obra*, p. 74. (Sobre la 'vivencia' resulta pertinente recordar que "la palabra vivencia fue introducida en el vocabulario español por los escritores de la *Revista de Occidente*, como traducción de la palabra alemana 'Erlebnis'. Vivencia significa lo que tenemos realmente en nuestro ser psíquico; lo que real y verdaderamente estamos sintiendo en la plenitud de la palabra 'tener". Cfr. M. García Morente, *Lecciones de filosofía*, México, Porrúa, 1971, p.13.)

¹⁷ Carlos Gurméndez, *La melancolía*, p. 26.

transitoriedad. A través de la nieve se afirma la realidad de la materia. De ese modo "la creación poética ejerce su acción sobre la realidad representada, convirtiéndola en *materia en forma de sentido*."¹⁸

Mientras que el espacio está colmado de esa totalidad de la nieve al grado de que **ya no queda nada sino la nieve sobre la nieve**, en este Cementerio el tiempo ha quedado suspendido. En esta suspensión del tiempo ocurre una confrontación de tiempos, es decir que "frente a un futuro puesto en duda y un presente inestable, transitorio [como la nieve], la única alternativa que guarda [el poeta] es una mirada revitalizadora del pasado. La operación decisiva del poeta es una *anamnésis*: una recuperación de su pasado."¹⁹ En esa recuperación, la nostalgia es la pasión del intelecto que quiere reconstruirlo con el interés de cubrirlo todo nuevamente. El poeta confía en que la nieve **-que el cielo ha dejado caer...insensiblemente sobre las tumbas-** es capaz de cobijar el pasado. A cubrirlo, se funden mutuamente y resplandecen. En otras palabras, Villaurrutia parece contestar a aquella pregunta que se hiciera Gide: "¿No comprendes que cada instante carecería de ese resplandor admirable si no se destacara, por así decirlo, sobre el fondo oscuro de la muerte?"²⁰

Con **la mano sobre sí misma eternamente posada**, el poema irradia silencio y serenidad, conquistadas por el poeta. Y con una mano sobre la otra, el poeta recupera el tacto y la calma, y logra sortear la apercepción, que es uno de los escollos de la nostalgia. En ese sentido la nostalgia es un recordar que se instala en el orden del sentir así como en la trama de pasiones.²¹

La materia verbal de este poema es distinta a la de los anteriores "Nocturnos". Se observa, por una parte, un domino medurado

¹⁸ Dámaso Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1976, p. 23.

¹⁹ Eduardo Milán, *Op. cit.*, p. 110.

²⁰ André Gide, *Los alimentos terrestres*, p. 38.

²¹ Mercedes Monmany, "La nostalgia; historia y asedio de un sentimiento", *Biblioteca de México*, 14, p. 22

en la distribución de sus imágenes; por otra, goza de esa delicada disposición lúdica que incide en la reiteración de sus motivos. La segunda estrofa está compuesta por dos planos: el de las alturas, donde

**Los pájaros prefieren atravesar el cielo,
herir los invisibles corredores del aire**

y el plano terrestre, al cual descienden esos cuerpos alados (¿no son acaso estos pájaros encarnación del alma del poeta?) sólo

**para dejar sola a la nieve
que es como dejarla intacta
que es como dejarla nieve.**

A través de la comparación, define dos experiencias: la del insomnio y de la ceguera:

**Porque no basta decir que un cementerio en la nieve
es como un sueño sin sueño
ni como unos ojos en blanco.**

En la segunda parte del poema, el poeta no deja de oír el silencio. Ahora no son las manos las que caen, sino un silencio sobre otro:

**Si algo tiene de un 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!**

Ese cuerpo no deja de experimentar las relaciones paradójicas. Se muestra, por una parte, insensible por el contacto con la nieve; y, por otra, "dormido" y a la vez atento, que es el estado de las palabras y del cuerpo; del cuerpo de palabras que pretende sepultar el olvido. El poema no acabará sepultado por el peso helado que toma el silencio. Además de participar en "las dietas de la conversación", de esa conversación que el poeta ha sostenido con la poesía, y que

está a punto de terminar, el silencio "pertenece a la estructura fundamental" del poeta.²² Entre el poeta, la palabra y el silencio no hay escisión alguna. Al sostener su relación con el silencio, las palabras conservan su peso, su textura, en fin, toda su carga poética. Son ellas, las palabras, quienes hacen nuevamente perceptible al silencio.

En el episodio entre la nieve silenciosa y el silencio nevado, se establece una relación semejante a la del poeta con la angustia: la nieve, al pretender cubrir al silencio, es

**más silenciosa aún sobre las losas exangües:
labios que ya no pueden decir una palabra.**

Cuando estos "labios" callan, el tiempo del silencio comienza a crecer y se encarga de llenar el espacio. Mientras la nieve, al dejar de nombrar a la palabra, le abre las puertas al olvido, el silencio es la presencia que avisa la nada. Así, al mirar la nieve, el poeta es contemplado por el silencio y acechado por la nada.

Aparentemente "North Carolina Blues" es un poema autónomo. No obstante, participa en la estructura profunda del cuerpo de las "Nostalgias". A través de este divertimento, que forma parte de la potencia musicalizada de los motivos poéticos, Villaurrutia desliza algunos de los motivos de los últimos poemas del texto. Resguardado por esa tristeza azul de la nieve el poeta, que se ha tomado un descanso, hace un recuento de sus registros y en espera de otro compás, dispone de otra hoja -de nieve, de papel pautado- donde el deseo habrá de continuar su trazo.

He señalado que, en este primer compás, sus manos confirman la regeneración de los sentidos del olfato y del tacto:

**En North Carolina
el aire nocturno
es de piel humana.**

²² Max Picard, *El mundo del silencio*, Caracas, Monte Avila, 1971, p. 11.

**Cuando lo acaricio
me deja, de pronto,
en los dedos,
el sudor de una gota de agua.**

Los motivos musicales de este blues, con su variedad de registros musicales como la recurrencia de un tema dominante que participa de la improvisación, Villaurrutia los sustituye por valores poéticos cuyo hilo conductor, en cada uno de los compases, se entrelaza con otros temas y motivos: ese "aire tibio y lento" alterna con un "aire nocturno" y epidérmico. Esa transpiración es signo de que el cuerpo se ha regenerado. Ya no es **el sudor de la tierra** (del primer "Nocturno") sino la segregación corporal y nocturna. Es el aire que viene a restaurar, a erotizar el cuerpo. En el poema, por otra parte, ya no se respira el humor acre de la muerte. El olfato le permite percibir ese **aire nocturno** donde se extiende nuevamente el vaho del deseo. Al combinar el olfato con el tacto, registra una sensación de elemental pureza: la frescura que le prodiga a sus manos esa gota de agua. Es el agua que regresa al cuerpo y con ella las sensaciones. Si algo propicia el agua es suspender la apercepción del cuerpo anestesiado del poeta y refrescar el ámbito de la nostalgia. Los dedos se vuelven así los emisarios del tacto. Esta recuperación lo lleva a fortalecer la "fe en el milagro" de su anhelada reconciliación ulterior. En ese cambio de planos entre la luz y la oscuridad, o bien la noche sobre la nieve, se acuna la nostalgia:

**Meciendo el tronco vertical,
desde las plantas de los pies
hasta las palmas de las manos
el hombre es árbol otra vez.**

Por un momento las oscilaciones de este espíritu, que de hambriento y sitibundo deviene en melancólico, se estabilizan: recobran el ritmo del pulso perdido. Si en su inmovilidad el poeta acabó despojándose de su totalidad; ahora este vaivén es signo de que

ha recuperado tanto su movimiento como su sangre. La trayectoria de la sangre puede observarse en algunas imágenes: la del libre y total tránsito de la sangre (**¡Todo / circula en cada rama del árbol de mis venas**); la huida de la sangre (**No la sangre que huyó de mi como...**) y ésta última depositada en la boca de un negro: **su boca es una roja entraña.**) Este "árbol" poético se apresta a recibir la presencia revitalizadora de la clorofila. Al ser nuevamente árbol, el cuerpo ha dejado de ser ese vacío en el que se traslucían las ramas de sus venas. Atrás quedó el sonámbulo. A través de la palabra puede volver a mirarse en su totalidad tangible: el poeta recobra, pues, su dimensión corporal y humana. **Por el cuerpo volvemos al comienzo, / espiral de quietud y movimiento.**²³

A los juegos monocromáticos de los planos de las imágenes poéticas y a la blancura sobre la nieve le sucede el ensombrecimiento, la concentración sobre lo negro. Dos formas de nombrar -de pretender, de coquetear- el absoluto, la pureza. Se manifiesta así lo inaudito verosímil en la contraposición de la imagen: **las sombras blancas en pleno día.**

En su penúltima parte este "blues" despliega una más de sus vertientes eróticas que "se antoja plagada de alusiones y elusiones, de una sexualidad que se acepta como clandestinidad y así se ejerce, cargada de orgasmos disimulados, *intrigados*, e intemperancias solapadas."²⁴ Esas incursiones culminan cuando **una mano sin cuerpo** traza en la húmeda pizarra la escritura del deseo. "Alusiones y elusiones" que en el último compás se corroboran como un inevitable distanciamiento, o bien una exclusión (pudorosa, suspicaz acaso) ante la confusión de cuerpos y labios y su posesión en la sombra. Y ante la cual el poeta se decide por la distancia, por la reserva.

"Muerte en el frío" se distingue tanto por ser un poema

²³ Octavio Paz, "Cuarteto", en *Arbol adentro*, México, Seix Barral, 1987, p. 23.

²⁴ Guillermo Sheridan, "El invocado y el taumaturgo", *Revista de la Universidad*, XXXIII, 6, 1979, p. 39.

climático en la estructura de estas "Nostalgias", así como por un mesurado desarrollo narrativo donde Villaurrutia, escéptico ingobernable, experimenta un hecho sobrecogedor: la revocación de su fe en el milagro de la reconciliación consigo mismo.

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

En esa distancia reposada, su nostalgia posee un sentido del tiempo mucho más vasto que el tiempo de la conciencia: el pasado está más vivo que el presente; es decir

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

Al preservar la memoria logra también recuperar sus propios límites. En esa vigilancia hace entrega del legado de su memoria poética. No olvida que "la estructura de nuestra vida cambia sensiblemente a cada momento. Crece la presión del pasado y las posibilidades del futuro merman."²⁵

La nostalgia lleva al cuerpo a experimentar otras temperaturas: a la cólera que **incendia las arterias en mitad de la noche** le sucede un clima frío y ceniciento como gesto de la distancia. Atrás quedó la incineración y el congelamiento. Se entrega así a la tarea de preservar la memoria de lo acontecido, de modo que "el frío se hace cada día más frío."²⁶ Todo queda bajo el dominio de un invierno eterno:

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

A pesar de todo no dejaría de buscarse. Tampoco terminarían la introspección, a la que ya considera inútil, la conciencia de que su

²⁵ Pablo Luis Landsberg, *La experiencia de la muerte*, p. 60.

²⁶ *Cartas de Villaurrutia a Novo*, p. 51.

alejamiento es total, menos la culpa **de todo aquello que me acusa de no ser más que un muerto**. Pero si éste no es un simple muerto, por qué reducir su experiencia de la muerte; sentirse culpable es algo a lo que no puede resignarse. Tampoco se queda en las arenas movedizas de la soberbia. Lavar esa culpa demanda, en todo caso, comprender el calibre de su muerte.

En la nostalgia el poeta, siempre bajo el signo de Ulises, su diablo patrono en sus excursiones al infierno, y al invierno, se desplaza de un infierno a otro:

**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 cosa con una línea dura.**

A pesar de esta experiencia frigorífica y devastadora que sintetiza en esos verbos de movimientos rotundos y de algunos de los principios de su poética como la sequía, la parálisis, la congelación y el dibujo, el poeta no puede vivir eternamente escindido: buscará reconquistar los planos de su conciencia y así recobrase. De la muerte reconoce que "el único medio de extraer una experiencia vivida de todo lo que ella contiene consiste en revivirla por el recuerdo y la imaginación."²⁷ Este desconsuelo, esta angustia del alma

tiende incesantemente hacia el provenir y está produciendo en cada momento pasado al desbordar el presente. Esta inquietud e inestabilidad no radican únicamente en la base de nuestro sentimiento [la nostalgia] sino que están en la raíz misma de la constitución de este mundo en tanto que mundo -y por esto- constituyen la movilidad del tiempo.²⁸

Si para este escéptico el futuro está por venir, la oportunidad de otro sentimiento y de otra vivencia en el presente es el desconsuelo.

²⁷ Pablo Luis Landsberg, *Op. cit.*, p.70.

²⁸ *Idem.*

En éste, el ejercicio de la memoria -una memoria selectiva- la muerte hace acto de presencia. Así el poeta rememora lo que ha podido vivir por sí mismo. A una memoria selectiva corresponde una vivencia intransferible.

Si la angustia es el acicate de su escritura, la escritura no puede ser sino su consuelo mayor. La poesía comienza cuando el poeta tiene conciencia de su muerte, recuerda Villaurrutia en su conferencia "La poesía de los jóvenes de México". Después de esa muerte, el poeta se entregaría a un período de completa reconstrucción, como lo llama Torres Bodet y como le recomendaba José Gorostiza:

No he conocido a nadie como usted que se defina no tanto por las cosas a las que se opone, como por las que se le oponen. Tenga paciencia, que talento ya le sobra. Y si puedo darle un consejo, no a título de listo sino de quién pasó ante la experiencia y *quizá sucumbió a ella*, hágase el ánimo de morir. La nostalgia nos amenaza, como otras tantas cosas en la vida, con la muerte, valiéndose de que siempre llegamos tarde a un entendimiento con ella. ¡Si yo hubiera sabido hace diez años que la muerte no es otra cosa que el miedo que le tenemos!²⁹

Si los contrarios, como el agua y el fuego, le dan muerte, ellos mismos se encargan de restituirle el cuerpo, de renovarle la vida:

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

Bajo el clima del silencio, este árbol renovado manifiesta su plenitud; una plenitud que toma la forma del estremecimiento. No olvidemos que hay en el poeta una voluntad de vivencia total a través de los sentidos. El oído encausa su torrente hasta lograr sacudirlo nuevamente. Si la reconciliación lo ha dejado inmóvil, no puede menos que sentir:

²⁹ José Gorostiza, *Epistolario* (1918-1940), p. 329.

...cómo se besan
y se 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.

La nostalgia es el puente que le permite unir el pasado con el presente. Es también la posibilidad de acabar con la tensión generada por los contrarios que lo han quemado y ahogado. Es la vuelta a la unidad del ser. Esta reconciliación es "una primera victoria sobre la muerte."³⁰ Es decir el triunfo de la memoria sobre la muerte; una memoria individual propia de quien participa de una inmortalidad "desdibujada"; una inmortalidad donde las palabras son sombras errantes y la voz un recuerdo en la garganta.

Al volver los ojos, reconoce que el estado posterior a su reconciliación no es el de la plenitud hedonista, gratuita; al regresar a su estado primigenio, donde todo parece haber sido un sueño perverso, no puede dejar de mirarse atrapado en la polaridad de su sustrato vegetal y mineral: un árbol incrustado en el espejo.

Sabemos que los signos más comunes de la melancolía son la tristeza y el temor, aunque no son lo mismo melancolía y tristeza. Si la tristeza -me refiero a una tristeza fecunda- es el origen de todos los sentimientos, incluyendo la nostalgia; la melancolía es una tristeza honda y al mismo tiempo vaga e imprecisa, una niebla emotiva donde se sumerge el vivir total del poeta. La tristeza es a la vez madre e hija de la melancolía que alude más a un modo de permanencia, a un modo de ser, más que a un modo de estar. El temor prevé todo riesgo, pero no se atreve a adelantarse a su encuentro; despierta al

30 José Ferrater Mora, *La admiración, la muerte y la ironía*, México, Cruz del Sur, 1946, p. 82.

cuerpo y lo estimula y, paradójicamente, limita la voluntad del poeta. Más allá del temor, de la simple inquietud, está el miedo. El temor toma la forma del miedo, parafraseando al poeta. Si el punto de partida de esta melancolía es el miedo al hervor confuso de la vida, el miedo es "una pasión concéntrica y debilitante que sume al cuerpo en el más penoso estado de los estados."³¹

Con su "Paradoja del miedo" (que puede contarse entre "los muy pocos poemas escritos a mano", en su estancia en New Haven) Villaurrutia refuta y anula ese "sistema de creencias comunes" que se tiene sobre la muerte. La primera es su concepción del miedo, particularmente del miedo mortal a la muerte. Si el miedo tiene paradojas ¿cuáles son? El miedo "es un dolor o una agitación producida por la expectativa de un mal futuro que pueda producir muerte o dolor."³² Más que sentirse sorprendido por la muerte, el poeta se entrega a tejer y destejer la paradoja del miedo. Ese terror no está expresado únicamente en un poema: "nace en un canto, pero no se satisface, crece, se ramifica, se vuelca en otros estadios de esa arquitectura lírica de *Nostalgia de la muerte*."³³

En todo el poema combina el acto de pensar, de percibir y de juzgar. La prueba que domina esta inteligencia es la capacidad de conjuntar en la mente dos ideas antitéticas al mismo tiempo, y aún conservar el don de pensar. Ese pensar consiste en combinar sus representaciones con su intuición, privilegiar su percepción en la que destaca la presencia ambivalente de sus imágenes. A la vez, su percepción está determinada por su memoria. Se entrega a un "examen de conciencia" donde su pensar toma diferentes formas: asocia, combina y estructura su experiencia del miedo. A esa carga de irracionalismo que preocupaba a Villaurrutia, la muerte y el miedo lo

³¹ Carlos Gurméndez, *La melancolía*, p. 35.

³² Nicola Abagnano, *Diccionario de filosofía*, México, F.C.E., 1996, p. 379.

³³ Raúl Leiva, *Imagen del poesía mexicana*, México, UNAM, 1959, p.152.

conducen a lo pensable, entendido como el ámbito donde se ejercita el pensamiento. ("No hay placer más complejo que el pensamiento y a él nos entregábamos", nos recuerda Borges en *El Aleph*.)

La primera paradoja que se presenta como el recurso de la destrucción creativa, está constituida por la presencia de la "fe en el milagro" (donde se destaca la afirmación que hace de los derechos de su fe y de la verdad de su contenido, así como el reconciliarse consigo mismo), el aguzamiento de la razón y las exigencias que ésta demanda. La paradoja estriba en esa convivencia que logra sostener entre su fe y su razón, que es en sí una contradicción. Sobre el filo de esta navaja transita y habrá de sostenerse el poeta. Entre su ironía y su sorpresa, afirma:

**¿Cómo pensar, un instante siquiera,
que el hombre mortal vive!
El hombre está muerto de miedo,
de miedo mortal a la muerte.**

El suyo es ahora un paradójico pensar móvil y afectivo; un pensar activo y un estar inmóvil, paralizado irreversiblemente por el miedo. Éste no puede ser sino una reacción a su pasión por la muerte, así como ante su propia destrucción. La destrucción es inevitable ya que su cuerpo está agotado, consumido. Sabe que el pensamiento no opera necesariamente a partir de demostraciones, sino que puede ser descubierto y experimentar otra "metamorfosis":

**El miedo lo acompaña como la sombra al cuerpo
le asalta en las tinieblas,
se revela en la noche,
toma, a veces, la forma del valor.**

En su conversación con la poesía como en el soliloquio de la muerte el miedo, por su parte, se encarga de hacerles mal tercio. ¿Es el valor -o la valentía- otra máscara? ¿Hasta ahora se percata de que el valor -esa cualidad que mueve a acometer grandes empresas y a

arrostrar los peligros- era indispensable para su aventura? Si es así, el juego de máscaras no ha terminado. Pero ante esta ambivalencia se puede contestar que en este mortal todo tiene el valor de lo irrecuperable y lo azaroso.

A un miedo menor sigue un miedo mayor que es el sinsentido, la vaciedad o la anulación del sentido que produce la locura. A estas alturas ya no importa ese "miedo mayor", que es el miedo a la muerte, sino un miedo desbordante, absoluto, interminable: el miedo a enloquecer:

**Y sin embargo existe un miedo, miedo mayor,
mayor aún que el miedo a la muerte,
un miedo más miedo aún:
el miedo a la locura,
el miedo indescriptible
que dura la eternidad del espasmo
y que produce el mismo doloroso placer;
el miedo de dejar de ser uno mismo
ya para siempre,
ahogándose
en un mundo
en que ya las palabras y los actos
no tengan el sentido que acostumbramos darles;
en un mundo en que nadie,
ni nosotros mismos
podamos reconocernos:
"¿Este soy yo?"
"¡Este no, no eres tú!"**

Ante esa eternidad del espasmo, que es antesala de la locura, no puede dejar de aterrorizarse, pero tampoco puede apartarse de ella. El miedo no sólo está escoltado por esos dos "guardianes" que son el dolor y el placer, sino que en esa lucha los cuerpos acaban, sin dejar de dudar, por no reconocerse y que, sin embargo, se miran cara a cara. Al mirarse no deja de asfixiarse y confesar que ha superado su miedo. No sin valor aprueba la vida en la muerte. No olvidemos que a esos cuerpos los designa el juego de la sustitución de las identidades. Son, en este sentido, Castor y Polux que intercambian sus máscaras.

Estas sensaciones paradójicas, donde el miedo viene a equilibrar los desórdenes del dolor y los excesos delirantes del placer -un placer doloroso o un placentero dolor- son vivencias presentes donde se asoma la muerte. Pero, ¿no son también una forma del miedo a perder la memoria y la razón y, paradójicamente, estar en pleno delirio? Esta paradoja demanda al lenguaje otro recurso, que no puede ser más que el del melancólico: la ironía.³⁴ Ni aún en la muerte cesa el placer de esta inteligencia. Bromea porque se siente seguro de una verdad particular, es decir: no podrá dejar de ser él mismo o el yo en que se afirma, y puede a la vez ser otro. La ironía impide que la subjetividad del poeta se frustre ante el espectáculo que contempla: "ahogarse en un mundo en que las palabras y los actos no tengan el significado que acostumbraba darles." Qué ironía: sabe quién es, pero no puede reconocerse. O bien, puede reconocerse sin ser él. Pero también constituye un vivo placer que lo salva de heridas permanentes, de esas **nuestras heridas extrañas**. En "**Este no soy yo**", está la conciencia de su vacío existencial, de su despojamiento total.

Por otra parte, no es acaso otra paradoja el querer llevar a la poesía, al lenguaje y al arte más allá de sus significados y querer permanecer en sus propios límites? Si en otros poemas el poeta reconocía "esas sombras de palabras que le salen al paso de la noche"; ahora, las palabras junto con los actos han adquirido, y perdido, otros significados. Y que se manifiesta como otra potencialidad de la poesía y a la vez otra paradoja del miedo. La crisis del lenguaje lo lleva a reforzar su examen de conciencia y a reconocerse como una presencia en su subjetividad. En otras palabras: su ironía lo obliga a volver a la introspección para que nada lo distraiga ni siquiera un instante de atención a sí mismo. "Todos

³⁴Tiene razón Eduardo Milán cuando afirma que la ironía es "uno de los grandes aportes de la modernidad a la escritura, amenaza con destruir no la solemnidad -cuya destrucción es siempre bienvenida- sino la gravedad, la pertinencia de ciertos temas." *Resistir*, p. 35.

estos últimos días he vivido a una presión y a un tiempo extraordinarios. Me doy miedo a veces, pero ¿cómo resistir a una tentación sin hacerla más fuerte? Prefiero caer en ella", le escribe a Novo.³⁵ Ante esta afirmación surge otra posibilidad: la disyunción, que se presenta como una tentación ontológica a la que no puede resistir y acaba por sucumbir:

**O el miedo de llegar a ser uno mismo
tan directa y profundamente
que ni los años, ni la consunción ni la lepra,
nada ni nadie
nos distraiga un instante
de nuestra perfecta atención a nosotros mismos,
haciéndonos sentir nuestra creciente,
irreversible parálisis.**

Para que sea efectiva la afirmación del ser es preciso anular la mediación de cualquier elemento. Desde su total despojamiento, nada logra impedir que vuelva a fijar su atención. Pero su atención -como atributo de su conciencia- lo lleva nuevamente a sumergirse en su inmovilidad. No olvidemos que las emociones -el miedo en este caso- están en estrecha relación con los movimientos y sobre todo los con estados corporales. Como tal, la inmovilidad es un punto de vista, una actitud estoica donde la fuerza del alma consiste en vencer las emociones y frenar los movimientos y la energía del cuerpo. Sabe que tiene el cuerpo consumido. De modo que esos espasmos, que duran una eternidad, no son un acto reflejo en su conciencia, sino que operan como "patadas de ahogado". A pesar de su debilitamiento, el poeta se siente "poseído de un furor estático para disfrutar los múltiples placeres terrestres."³⁶ Su coqueteo con la eternidad -del que se desprende su soberbia- bien lo hubiera llevado a afirmar, en palabras de Borges- que "todos los inmortales eran capaces de perfecta quietud."

³⁵ *Cartas de Villaurrutia a Novo*, p. 78.

³⁶ Carlos Gurméndez, *Op. cit.*, p. 31.

Hay una relación paradójica entre el movimiento que se restaura con la vida y la inmovilidad que lo persigue, una parálisis de la que no puede liberarse. Y que Villaurrutia sintetizara a su manera: Decía yo de mis poemas que en ellos buscaba un movimiento que no se distinguiera de la quietud. Celestino Gorostiza habló de lo mismo, diciendo que el movimiento era tan rápido que se distinguía de la quietud. Ambas cosas, opuestas, son ciertas, sin embargo.

En otro sentido, esa **creciente, irreversible parálisis** es también otra máscara, ésta de la bestia de la angustia que renace. Otra paradoja: estar vivo y atento, pero paralizado por el miedo. El presente del poeta es su yo inmóvil, melancólico, eternamente presente porque no sale de sí mismo.³⁷

La atención es una forma de su subjetividad que acaba por dejarlo inmóvil; y a la vez una subjetividad que se encarga de regular el cuidado que se prodiga a sí mismo. (Esta atención es una forma redituable de su curiosidad intelectual) La parálisis es uno de los peligros de la melancolía, peligro que lo acerca a la locura. Para no caer en esa locura, en esa tristeza infecunda es preciso un equilibrio y una medida, una distancia que sólo su lucidez y su atención pueden prodigarle. En tanto perfecta, la atención es el verdadero placer de este melancólico que transita de la concentración reflexiva a la calma. Es el sosiego que le permite recobrar la capacidad de asombrarse:

**Cuántas veces nos hemos sorprendido exclamando
desde el más recóndito pozo de nuestro ser
y por la boca de nuestras heridas extrañas:
"¡Pero si no estoy loco!"
"¡Acaso crees que estoy muerto!"**

A pesar de su miedo no le queda más que vivir; vivir aterrorizado. El

³⁷ *Idem*, p. 81.

miedo -ya como estado, movimiento o condición- lleva a este animal nostálgico a advertir el riesgo de una situación dramática: el miedo a la locura. El poeta se ha curado de dudas y de espanto:

**No sabía el escéptico
si estaba vivo o muerto.
La muerte lo sabía.³⁸**

La paradoja: el poeta confirma que en su aventura por lo desconocido, no perdió la razón. Su emoción, revivida, convive con el reconocimiento de seguir vivo, lúcido y atento. "No hay ni sombra de vanidad en lo que digo: me he sentido plenamente vivo, joven, inteligente, aquí, como nunca antes", escribe en la última de sus *Cartas a Novo*.³⁹

Todo aparece como si el hervor confuso de la vida, que es otro de los despuntes del miedo, se hubiera terminado. No es posible olvidar que el miedo surge, por una parte, cuando la proporción de los elementos y experiencias que participan en la aventura se ve amenazada; y por otra, emerge del hecho de concebir la muerte y la descomposición final como esencia de la vida. La amenaza mayor del viaje no es la muerte, a la que encara y por la que siente nostalgia, sino la locura de extraviarse a medio camino. En ese sentido, el miedo no sólo invade a la conciencia, sino que al invadirla acaba por fortalecerla. La atención como forma de la defensa y aguzamiento de la conciencia, le cierra las puertas a la locura. Si esta aventura comenzó con el desarraigo, y es un hecho que no ha terminado en la locura, la soledad y la nada se perfilan como experiencias últimas.

Por otra parte, en el miedo puede conjugarse el placer y el dolor, aunque no por estar paralizado por el miedo deja de erotizar su cuerpo. En estos embates del placer aún tiene el suficiente vigor

³⁸ Octavio Paz, "Al vuelo", en *Arbol adentro*, México, Seix Barral, 1987, p. 29.

³⁹ *Cartas de Villaurrutia a Novo*, p. 79.

para perseguir al monstruo de la angustia. Sabe que esa bestia no está muerta y que su presencia no lo priva de la tensión, del miedo mayor de estar vivo. Ambos, la bestia y el poeta, al conocer la vida persiguen a la muerte. Una muerte que se presenta como "la ordenadora del principio de realidad."⁴⁰ No es sólo el ojo, absorbente y devastador de ese torbellino, es también una nueva apertura: quedar en completa disponibilidad para que el muerto pueda comenzar a vivir. En cuanto a esa angustia, no ha podido trascenderla porque no es ni ha sido un hombre de fe -aunque pretendía tenerla y entregarse a ella. Tampoco podemos ignorar el intento que hace por reconstruir su serenidad.

**Y no obstante ese miedo,
ese miedo mortal a la muerte,
lo hemos sentido todos,
una vez y otra vez,
atrayerente como el vacío,
como el peligro, como el roce
que va derecho al espasmo,
al espasmo que es la sola muerte
que la bestia y el hombre conocen y persiguen.**

Si la paradoja sostiene el entramado temático del poema, el miedo, al tomar la forma de esa "sensación precisa de la muerte", viene a legitimar la certidumbre del poeta. Con esta puntualidad configura su estado sentimental: va de la sensación al recuerdo y del recuerdo a la nostalgia. A propósito escribe Villaurrutia: "el vivir me parecía un dolor de algo conocido o presentido, 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"⁴¹:

**¿Y qué vida sería la de un hombre
que no hubiera sentido, por una vez siquiera,
la sensación precisa de la muerte,**

⁴⁰ Eduardo Milán, *Resistir*, p.72.

⁴¹ Villaurrutia, "Acerca de la muerte", en *Los contemporáneos por sí mismos*, p. 211.

**y luego su recuerdo,
y luego su nostalgia?**

La nostalgia, como estado sentimental, no es únicamente vivida por el poeta, está contemplada y configurada desde dentro y fuera, por él mismo. "En el poetizar se alcanza la unidad intencionalmente creada del momento sentimental."⁴² Si bien la nostalgia es un sentimiento que participa del orden de lo "perturbador", en Villaurrutia la nostalgia está alimentada, vía de la lucidez, por la sensación, pero sobre todo por el tiempo. Después del viaje, la nostalgia se perfila como un sentimiento de la ausencia, de la ausencia de la muerte, en otras palabras: de la privación de una entidad perdida. Al sentirse desheredado, privado de ese "paraíso" perdido, "la escritura es el extraño medio de dominar ese infortunio."⁴³

Al poeta le queda entonces eso que Edmond Jabés señala: "escribir al borde de la nada." Sin embargo, no manifiesta perturbación alguna ante su nostalgia; al contrario, la asume con perspicacia, con una perversidad no exenta de cierta ironía y desenfado. La nostalgia se presenta como la enfermedad del viajero, del exiliado corroído por la distancia cuyo dolor no tarda en ser reconocido. Es otra forma, equidistante, de su ponderada actitud crítica. Es también una forma de la tristeza, entendida como la disposición de espíritu en la cual el sentimiento otorga una vida nueva, como una máscara al mundo desierto con el fin de gozar con su vista de un placer misterioso. Todo sentimiento está ligado a un objeto *a priori* y su fenomenología es la presentación de ese objeto.⁴⁴

El equilibrado ejercicio de su conciencia emocionada en combinación con su disponibilidad sentimental, logra impedir que el poeta incurra en un *pathos* irrefrenable. Es decir, si "toda pasión es

⁴² Dámaso Alonso, *Op. cit.*, p. 12.

⁴³ Julia Kristeva citada por Mercedes Monmany, en *Op. cit.*, p.23.

⁴⁴ Walter Benjamin citado por Mercedes Monmany, *Op. cit.*, p.23.

sentir un goce y todo sentimiento una pasión de afligirse,"⁴⁵ el poeta no se guarda ante su aflicción. Hace de su temor y su melancolía una nostalgia creadora, que se distingue por ejercer su conciencia del pasado.

**Si la sustancia durable del hombre
no es otra sino el miedo;
y si la vida es un inaplazable
mortal miedo a la muerte,
puesto que ya no puede sentir miedo,
puesto que ya no puede morir,
sólo un muerto, profunda y valerosamente,
puede disponerse a vivir.**

A trascender, por fin, el miedo; asesinar a la bestia de la angustia, y liberarse de esa sombra pegajosa. Sólo así el poeta puede observarse en ese instante en el que recobra la vida, resucita, pero no deja de ser un muerto, un muerto viviente. Ésta puede ser una forma de transitar del miedo a la valentía.

El poema termina, digamos, con una metamorfosis que es a la vez signo de un despojamiento total: la sustancia del poeta ya no es el tiempo sino el miedo, y el miedo convertido en valor. Pero, ¿qué sentido tiene el miedo y el valor si en su relación con la eternidad, el poeta no es más que un muerto viviente? ¿Es ésta otra forma de la fantasmagoría? o ¿subyace en él un extraño proceso de momificación? Pereciera que la resurrección ha sido un acto fallido, una pura apariencia, una mascarada. ¿Es este, acaso, el castigo a tal soberbia?

Como sentimiento, la nostalgia propicia conocimientos particulares que no pueden suprimirse en el conflicto entre la razón y las emociones; como razón, razón poética, fija el tiempo pasado, el tiempo perdido. Este animal nostálgico no obra sino a través de sus afecciones: lo mueve el temor, el miedo y sus paradojas. En el

⁴⁵ Carlos Gurméndez, *Op. cit.*, p. 20.

balance de sus emociones, el poeta se da a la tarea de gobernar su nostalgia. Su dominio, que es otra forma de curarse de esa enfermedad, demanda un imperativo: volver a casa, volver a la patria. A un descenso espiritual, un ascenso, un retorno a los orígenes. De ahí que "la cura del melancólico es el regreso a la tierra natal. El regreso produce una mezcla de desilusión y curación porque, al regresar, el poeta percibe que no sólo el lugar ha cambiado, sino el tiempo de la juventud allí transcurrido ha acabado para siempre."⁴⁶ Al igual que Dante, este viajero está dominado por el deseo de volver. Retornar a la patria equivale no sólo a un anhelo, sino a una recuperación:

Si el poeta está atrapado en los escollos de la nostalgia, sólo podrá, al fin, salir de ellos al presentársele la posibilidad de volver como una necesidad impostergable. No olvidemos que esa patria a la que desea regresar es la muerte: como si deseara seguir viviendo **mil y una muertes**. El regreso es la otra experiencia del viaje. ("Te acuerdas de *El regreso del hijo pródigo*? 'Si pudieras no regresar...', le dice un hermano a otro.") Por su parte, Villaurrutia le escribe a Novo: "Ahora se me ocurre que el regreso debe ser una experiencia tan interesante como el viaje mismo."⁴⁷

Si en su clandestinidad el exilio interior fue el "tema que se convirtió en la visión de la muerte como patria",⁴⁸ el poeta vuelve al "solar nativo",⁴⁹ al que percibe como

**...una patria lejana,
volver a una patria olvidada,
oscuramente deformada
por el destierro en esta tierra.**

⁴⁶ Mercedes Monmany, *Op. cit.*, p.22..

⁴⁷ *Cartas de Villaurrutia a Novo*, p. 32.

⁴⁸ Octavio Paz, *X.V. en persona y en obra*, p. 81.

⁴⁹ Samuel Ramos, *El perfil del Hombre y la cultura en México*, p. 84. .

Distante porque sigue entregado a su embeleso -ensimismamiento y perspectiva del pasado- que impone la nostalgia. Y olvidada durante su estancia en la alcoba, y ante el espejo, esa patria acaba por aflorar al **¡Salir del aire que me encierra!** (Salir de su espejo acaso para entrar a la tierra de los espejismos.)

Ese retorno a la tierra habría de devolverle la salud física y moral necesaria para recobrar la confianza en el porvenir. Regresar es renacer, reconciliarse, reconocerse. De ahí que él mismo afirme: "La vida me parecía que es volver a un lugar o a un estado conocido, a un lugar o a un estado de origen, o para decirlo con una expresión de un valor incalculable para mí, a una patria anterior. 'La muerte de la patria de los pobres', dice Baudelaire para significar la crueldad de la vida para quienes no."⁵⁰ Recuperar la salud es también rejuvenecer: "así se han rejuvenecido siempre los hombres...cuando han atravesado por crisis de ofuscación o de debilitamiento de sus energías."⁵¹ En otro sentido, "esta voluntad de regreso, fruto de la soledad y de la desesperación, es una de las fases de la dialéctica de la soledad y comunión, de reunión y separación que parece presidir toda nuestra vida histórica."⁵²

Para Villaurrutia la patria "no es la convención del territorio, sino el hecho indiscutible de la memoria y de la sangre."⁵³ ¿No estamos acaso ante una patria "deformada" por los planos del espejo como por el exilio, qué lo llevó a pensar "como si estuviera en otra parte?"

Si tomamos en cuenta que "la vida es un constante volver a lo que no es la vida",⁵⁴ este regreso resulta paradójico, ya que "al

50 "Acerca de la muerte", en *Los Contemporáneos por sí mismos*, p. 211.

51 Samuel Ramos, *Op. cit.*, p. 85.

52 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p.132.

53 Marina Svetaieva, *Material de lectura*, 181, México, UNAM, p.4.

54 "Acerca de la muerte", *Idem*.

volver el poeta vuelve a desarraigarse."⁵⁵ Esto que no es la vida no puede ser menos que su correlato: la nada. De esta manera se presenta la otra de las exigencias imperiosas del ser -recordemos que la primera de ellas es "inclinarse sobre su pasado", que he citado líneas arriba- que es "su deseo de reabsorberse a la nada."⁵⁶ Exigencia ésta que el poeta reconocía al señalar que la muerte de los otros ["siempre ausentes en su obra", Octavio Paz *dixit*], "la muerte del prójimo nos hace pensar en que volvemos a donde estuvimos antes, a la nada si queréis. Parecía que ese continente del que yo mismo había venido 'a vivir' era un continente conocido -por medios desconocidos- ahora para mí."⁵⁷

Si en la aventura el poeta es el pez que nada a contracorriente, en la muerte es el "pez que se da cuenta" que es preciso regresar. Quien vuelve es ese "Ulises salmón de los regresos" Atrás quedó ese **río de olvido y de tinieblas**. Al atravesarlo no podía menos que vivir ese hecho consabido: la transfiguración que lo ha convertido en otro, en **el otro**: él mismo. No son "los pies cansados los que vuelven", como en el caso de Alfonso Reyes, sino él mismo. Su "regreso a casa" obedece a una razón poética y vital: el exilio interior no podía ser eterno.

Al regresar, el poeta podrá "curarse" y así trascender su nostalgia. Ese hecho lleva en sí su liberación y por lo tanto su transformación total. Se ha cerrado un ciclo, ha terminado la aventura. O ha empezado realmente: **Salir del aire que me encierra** es, valga la reiteración, salir del espejo, de la alcoba y disponerse a vivir. ("El día del regreso de nuestro hermano mayor será el día de nuestra salida sin retorno...atrás ha quedado ;si pudieras no volver", aprendido en André Gide) Así, ante la posibilidad de volver al pasado desde su presente, su regreso se convierte en un comienzo.

⁵⁵ *Cartas de Villaurrutia a Novo*, p. 67.

⁵⁶ Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*, México, F.C.E., 1981, p. 36.

⁵⁷ "Acerca de la muerte", *Idem*.

Ese lugar, atemperado y sereno, al que regresa es la nada, que es la patria de los muertos vivientes. Al amparo de la noche, el poeta hace de la nada, como de la muerte, su otra patria:

**La noche es mi madre y mi hermana,
la nada es mi patria lejana,
la nada llena de silencio,
la nada llena de vacío,
la nada sin tiempo ni frío,
la nada en que no pasa nada.**

A través de esa idea de la patria, una "patria íntima", que aprendiera de López Velarde, descubrió la suya más allá de las sensaciones y reflexiones diarias. En su fidelidad a los orígenes, la patria, personificada por la noche, madre y hermana a la vez, "es ese lugar donde pactan los opuestos, el yo es tú y el tiempo es un eterno presente."⁵⁸ Es, además, una suspensión definitiva de todo y del todo: apertura, principio. ¿Es esa nada la casa que habitará desde ahora el poeta? Si es así, es posible decir que sólo algunos poetas llegan a la nada, porque el trayecto es largo. A ese grupo acaba por pertenecer Villaurrutia.

⁵⁸ Octavio Paz, *Itinerario*, México, F.C.E., 1993, p.136.

CONCLUSIONES

El espacio múltiple de la obra de Xavier Villaurrutia ha sido una invitación a indagar la ruta que él mismo como personaje trazara de su aventura en la que hizo convivir la reflexión con la poesía y la vida con la literatura.

La aventura fue una de sus juveniles preocupaciones -que tomó forma en el momento en que el poeta lograba definirla (o que definía en el momento en que tomaba forma); hizo de ella el ámbito de sus aspiraciones vitales e intelectuales, pero sobre todo de sus certezas poéticas y realizaciones espirituales.

Se sabía dueño de una estética personal, hecha de lecturas varias y meditaciones sobre la esencia y dirección de los problemas del arte. En sus primeras lecturas reconoció que la estética, formada por limitaciones, por afinidades electivas o por simples prejuicios, le era necesaria y fatalmente imprescindible. Con su amplitud, la estética le permitió definir y solventar su idea de la poesía, pero sobre todo entregarse a ella. En este caso, no estamos exclusivamente ante una poética, que él mismo se encargó de complementar y trascender, sino también frente a una estética del viaje. Mejor dicho: de una poética del viaje y una estética del viajero. *Nostalgia de la muerte* es la aventurosa combinación de ambas.

Para este "hombre que se apoya en la inmisericordia, es decir en la avidez y en la insaciabilidad" (se sentía, a su modo, aquejado por una "sed nunca saciada"), la aventura fue la potencia que lo impulsó al descubrimiento y conquista de espacios para el ejercicio de sus intereses intelectuales. Así por ejemplo, la curiosidad y la crítica cumplieron su función al estimular el despliegue del espíritu y ventilarlo a través de la presencia y el vigor de sus manifestaciones.

Si *Ulises* con su labor decidida, perseverante e higiénica encarnó en la cultura de su época el espíritu aventurero por excelencia, para Villaurrutia fue una definición vital, estética y espiritual: de que "el arte no es una aventura que sobrevenga alguna que otra vez, o muy raramente"¹, al contrario: precisaba su más completa entrega y disponibilidad.

Su actitud de apertura ante la diversidad de manifestaciones de la cultura, despunte de la conquista de su universalidad bajo la forma de la actualidad, fue una manera elegante y dispendiosa de encarar su tiempo y su destino.

La aventura lo llevó a confinar la *ataraxia* -ese reposo del alma lúcida- y abrirle las puertas a la *euforia* -vigor para emprender su odisea- hasta fortalecer la pasión y propiciar en el cuerpo el fortalecimiento del deseo: temperatura y forma.

Esta tendencia profunda por la cual el mundo se le había presentado como algo desconocido y misterioso, y vigilada por el espíritu encarnado de esos viajeros míticos, lo llevó al terreno de las paradojas: va del deseo de viajar al viaje inmóvil como una manera de permanencia que lo instaló en el espacio de la creación poética: el abismo en el que lograría mantener su descenso.

Al fundir forma y pasión, el deseo de viajar fue por una parte un ensayo de la reflexión, la escritura y del viaje mismo al que habrá de distinguir la duración y la intensidad; de ahí su carácter apasionado y no menos apasionante y dramático; por otra, un viajero lúcido y melancólico que logró preservarse en su incontenible avidez. Lo esencial, "viajar sin llegar", se verá perfeccionado al tomar otra forma: la de la quietud. Su intento de fundir los extremos lo llevó a encarnar, no sin ironía y escepticismo, otra de sus contradicciones; de este modo, deseo y realización termina siendo lo mismo.

¹ *Ulises*, 3, agosto de 1927, p. 39 [123].

A diferencia de otros miembros del "grupo sin grupo", Villaurrutia hizo de este deseo un objeto, un acontecimiento y un método poético: interrogarse hasta poner en crisis su identidad, que lo llevó a asumir su desarraigo. Deseo y desarraigo confirman su impaciencia al pretender y no poder huir de sí mismo. Acabaría, pues, consumido por su propio deseo y entregado a viajar alrededor de la alcoba. Ésta es la forma que tomaría la conciencia poética, en la que se destaca la conciencia del cuerpo y la agudeza de los sentidos que lo llevarían a precipitarse y acabar en la inmovilidad, además de la noche, la condición fantasmal y la entre vista presencia de la muerte. Estos motivos se fueron deslizando en *Reflejos*, en *Dama de corazones* y algunas de sus obras de teatro, pero sobre todo lo llevaron a fijar su permanencia en el viaje.

No es posible olvidar su relación, de influencia por pasión, con la obra de algunos de sus autores preferidos e imprescindibles con la que nutrió su vocación viajera. Por ejemplo, en *Nostalgia de la muerte*, esa fascinación y esencia del viaje tomaría otra forma: **la del placer que revela**. La fricción entre desplazamiento y quietud producirá otra nueva luz: **la luz nocturna que nos vuelve a desvelar**.

Nutrido y consumido por este deseo, "energía y delicia eterna", se conformó con sus ansias de peregrinar y concentró su atención en la forma que tomaba su viaje. Desde su inmovilidad el poeta pudo permanecer en casa y sin embargo viajar, como sugería José Gorostiza.

De su relación con los vertiginosos fenómenos de la vanguardia, que puso en evidencia su relación con la modernidad, Villaurrutia no sólo recibió, sino que se encargó de darnos una lección de inmovilidad. En concreto: su inmovilidad lo llevó a excavar, a ganarse para su abismo y cómo permanecer en él.

La lectura del texto de Massimo Bontempelli lo llevó, por una parte a comprender que la relación entre vida y muerte no era en

términos de tiempo, sino de espacio, y por otra a precisar su concepto de la muerte como una muerte particular, aunque Villaurrutia no ignoraba el aspecto temporal al pretender conservarse siempre joven. Afinaba su relación con el movimiento del cuerpo que imponía el viaje a través de su antítesis: la inmovilidad. No hizo de ella necesariamente una negación de la velocidad, sino la forma de concentrar en el cuerpo estático la pasión, la visión y la sensación del movimiento. Reposo y movimiento lo llevaron a experimentar dos formas del tiempo y la duración: el instante y el vértigo. Amenazado por la velocidad, su quietud es un estar para poder ser y así equilibrar, momentáneamente, su sensibilidad y su inteligencia. Este contrapeso lo llevó a un nuevo orden en el viaje: reconocer que "físicamente la inmovilidad era imposible y solo era realizable en la obra de arte. Ésta es un equilibrio fuera del tiempo, una salud artificial".

Tal idea es el antecedente, la verdad nutricia, que lo llevó a definir el estado poético de su conciencia viajera. Si José Gorostiza pensaba que la poesía era un "crear sin hacer", por su parte Villaurrutia la formuló como un "caer sin llegar".

Esta "divisa" encierra dos acepciones: ilustra, por una parte, su concepto de la poesía; y por otro, en un ejercicio de desdoblamiento, el poeta, consciente de sus posibilidades poéticas y al amparo de Ulises, iniciaría el descenso a las profundidades de su abismo, mientras la vida lo obligaba, no sin ironía, a vivir fuera de él sintiéndose como un fantasma de carne y hueso. El desdoblamiento y su consecuente condición fantasmal fueron la base del nuevo orden vital y verbal desde el cual emprendió su actividad poética.

En ese abismo -"esa oscuridad que está debajo de nosotros, en todas partes"- el poeta se consagra como imagen y su conciencia se potencia como conciencia de sí. Su descenso en el vacío, que

tomaba la forma de una liberación, ocurría en un movimiento vertical. De éste se desprende la melancolía, que lo llevó a conciliar el sueño y la vigilia, a circunscribir su paisaje como una interioridad y confirmar la posesión del clima y del tema de su poesía: la noche y la muerte. Al fundirlos trazó un nuevo modelo de realidad poética, redituable en su futuros Nocturnos, donde combinaría pensar y poetizar.

Una de las felices conquistas de su aventura es la intimidad con la que entabla su conversación con la poesía. En ese tuteo se demuestra que la aventura precisaba otro lenguaje: el que le prodiga la unión mágica con las cosas. Hizo de esta aventura el matrimonio donde se desposan la sensibilidad y la inteligencia, el cuerpo y los sentidos, el sueño y la vigilia. Con esta actitud del poeta moderno, lograba asir a la poesía "a través del trato desnudo con el poema."²

Este fue el clima que le permitió hacer de la poesía objeto de conocimiento. La autarquía se presentaba ahora bajo la máscara de la autognosis. En pocas palabras: "Escribir para conocerse, eso es todo", como pretendía Paul Valéry.³ El impulso vital de la aventura deviene en impulso creador. Sin embargo, esa exploración no dejó de ser paradójica, por una parte será ilusoria, y por otra su apetito de saber lo llevó a su liberación poética y ésta, a la desmembración. Él poeta a su vez se dejó conducir por la mano metálica de la poesía a esos terrenos -corporales, acuáticos, aéreos y subterráneos- donde tomara forma lo desconocido: el desasimiento. Confirmaba así el reconocimiento de su alteridad ante la presencia fulgurante de la poesía.

Su fidelidad a la poesía la vivió como conocimiento y diálogo en el espejo, y por ella "se jugó el todo por el todo del poema en

² Octavio Paz, *El arco y la lira*, p.14.

³ *Notas sobre poesía*, p. 51.

una imagen". Como testimonio del espíritu moderno, "Poesía" es la expresión de la crítica dentro de la creación poética. Después de que *Ulises naufraga*, emerge la poesía como una potencia autónoma que lo llevaría a otra aventura.

Con cada epígrafe, en la primera parte, he tratado de corresponder al espíritu lúdico de la revista y de la sensibilidad de Villaurrutia en esta etapa de su actividad intelectual. Si bien su presencia impone una lectura, esa presencia obedece también a la posibilidad de mantener, con la debida pertinencia, el juego de las correspondencias que distingue a la literatura moderna. Ellos son las bisagras que hacen factible abrir y cerrar las puertas que conducen a cada uno de los capítulos; pretenden, a la vez, ser los pasadizos que conectan las diferentes estancias de su obra.

Ante todo, él mismo se consideró siempre un poeta, actividad de la cual he señalado sus tres diferentes etapas. Sin embargo, éstas fueron nutridas por otras modalidades de la escritura. Por ejemplo su tránsito por la prosa narrativa, aunque después manifestara su particular desacuerdo con la estética de *Dama de corazones*, que lo llevó a otros intereses y preocupaciones temáticas y formales. Tampoco es posible ignorar su trabajo en la creación teatral, así como su actividad ensayística. Todas estas etapas y vertientes conforman, en un tejido de paradojas y correspondencias, la totalidad su obra.

Como constantes, la curiosidad y la crítica tomarían, una vez concluida la travesía de *Ulises*, otra forma -sin perder la temperatura y la tensión propias del espíritu de la aventura. Al superar sus influencias, se entregó a la exploración de nuevas filiaciones como su incorporación a la revista *Contemporáneos*, pero siempre atento, a pesar de sus temores, al caudal de posibilidades que le brindaba su intimidad con la poesía. Consciente de que precisaba su merecimiento, no descansa hasta atraparla en el poema.

Entre temor y merecimiento definía su interés por uno de sus temas capitales; la culminación es, por supuesto, *Nostalgia de la muerte*.

Si bien la conformación del texto -cuya edición definitiva le llevó a Villaurrutia casi veinte años, de 1928 a 1946- puede considerarse también como otra aventura compuesta de ciertos episodios editoriales. Amén de desarrollar otras actividades, como su viaje a New Haven, por ejemplo, el poeta logró mantenerse en dos de sus imperativos: su disponibilidad espiritual y su fidelidad a sí mismo, que propiciaron ese hecho decisivo: la transfiguración de su experiencia vital y estética en materia poética. De esta se desprenderían los temas caros al poeta. Sobre los cuales he señalado dos aspectos: los que él mismo definiera, y los que han analizado, a pesar de ciertos desacuerdos, algunos críticos. Lo más importante no fue únicamente definir los temas, sino las coincidencias en el conjunto de relaciones y asociaciones que cada crítico estableció, sin violentar la materia temática del texto y sin perder de vista la actitud del poeta. Tales confluencias fueron el despunte para definir los temas de mi trabajo, y con la guía de otros autores y lecturas, analizar los aspectos que consideré pertinentes o factibles de atender. En ese sentido se justifica el Itinerario temático.

A la sombra de ese árbol verbal era preciso extender el mapa del viaje preferido por el poeta y definir así sus pormenores y correspondencias, materiales y presencias portadoras de su mensaje, cuyas relaciones pueden leerse en la tercera parte.

Algunos de los capítulos de la primera parte del trabajo tienen, de alguna manera, ciertas correspondencias con los de la tercera parte. Así por ejemplo, "La definición de la aventura" deviene a "El andar errante"; "Una lección de inmovilidad" culmina en el "Naufragio invisible"; la poesía y la experiencia de la muerte lo llevaron a las posibilidades y escollos de la nostalgia. En la poesía concentró su afán de totalidad y conocimiento. En el

espacio de la noche, ese "festín eterno", su impulso vital se volvería impulso creador: la aventura estética como "estado de excepción y único camino que le queda es el antiguo de la creación de poemas."⁴ Esa totalidad fue primero existencia, después experiencia y finalmente expresión.

A su vez, la noche como totalidad y temporalidad privilegiada donde habrían de fundirse los extremos fue el punto de partida de otras formas de la experiencia poética: el despojamiento del cuerpo y con él su entrada al reino de la fantasmagoría y el sueño; por su parte, aventura y viaje, al excluir la consecución de cualquier meta, propiciaron el andar errante. Cuando la voluntad de ordenación ha sido sometida por la indeterminación, manifiesta en la duda y el aguzamiento de la razón, pudo deambular sin rumbo y sin objeto: otra manera del exilio interior. "Aunque ningún decreto lo obligue a dejar su tierra, el poeta es un exiliado."⁵ En ese andar sin rumbo se entregó al ámbito de lo imprevisible y lo desconocido, y lo llevaron, inevitablemente, al naufragio y a la muerte.

La aventura vital y estética adquiere sentido, por una parte, cuando la experiencia y el lenguaje adquieren, vía del *Nocturno*, forma poética, y por otra, cuando el actor ha visto terminado su drama. Ha quedado atrás la angustia y su 'complejo de contradicciones.

Desdoblamiento, introspección y angiografía, como vías, hicieron del cuerpo y los sentidos el territorio privilegiado de la aventura, que lo llevaron al viaje nocturno por los reinos de su ser poético, donde habría de vivir esas experiencias imborrables como el exilio, el vacío y el desmembramiento. Al vaciar su cuerpo y al vaciar de sentido a las palabras, confirmaba la necesidad de restituir a ambos un sentido más profundo; corroboraba, además, que

⁴ Octavio Paz, *Op. cit.* p. 250.

⁵ *Ibid.*, p. 239.

el conocimiento poético no está exento de una insospechada violencia expresiva.

En este sentido la aventura es su manera de reconocer, definir y construir su verdad y su estado poético. Vacío y desarticulación fue la manera de "mesurarse", de sujetarse a un orden en la aventura y conquistar su libertad;⁶ hacer efectiva su celeberrima divisa de "perderse para encontrarse", y en donde la pérdida, con su inevitable carga de angustia y pesadumbre, sería el generador del drama y la escritura. Como sucesos o atributos, esos formaron parte de la seriedad de su "juego de artificio" con el que pretendía escapar de la muerte. Ante tal imposibilidad, el sueño fue su atenuante provisional, momentáneo y favorable.

El espíritu terrestre y andariego del andar errante y vagabundo tiene su correlato en el espíritu aéreo del sueño que acabó por tender su morada en el aire. Si el exilio interior y el vacío corporal llevaron al reconocimiento de sí dentro del espejo, el sueño, como fuga hacia esa vertiente de las fuerzas del irracionalismo, lo condujeron a otras experiencias decisivas. Desde el insomnio creativo, o vigilia fantasmal, se desataca la conciencia de su alteridad: mirarse soñar. Y morir. Con su muerte entrevista en el sueño el poeta reconocía la señal de que la autognosis estaba ocurriendo, y ante la cual se jugaba otro riesgo: el de asistir a su propia muerte. Sin embargo, "la muerte corporal es vencida por quien se eleva a la contemplación universal a través de la especulación del intelecto".⁷ En ese territorio privado habría de vivir el punto de mayor tensión de su drama: la unión del cielo con la tierra. Villaurrutia, como barquero de la muerte, logró fundir, en una partitura, música y sueño; y en un trazo, pintura y poesía. Hizo de la muerte en el sueño, un suceso

⁶ Ésta presenta rasgos peculiares, se trata de "La libertad como un acto estético, es decir el momento de concordia entre pasión y forma, energía vital y medida humana; al mismo tiempo, la forma, la medida constituyen una dimensión ética, ya que nos salvan de la desmesura, que es caos y destrucción" Octavio Paz, "El jinete del aire", en *México en la obra de Octavio Paz, II. Generaciones y semblanzas*, p.419.

⁷ Italo Calvino, *Seis propuestas para fin de milenio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989, p. 24.

provisional, un ensayo: una segunda vida. El sueño cobra sentido porque es el punto en el que el poeta encuentra el equilibrio entre el descanso del cuerpo y el sosiego del espíritu. Reconoce que "de noche, cuando soñamos, somos el actor, el autor y el teatro". De donde se desprendía tanto el vigor de la voz y el aguzamiento de la mirada, como la eliminación de las fronteras entre el sueño y la vigilia, sin olvidar su actitud vigilante.

Bajo esa forma de cuerpo alado, el sueño hace posible el reconocimiento del espacio aéreo de la conciencia. Paradójicamente, al emigrar el ave de la poesía, volaba a recorrer el trasmundo, pues la poesía tiene también su trasmundo, recuerda María Zambrano.⁸

Desde esta particular plenitud, pudo conquistar el espacio y la armonía de la vida perfecta que el sueño habría de prodigarle: "una vida libre y amplia: accidentada y diversa como la esencia del hombre." ⁹

Entre esos accidentes está su naufragio. Para este escéptico el viaje no implicaba la consecución de una meta, sino permanecer en la temperatura de su pasión viajera.¹⁰ Villaurrutia fue consecuente como poeta: con su naufragio corroboraba su concepto de la poesía como "esa substancia de las cosas inesperadas, evidencia de las cosas no vistas."¹¹ Ésta puede ser una perogrullada, sin embargo tiene otra dimensión. Se trata de un naufragio del ser, un desastre ontológico. Esto sólo ha podido ocurrir en la exploración poética del cuerpo y la conciencia.

Si hasta ahora todo ha ocurrido en la seguridad del espejo, el naufragio es una consecuencia de todo lo vivido hasta ahora, no exento de una singular violencia externa; le ha impedido cumplir el

⁸ *Filosofía y poesía*, p. 21.

⁹ "Conclusión al borde del sueño", en "Monólogo para una noche de insomnio", *Obras*, p.604.

¹⁰ En "La hiedra", Teresa pensaba que "la idea de ese viaje fue como un mal sueño...Que no partiremos, que yo, al menos, no saldré de esta casa jamás", *Obras*, p. 301.

¹¹ "Pintura sin mancha", *Obras*, p. 745. Lo he dicho ya: hacía visible lo invisible. Posee otro rasgo: "es el indicio de una fatalidad que los demás no ven", en Hans Blumenberg, *Naufragio con espectador*, p. 55.

objetivo de su viaje. La contemplación de sí mismo, acaso una forma de utopía, se verá interrumpida. Como sed de absoluto se manifestará como un imposible. Pero si no es necesariamente imposible, tampoco puede ser total y permanente. En otro sentido, es imperceptible porque ha logrado salir del espejo. Ha ido de la belleza al conocimiento de sí a través de la poesía; ha logrado hacer tangible la belleza a través de las palabras. En términos comunes: ha resurgido a la vida. Se alojaba en la esfera de la experiencia. "El hundimiento del ente finito no significa la aniquilación total, sino la vuelta al fondo de la vida, del que surge todo lo individualizado."¹² Era una liberación y un resurgimiento del sentido catastrófico de la vida: lograba recobrar la serenidad y fortalecer el ánimo. Sin embargo, la aventura y con ella el drama y la poesía no podían concluir del todo. El poeta seguiría siendo un naufrago incorregible que lograría sobrevivir gracias a su conciencia crítica.

El naufragio ha puesto en evidencia la fragilidad de la condición del poeta y el carácter transitorio del viaje. Al liberarse de la pesadumbre del tiempo, la muerte es el encuentro con lo desconocido, que lo ha impulsado durante su viaje.

El verdadero conocimiento de sí reside en la muerte como una aventura vivida. En otras palabras, la muerte colma de valor poético y vital a la aventura. Por esta vía conquistaba lo eterno¹³; lograba trascender su propio impulso y espíritu aventuroso, ya que no podía ser imperecedero. Prolongarlo y consumarse -y consumirse- en él exigía "no solamente fuerzas renovadas, sino inacabables reservas de ingenuidad."¹⁴ A través de la fugacidad y la permanencia de las palabras y las cosas, de lo

¹² Eugenio Fink, *La filosofía de Nietzsche*, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 21.

¹³ Retomo las palabras de Antonio Machado cuando afirma que "Sólo lo eterno, lo que nunca deja de ser, será otra vez revelado, y la fuente homérica volverá a fluir [...] En su noción de eternidad el poeta pretende acaso que su obra trascienda los momentos psíquicos en que fue producida. Pero no olvidemos que precisamente es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con pompa: eternizar". Véase Riquer y Valverde, *Historia de la literatura universal*, tomo 3, Barcelona, Planeta, 1979, p. 262.

¹⁴ Guillermo de Torre, *La aventura y el orden*, p. 19.

eterno de la poesía, del cuerpo y de la memoria, demostraría su capacidad de renacimiento. De este modo, la palingenesia es un camino único para comprender la resurrección de las cosas, la forma misteriosa de vivir y experimentar su muerte particular y simbólica, así como la manera de encontrarse consigo mismo y recuperar la unidad perdida. Sin embargo, el poeta no muere, se transfigura. Hace de ella una presencia invisible, a la que lograba vencer a través de la reflexión. Si al inicio del viaje el poeta comenzó hablando con la poesía, al final terminaba oyendo el soliloquio de la muerte.

En el desenlace de la aventura, culminación del exilio, experimentó la muerte de maneras "muy extrañas". Una de ellas ha sido la nostalgia. Como estado del cuerpo y la conciencia, es decir, costumbre, y como forma del tiempo no es únicamente pasado, es un presente que tiene como fundamento a la experiencia hecha remembranza: memoria y poesía; recuperación y reconocimiento de sí mismo. A través de este sentimiento estético, el poeta concentró otras experiencias como el ejercicio y regeneración de los sentidos, la presencia del silencio; otras potencias como la música y el deseo, el miedo y la razón que lo llevaron a la reconciliación de la unidad de su ser poético. Si la nostalgia es un dolor por lo lejano, la reconciliación y la poesía es una victoria sobre la muerte. De esta manera vencía los escollos de la nostalgia. Para este escéptico el pasado no existe en sí mismo, sino que hace de él invención, transfiguración poética, desde la cual puede observarse la redondez perfecta de su vida.

Al encarnar el mito de esos viajeros mayores, su periplo va de la actualidad a la nostalgia, de lo vivido a lo memorable, y de lo perdurable a lo eterno. Encarna al mito y lo revitaliza. La pretendida aventura, alimentada por un espíritu paradójico por excelencia, acabaría tomando la forma de una liberación de sí mismo. Y en esa vía no exenta de tentaciones ha logrado, sin

embargo, conservar la razón, fijar su residencia en el logos poético y desde ahí desplegar su voluntad de volver a los orígenes.

Este regreso, no obstante, encerraba otra paradoja y otro riesgo: volver a desarraigarse y encontrarse con la nada, que sería nuevamente apertura y principio. Tener nada es tener todo. Lo que era todo -insiste Borges- tiene que ser nada. El artista -precisa Alfonso Reyes- llega a la libertad ciertamente: produce libertad (o mejor, liberación) como término de su obra, pero no opera en la libertad; hace corazón con las tripas: es un valiente.¹⁵

Ante la desrealización de la realidad, Villaurrutia no transigió, hizo de la poesía una exploración del cuerpo y la conciencia, una vía de conocimiento, un ejercicio de congruencia entre el rigor verbal y la crítica. A través del lenguaje poético y reflexivo, conjuntó cuanto había en él de dibujante y jugador de tenis, de músico y navegante, de espeleólogo y clavadista. Como objeto de estudio, precisa atender la autonomía del quehacer poético, alimentado por una voluntad que lo llevó a asignar nuevos sentidos a los valores poéticos. Contempla también la emisión de un mensaje, que contiene un problema por resolver. En su visión aristocrática del arte, su obra misma genera sus propios principios y demanda sus exigencias. Al oír su mensaje, y pretender interpretarlo, ha sido inevitable "tomarse el pulso" para poder permanecer en la temperatura de su obra; no la reverencia al mito, sino el contacto sostenido con su obra, y con ello la indagación en ese mar inmóvil de su fidelidad a la poesía. Por su persistencia a las formas de la cultura, hizo de su fidelidad, a su drama y sus contradicciones, un valor estético, en donde conviven vida y literatura, poesía y reflexión, pasión e inteligencia, terrenos en los que trazó su testimonio intelectual y espiritual. A su manera, el poeta es -como señalaba Emerson- un definidor, un cartógrafo de las latitudes y longitudes de nuestro mundo.¹⁶

¹⁵ "Jacob o idea de la poesía". *La experiencia literaria*, tomo XIV, p. 101.

¹⁶ *Hombres representativos*. México, CNCA, 1999, p. 229.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU GOMEZ, Ermilo, "Xavier Villaurrutia", en *Sala de retratos*, México, Leyenda, 1946.
- BACHELARD, Gastón, *Psicoanálisis del fuego*, Buenos Aires, Schapire Editor, 1973.
- , *Poética del espacio*, 2a.ed., traducción de Ernestina de Champourcin, México, F.C.E., 1975. (Col. Breviarios, 183)
- , *El agua y los sueños*, traducción de Ida Vitale, México, F.C.E., 1978. (Col. Breviarios, 279)
- BLAKE, William, *El matrimonio del cielo y el infierno*, traducción de Xavier Villaurrutia, *Contemporáneos* año 1, vol. 2, núm. 6, noviembre de 1928, edición facsimilar, México, F.C.E., 1981, pp. 213-243.
- BLANCO, José Joaquín, "Revisiones: Villaurrutia o el placer como exaltación", *La Cultura en México*, 588, 16 de mayo de 1973, pp. VI-VIII.
- , "Nostalgia de Contemporáneos", en *Crónica de la poesía mexicana*, Sinaloa, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1978, pp. 135-203.
- BLUMENBERG, Hans, *Nafragio con espectador*, traducción de José Vigil, Madrid, Visor, 1995.
- BURTON, Robert, *Anatomía de la melancolía*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947, (Col. Austral, 66).
- CAPISTRÁN, Miguel, "Xavier Villaurrutia / Textos", *Revista de Bellas Artes*, 7, enero de 1966. *Apud. Los Contemporáneos por sí mismos*, México, C.N.C.A., 1994, (Lecturas mexicanas, tercera serie, 93).
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, "Libro cuarto", en *El Río*, novela de caballería, México, F.C.E., 1986, pp.396-579.
- COCTEAU, Jean, "Orfeo" en *Obras escogidas*, traducción de Aurora Bernárdez, Luis Hernández y Miguel de Hernai, prólogo de Gil Albert, Madrid, Aguilar, 1966.
- CUESTA, Jorge, *Poemas y ensayos*, 4 tomos prólogo de Luis Mario Schneider, recopilación y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1964.
- , *Antología de la poesía mexicana moderna*, presentación de Guillermo Sheridan, México, F.C.E., 1985. (Lecturas mexicanas, primera serie, 99).
- D'ORS, Eugenio, *Oceanografía del tedio*, Madrid, Espasa Calpe, 1924.

- FERNÁNDEZ, Sergio, "Cada cosa hace daño, A propósito de *Dama de Corazones*, de Xavier Villaurrutia", *Revista de la Universidad*, volumen XLII, número 442, noviembre de 1987.
- , "El éter y el andrógino, Aproximaciones a Contemporáneos," *Los Empeños*, La vida Literaria, Nueva Época, 1, abril-junio de 1981.
- FORSTER, Merlin, "Xavier Villaurrutia" en *Los Contemporáneos 1920-1930, perfil de un movimiento vanguardista mexicano*, México, Ediciones de Andrea, 1964, (Col. Studium, 46)
- GARCÍA TERRÉS, *Poesía y alquimia, Los tres mundos de Gilberto Owen*, México, Era, 1980.
- GIDE, André, *Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y de literatura*, traducción y prólogo de Jaime Torres Bodet, México, Cvltvra, 1920.
- , "El regreso del hijo pródigo", traducción de Xavier Villaurrutia, en *Contemporáneos*, año 1, vol. III/IV, núm. 10, marzo de 1929, edición facsimilar, México, F.C.E., 1981, pp. 239-264. *Apud*. Ediciones Tusquets, Barcelona, 1985, (Cuadernos marginales, 19).
- , *El inmoralista*, 4a. ed., traducción de Julio Cortázar, Buenos Aires, Argos. 1958.
- , *Los alimentos terrenales y Los nuevos alimentos*, 3a. ed., traducción de Luis Echavarrí, Buenos Aires, Losada, 1974.
- , *Los monederos falsos*, 2a. edición y traducción de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Seix Barral, 1978.
- GOROSTIZA, José, *Poesía*, 2a. ed., México, F.C.E., 1971.
- , *Prosa*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969.
- , *Epistolario (1918-1940)*, Edición de Guillermo Sheridan, México, C.N.C.A., 1995.
- GURMÉNDEZ, Carlos, *La melancolía*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir, *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, versión castellana de Elena Benarroch, Madrid, Taurus, 1989.
- LANDSBERG, Pablo Luis, *Piedras blancas, La experiencia de la muerte*, versión española de Jesús Usúa, Eugenio Imáz, y José Bergamín, México, Séneca, 1940.
- LEIVA, Raúl, "Xavier Villaurrutia", en *Imagen de la poesía mexicana*, México, UNAM, 1959.
- Los Contemporáneos por sí mismos*, recopilación de Miguel Capistrán, México, C.N.C.A., 1994, (Lecturas mexicanas, tercera serie, 93).
- MARRIL, René, (Alberés), *La aventura intelectual del siglo XX, 1900-1950*, traducción de Rosalía Cardoso, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1964.

- SNAIDAS, Adolf, *El teatro de Xavier Villaurrutia*, México, Sep/Setentas, 73, 1973.
- SUPERVIELLE, Jules, *Antología*, versión de Jacinto Luis Guereña, México, Plaza y Janés, 1973.
- TORRES BODET, Jaime, "Tiempo de arena" en, *Obras escogidas*, México, F. C. E., 1994.
- TZVETAN, Todorov, *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, traducción de Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Losada 1975.
- VALÈRY, Paul, *Literatura*, traducción de Ricardo Alcázar, México, Intima, 1933.
- , *Discurso a los cirujanos, Aforismos y Goethe*, traducción de Ricardo Alcázar, prólogo de Xavier Villaurrutia, México, Cvltvra, 1940.
- , *El alma y la danza*, traducción de José Carner, Buenos Aires, Losada, 1944.
- , *La idea fija*, traducción de José Bianco, Buenos Aires, Losada, 1954.
- , *El señor Teste*, traducción de Salvador Elizondo, México, UNAM, 1972.
- , *Poemas*, selección, versión y prólogo de Carlos Dampierre, Madrid, Visor, 1980.
- , *Obras escogidas I y II*, presentación y selección de Salvador Elizondo, México, Sep Setentas/Diana, 1982.
- , *Los principios de la anarquía aplicada*, epílogo de Francois Valèry y notas de Felix de Azúa, Barcelona, Tusquets Editores, 1987, (Marginales, 95).
- , *Teoría poética y estética*, traducción de Carmen Santos, Madrid, Visor, 1990, (La balsa de medusa, 39.)
- , *Notas sobre poesía*, selección traducción y prólogo de Hugo Gola, México, Universidad Iberoamericana, 1994.
- VARIOS, *Cartas a Celestino Gorostiza*, auricular de Gabriel Zaid, México, Ediciones del Equilibrista, 1988.
- VASALLO, Angel, *Elogio de la vigilia*, Buenos Aires, Losada, 1939.
- VILLAURRUTIA, Xavier, *Obras*, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, bibliografía de Luis Mario Schneider, México, F.C.E., 1975.
- , *Cartas a Novo*, prólogo de Salvador Novo, México, INBA, 1966.
- , "Taxco en Montenegro", *Vuelta*, número 198, año XVII, mayo de 1993, pp. 26 y 27.

-----, *Nostalgia de la muerte*, edición facsimilar, prólogo de Marco Antonio Campos, México, Premiá, 1990, (Libros del bicho, 24).

Xavier Villaurrutia entre líneas dibujos y pintura, reunidos y ojeados por Luis Mario Schneider, México, Ediciones Trabuco y Clavel, 1991.