

El «naufragio» como proceso de transformación
en Nostalgia de la muerte
de
Xavier Villaurrutia



Tesis que presenta
Sherezada Leyva Téllez
para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas
Asesor: Dr. Juan Antonio Rosado Zacarías



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

facultad de filosofía y letras
Ciudad de México, 2013





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres

No temas; aunque me abraze cuanto quiera un fuego y otro fuego,
como pueda gozarlas, sufriré estas dos llamas.
Así, sea yo para vosotros lo que cada uno es para sí:
vosotros para mí seréis lo que son mis dos ojos

Apuleyo, Apología

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis la hicieron ustedes,

Mi madre, de quien soy el doble. Sólo tú rememoras mis pasos,

Mi padre, por prometer en mi nombre mi destino,

Siddhartha, mi hermano, que siempre cuida de mí,

Mi abuela Celia, por su inagotable gentileza,

Christian Cortés, por iniciar mi proceso de transformación,

Bruno Santamaría, por su sensibilidad intuitiva,

Alonso Zamora, que aclara todas mis dudas,

Juan Antonio Rosado, quien me enseñó a escribir,

Jordy Melendez, por regalarme las *Obras* de Xavier Villaurrutia.

Toda mi familia y todos mis amigos, no sé qué sería de mí sin ustedes.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
Algunos apuntes de la vida y obra de Xavier Villaurrutia.....	11
I. La noche (pasado)	17
1. La llegada de la noche.....	26
2. El silencio de la noche.....	27
3. La oscura voz antigua.....	29
4. La vigilia.....	33
5. La temporalización y el desencubrimiento.....	35
6. La primera soledad.....	43
II. El naufragio (presente)	47
1. El naufragio interno.....	51
2. La soledad acompañada.....	53
3. El hombre que permanece dormido.....	54
4. El alma que vaga en el sueño.....	57
5. Espejos negativos.....	60
6. Espejos proféticos.....	62
7. El otro lado del reflejo (la separación).....	71
8. Reflejos contrarios.....	75
9. Espejos naturales.....	77
III. La nostalgia (futuro).....	85
1. El descenso.....	85
2. El regreso.....	95
3. El diálogo.....	97
4. El despertar: diálogo con el otro.....	100
5. Nostalgia de la muerte.....	104
CONCLUSIONES.....	108

1. Sobre el naufragio como proceso de transformación	108
2. Sobre el tiempo	112
3. Sobre la forma	113
FUENTES.....	114

INTRODUCCIÓN

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.

Xavier Villaurrutia, «Lectura en una exposición»

El estudio del *naufragio* en el discurso poético de *Nostalgia de la muerte* (1938) de Xavier Villaurrutia (1903–1950) es necesario para interpretar de una forma más completa su pensamiento poético. Dilucidar el naufragio frente a los otros temas trascendentales y recurrentes en sus escritos, como la *muerte*, el *sueño* y propiamente la *nostalgia*, establece — en cierta medida— el orden al que se sujeta la obra del autor. Con lo anterior, sin embargo, no quiero afirmar que dicho orden esté fijamente definido por el naufragio, sino que a partir de este concepto mantiene un diálogo permanente tanto con la materia de sus propios poemas, como con su recepción de la filosofía y la poesía universales. En el sentido literal y simbólico del naufragio, el poeta traza los significantes de los fundamentos metafísicos asimilados por él. La interpretación que Villaurrutia otorga al naufragio dentro y fuera de los nocturnos corresponde con su interpretación de la totalidad. No obstante, ¿de qué forma podría ser valioso separar la idea del naufragio —cimiento de su poética— de todas las otras nociones metafísicas? El naufragio es el estado en que convergen aquellas nociones, de tal manera que la obra de este poeta se inicia con una reflexión sobre dicho concepto, fuente central en la que se produce su pensamiento. Villaurrutia trata el naufragio desde significaciones distintas, haciendo uso de este tema como un concepto *abarcador* que sugiere diversas interpretaciones. Pero, ¿qué es este naufragio?, ¿cuáles son las acepciones en las que se deriva?, ¿por qué su tratamiento habría de definir las formas trascendentales de la metafísica estudiada por Villaurrutia? En esta tesis trataré de responder estas interrogantes y expondré la relación que tiene el juicio de este concepto con la esencia del ejercicio de Villaurrutia. Conviene, pues, caracterizar las apreciaciones de esta idea, parte medular de sus trabajos, para desentrañar su

poesía. Al estudiar una obra, se puede hacer un intento por delimitarla y distribuirla en un panorama teórico impecable, este intento solamente ocurre cuando se ha renunciado a creer en la propiedad que tienen tanto el autor como el receptor de desplegar un pensamiento intuitivo y desordenado. Entonces resulta posible hacer un ensayo académico sin errores que pudiera, o no, respetar el «progreso literario» que alcanza algún escritor. Es cierto que Villaurrutia es un autor metódico, sin embargo, su intención es operar de acuerdo a los pensamientos que se le aparecen aleatoriamente en los sueños o en los procesos de transformación. Por ello, esta tesis no está planteada en un esquema teórico rígido, sino que, por el contrario, compara libremente las lecturas que el poeta realizó, y de las que dejó testimonio en su colección de ensayos de crítica, con sus propios poemas.

Las experiencias interior y exterior orientan la creación a partir del tema del naufragio en cuanto a su nexo histórico y literario, real y espiritual, referido como un proceso de transformación, o mejor dicho, estado intermedio, en el que convergen los momentos. Por ello es necesario reflexionar sobre el tema del naufragio en *Nostalgia de la muerte* a partir de una categorización de los estados intermedios del hombre; para ello, se debe reconocer, por un lado, la autonomía del ser humano frente a la naturaleza, sin dejar de pensar que forma parte de ella y que ha de apartarse en tanto que realiza un acto de autoconciencia, por otro, su posición en el fluir de los acontecimientos para situar la acción de existir dentro de un espacio-tiempo. En mi tesis, describiré los estados intermedios del hombre que se refieren al lugar que éste ocupa en la transición de un suceso a otro. Un hecho se distingue por medio de su propia descripción. Así, la muerte es la cesación de la vida y el sueño es contrario a la vigilia. Sin embargo, estos hechos son parte de una unidad orgánica incesante que se forma gracias al encadenamiento de unos con otros. Eso conduce a una forma lógica de pensamiento que explica los procesos teniendo en cuenta la transformación de momentos que no se contradicen, sino que se construyen a partir de los anteriores. Por lo tanto, cada estado se halla armonizado con uno supuestamente diferente o con uno supuestamente parecido: el carácter incesante de estos hechos impide definir el punto en que se encuentran más alejados unos de otros. Por ello, la experiencia poética de Villaurrutia que aquí se estudia está enfocada principalmente en la visión romántica alemana. Hay entre dos nociones —iguales o antónimas— un espacio que las aparta, las une y las define. Este espacio es el estado intermedio a partir del cual se construye una idea y ésta se separa de otra; de ahí proviene la

comprensión, porque en su mismo progreso va adquiriendo los adjetivos que la completan. Heidegger (1889-1976) se refiere a la *natura* como aquello que crece:

Pero crecimiento y crecer los tomamos aquí en el sentido totalmente elemental y amplio en el que irrumpen en la experiencia primigenia del hombre: crecimiento no sólo de las plantas y de los animales, su surgir y perecer en tanto que mero proceso aislado, sino crecimiento como este acontecer en medio de y dominado por el cambio de las estaciones, en medio de la alternancia de día y noche, en medio del desplazamiento de los astros, de la tormenta y el tiempo y la furia de los elementos. Todo esto junto es el crecer (Heidegger, 2007: 51).

Debido a esto, es difícil sistematizar y categorizar los estados intermedios, ya que, en realidad, todos forman parte de una misma naturaleza. En su fluir, unos elementos edifican a otros hasta formar un solo mecanismo en el tiempo, compreso y aglomerado, que constituye la vida. En este trabajo sólo me ocuparé de los estados intermedios que dan pie a la consumación de la vida del hombre como tal y que son ilustrados en la obra *Nostalgia de la muerte*.¹ Dichos estados son los que el ser humano experimenta dentro de sí mismo y en su propia conciencia: el nacimiento, la vigilia, el viaje, el naufragio, la memoria, el sueño, el despertar y la muerte. Para analizarlos he estructurado la tesis en tres capítulos.

El primer capítulo, «La noche (pasado)», contempla las cuestiones de historia, herencia y transmutación, así como los estamentos míticos y filosóficos en que se inscribe la *noche* a partir de la reflexión en el aislamiento, y que sirve como preámbulo del viaje y, posteriormente del naufragio. Hablo también de la labor del poeta como fundador de los pueblos, el cual utiliza la palabra para desencubrir aquello que está oculto.

El segundo capítulo, «El naufragio (presente)», trata el tema principal de esta tesis a partir de la especulación poética, no sólo como razonamiento, sino como repetición. Aborda el naufragio interno en el propio ser mediante el sueño, y tiene varios incisos referentes al espejo que representa un objeto de contemplación. Culmina con el significado que Villaurrutia otorga a la muerte como el fin último del hombre en cuanto a un estado de transición que se olvidará.

Finalmente, en el último capítulo, «La nostalgia (porvenir)», abordo las nociones historia y memoria, aludiendo tanto al poder adivinatorio como a la predestinación. Como

¹ El completo análisis de la forma podrá estudiarse en el maravilloso libro *Xavier Villaurrutia: entre el clasicismo y el simbolismo*, de Pilar Gil Soler. A continuación estudiaré únicamente las formas retóricas que se vinculan con el espejo y el naufragio, con el propósito de no repetir lo que observó la autora en el libro mencionado.

corresponde a este apartado en el aspecto formal, hago referencia al romanticismo alemán y su concepción del «yo» frente a la nostalgia. Por último, retomo algunos argumentos del primer capítulo para hablar del artista como edificador de todos los tiempos.

Por lo tanto, las hipótesis de este trabajo se basan en tres momentos que se desarrollan en *Nostalgia de la muerte*: 1) la noche; 2) el naufragio y 3) la nostalgia. Cada uno de estos momentos puede corresponder ya al pasado, ya al presente o al porvenir. Los tres tiempos se repiten a lo largo de los versos de los nocturnos, de modo que el tiempo no termina con el porvenir, vuelve al pasado, convertido en nostalgia.

Sentadas estas bases, insisto en las preguntas planteadas al principio de esta introducción: ¿qué es este naufragio?, ¿cuáles son las acepciones en las que se deriva?, ¿por qué su tratamiento habría de definir las formas trascendentales de la metafísica estudiada por Villaurrutia? Las respuestas a estas interrogantes son las hipótesis de mi tesis.

HIPÓTESIS

1) El estado previo al naufragio en *Nostalgia de la muerte* se refiere a la *vigilia* y a la *noche*. La reflexión comienza en la oscuridad que iguala todas las formas y encierra al individuo en la soledad.

2) En la vigilia se encuentra ya la experiencia o el secreto revelado de aquello que se ha vivido durante el sueño, pero que se ha olvidado. Para Villaurrutia, el conocimiento se halla preso en el organismo de todos los hombres, de todos los tiempos. El misterio de la naturaleza se encuentra dentro de éste, aunque no conozca el límite que lo contenga. El que la totalidad se halle dentro del hombre no significa que haya aparecido una vez que éste la intuyó desde la autoconciencia, sino que, por el contrario, preexiste a su razón; se halla en el ser humano desde siempre, desde la vigilia, en la historia.

3) El misterio de la naturaleza reposa en la profundidad del «yo», y para acceder a él es necesario entrar en el sueño, equivalente al naufragio y, por lo tanto, al presente.

4) A lo largo de su obra, Villaurrutia utiliza la imagen del espejo conforme a la contemplación, no sólo de la naturaleza, sino de todas las cosas que atañen a la existencia y que tienen que ver con la memoria, el interior del ser y el porvenir. La facultad humana de intuir observa las formas del mundo visible y el mundo ideal: visible como el objeto que se

encuentra en el exterior, y conceptual como el que está dentro de la conciencia. El alma — para Villaurrutia— es capaz de reflejar el mundo y construirlo en sí misma.

5) En los estados intermedios, el ser se prepara para desconfigurarse, ahí empieza verdaderamente el viaje hacia el misterio. Cada uno de los tipos de naufragio se concibe en conjunto, pero como estados intermedios del hombre. Las cosas se completan en sus diferencias e igualdades, de manera que todo experimenta un estado de naufragio perpetuo: de la potencia al fin y del fin de regreso a la potencia.

6) De manera que cada estado del naufragio está armonizado en sí, y todos entre ellos. El hecho de que la vigilia, o el momento previo o el pasado, estén definidos, no quiere decir que se encuentren en un solo tiempo, sino que pueden saltarse hacia otro y convertirse también en uno anterior.

7) Si el alma abandona fugazmente al cuerpo para naufragar y se encuentra con lo mismo, en ese hundimiento no se tiene más que un avistamiento del misterio de la naturaleza. De tal suerte, el hombre, en su ínfima condición, está imposibilitado para conocerlo hasta que llega la muerte, el despertar o el porvenir.

8) La consecuencia trágica es el despertar, pero se trata de un instante tan breve que el hombre olvida el avistamiento del misterio de la naturaleza que experimentó durante el naufragio, lo cual lo conduce inevitablemente a sentir nostalgia de la muerte.

9) *Nostalgia de la muerte* es el deseo doloroso de regresar a la muerte o, como un espejo paradójico, el deseo doloroso de la muerte misma por el recuerdo.

El nombre de Xavier Villaurrutia se ajusta a diferentes espíritus literarios y plásticos. Para aclarar su visión sobre el naufragio y su recepción de la metafísica hay que dialogar con ellos. Su obra *Nostalgia de la muerte* sostiene los grandes aspectos del pensamiento moderno occidental; las culturas renacentista y barroca, que probablemente haya recibido más directamente de su lectura del *Primero sueño* de Sor Juana (1651-1695); y la perspectiva estética de la mitología latina. La obra de Villaurrutia es *universal*. El bello título de su libro responde a una actitud romántica alemana, inspirada por las reflexiones de Novalis (1772-1801); a la gravedad barroca de autores como Quevedo (1580-1645); a la esencia en la historia de Narciso de las *Metamorfosis* de Ovidio (42 a.C.-17 d.C.); y a la filosofía de Heidegger. La madurez de su poesía revela, indiscutiblemente, la memoria del arte que aparece en la profundidad de sus versos; el conjunto de sus escritos está ligado a su «herencia» literaria. Ante tal aclaración, cabe partir de ciertos principios filosóficos y poéticos en la interpretación de su obra que explicaré más adelante. Además es necesario introducir brevemente al lector en la vida de Villaurrutia para comprender los escenarios históricos y culturales que cimbraron el texto. Sin embargo, resulta una tarea imposible alcanzar todos los signos (tanto estéticos como culturales) que se presentan en el texto. De modo que es preciso limitar las influencias que el autor recibió directamente, para apreciar más claramente la riqueza poética de su obra.

Los poetas que establecerían el «grupo sin grupo» nacieron durante la primera década del siglo XX en distintos estados de la República: México estaba por celebrar el Centenario de su Independencia, pero el estallido de la Revolución, interrumpiría el entusiasmo que suscitaba dicho acontecimiento y la vida privilegiada que llevaban algunos de ellos. Los Contemporáneos emergieron de una nación joven que festejaba su libertad, pero que reprochaba una dictadura, lo cual fue un problema general para la intelectualidad mexicana de esa época.

Xavier Villaurrutia nació el 27 de marzo de 1903, en la Ciudad de México. Fue descendiente de una familia de aristócratas e intelectuales que tuvo entre sus integrantes al doctor Jacobo de Villaurrutia, quien también escribió poemas y cuentos, y fundó, con Octavio Bustamante, el *Diario de México*. Terminada la guerra de Independencia, don

Jacobo sería presidente de la Suprema Corte. De él habla el autor de los nocturnos en su ensayo sobre José Joaquín Fernández de Lizardi, y reconoce que también formó parte de una emancipación política que llevó, necesariamente, a la emancipación literaria. A su abuelo Jacobo Villaurrutia se le reconoció como reformador de la agricultura en Cuba y a su tío, Jesús Valenzuela, como benefactor de la *Revista Moderna*. Villaurrutia hereda el gusto por la literatura, y, a temprana edad comienza a leer «libros de viaje» y relatos policíacos; leyó a Verne, a Fantomas, a Salgari, a Conan Doyle y a Dostoyevsky; pero fueron los libros de Cervantes y Lesage, y las *Mil y una noches* los que dejaron «una huella preciosa» (Capistrán, 1994: 182) en su infancia.

Villaurrutia asistió al Colegio Francés y después a la Escuela Nacional Preparatoria, que años atrás había sido militarizada por Victoriano Huerta (1850-1916) y el ministro de Educación, Nemesio García Naranjo (1883-1972). Aquello había cosechado el terror entre los padres de familia y los estudiantes, quienes escuchaban los tiroteos de los revolucionarios cerca del recinto. Debido al caos que el levantamiento había producido en el país, jóvenes de distintas edades coincidieron en una misma generación: José Gorostiza (1901-1973) había llegado a la capital, proveniente de Tabasco, en 1917; en este periodo, Salvador Novo (1904-1974) y Carlos Pellicer (1897-1977) se conocieron. Un par de años después, Villaurrutia y Novo se encontrarían en la clase de literatura de Erasmo Castellanos Quinto (1880-1955). A partir de ese momento, iniciarían una actividad literaria conjunta, a pesar de sus diferentes ideas. Novo provenía de una familia más o menos acomodada que vivía en el norte del país. Hijo de un español y una mexicana, él y sus padres abandonaron Torreón para instalarse en la capital. Villaurrutia conoció en la ciudad a Jaime Torres Bodet (1902-1974) y a Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949). El primero, admirador de Enrique González Martínez (1871-1952), pertenecía al conjunto que Novo criticaba y apodaba «El grupo del Cuello Torcido», cuyos ideales estéticos estaban todavía muy apegados a los de su maestro, Enrique González Martínez. Aunque Villaurrutia simpatizaba con ellos, la constante presión e influencia que Salvador ejercía sobre él, lo obligó a separarse de Torres Bodet. Gracias a esto se consumó definitivamente la amistad entre ambos y escribieron en las mismas publicaciones.

En 1919, se funda el Nuevo Ateneo de la Juventud, que hereda el pensamiento del Ateneo de la Juventud, luego Ateneo de México, integrado, entre otros muchos, por Alfonso Reyes (1889-1959), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), José Vasconcelos (1882-

1959), Luis Castillo Ledón (1879-1944), Antonio Caso (1883-1946), Julio Torri (1889-1970), Alejandro Quijano (1883-1957), Martín Luis Guzmán (1887-1976) y Carlos González Peña (1885-1955). El Nuevo Ateneo sembraba su pensamiento en la *Revista Nueva* (1919) y en *La Falange* (1922). Villaurrutia y Novo colaboraron en ambas; sin embargo, Xavier entró a esta nueva generación cuando Salvador decide dejarla, debido a su desacuerdo con las ideas de González Martínez y sus seguidores.

Más tarde, en 1927, los dos amigos fundaron, con la ayuda de Antonieta Rivas Mercado (1900-1931), el teatro Ulises, que tomaría forma con la revista de igual nombre, y a la cual también llamarían «revista de curiosidad y crítica». El propósito de este órgano fue hacer un teatro que diera a conocer al público mexicano obras producidas en otros países. En palabras de Salvador Novo, se involucraron en este proyecto distintas personalidades que, llevadas por el ocio, deseaban hacer teatro (Capistrán, 1994: 60-62). Se adscribieron al Ulises tanto pintores como Agustín Lazo (1896-1971), estudiantes de filosofía como Samuel Ramos (1897-1959), y jóvenes poetas y críticos desmedidos como Villaurrutia, quienes, después de haber leído textos mexicanos, querían mostrar los extranjeros. El nombre del organismo se refería al viaje emprendido por el protagonista de la *Odisea* y las cosas que conoció. El discurso de Novo en la primera representación del teatro, publicado en el *Universal Ilustrado* en 1928, explicaba lo anterior de la siguiente manera:

Este viaje de Ulises, que deja en su pequeña casa el afecto de sus amigos, pocos y leales, y se aventura en público por la primera vez, tiene toda esa significación. [...] Todos nosotros hemos renunciado a la pequeña vanidad de nuestros nombres literarios para vestir, por una noche, la máscara grotesca del actor [...] interviniendo en terrenos que no son ni serán nunca los nuestros, queremos advertirlo desde un principio, hacer comprender que nuestro objeto es sólo que se conozcan las obras que hemos consentido en representar (Novo, 1994: 62).

Después de haber establecido la revista *Ulises*, se funda, en 1928, *Contemporáneos*. Para entonces, se había formado un único núcleo de artistas coetáneos cuyo aprecio por la literatura universal los había unido entre sus diferencias. En cuanto a los supuestos acerca del origen del título, Novo decía que quizás se había tomado de unas ediciones parisinas de 1923, que para su colección de literatura contemporánea en la que incluían a autores como Proust, utilizaban el nombre de *Les Contemporains*. Sin embargo, al parecer fue Jaime Torres Bodet quien dio nombre a la revista gracias a su recuerdo de la *Biographie Nouvelle*

des Contemporains. Para Torres Bodet, esta palabra se asemejaba al sonido de un ferrocarril en marcha.

Ya antes, Villaurrutia dicta la conferencia «La poesía de los jóvenes de México» en la Biblioteca Cervantes donde habla del «grupo sin grupo» compuesto, en ese entonces, por Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Enrique González Rojo (1899-1939), José Gorostiza e Ignacio Barajas Lozano (1898-1952); todos ellos, de distintas maneras, estaban unidos por «un concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente» (Villaurrutia; 1932: 828) y quizás también por sus lecturas extranjeras y la influencia de éstas en su poesía. Los Contemporáneos, poetas en su mayoría, se unieron para formar una nueva literatura como lo habían hecho sus antecesores, los miembros del Ateneo de México. Fue ésta una generación influida por autores modernistas, como Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Salvador Díaz Mirón (1853-1928), Ramón López Velarde (1888-1921) y José Juan Tablada (1871-1945). Para Xavier Villaurrutia, eran estos dos últimos el «Adán y Eva» de su literatura, es decir, los padres de su poética. Por un lado, la exaltación de la patria y la provincia en pinceladas; por el otro, la técnica del introductor del *haikú* (aquí llamada poesía sintética) a México. Aquellos Contemporáneos permeados por la poesía de Paul Valéry (1871- 1945), incursionaron en el terreno de la llamada *poesía pura*. Poesía pura se llamaba a un estado ideal en el que al poema se le despojaba de los elementos no poéticos; se trataba de la búsqueda de un «absoluto ideal» por medio de la descomposición analítica a manera de ciencia; el poeta era, pues, «un pequeño dios que entreveía la autonomía del arte» (Olea Franco, 1994: 31). Los Contemporáneos no sólo se nutrieron de la poesía pura; también retomaron las formas de los poetas simbolistas, románticos y surrealistas. En la obra de Villaurrutia, se puede apreciar las ideas de Hölderlin (1770-1843), Heidegger (1889-1976), Coleridge (1772-1834), William Blake (1757-1827) —a quien tradujo para entender con profundidad a Gide (1869-1951)— y Nerval (1808-1855). Se advierte en su poesía, el influjo de autores como Poe (1809-1949), Baudelaire (1821-1867), Rimbaud (1854-1891) y Rilke (1875-1926), entre otros, así como el surrealismo de Cocteau (1889-1963) y la poesía de Supervielle (1884-1960). Pero el «grupo sin grupo» no hereda únicamente sus conceptos de la literatura, sino también de la pintura y de las otras artes. Ya decía Villaurrutia que había tomado de Gide lo moral y de Chirico (1888-1978) la poesía: «Es curioso, quizás existan en mi obra, más que influencias de algunos escritores, la de un pintor. En Chirico encontré

muchas veces una afinidad en esa manera de evasión de las cosas» (Villaurrutia, 1994: 191). El autor de los nocturnos encuentra en lo plástico una correspondencia con la palabra, de ahí que se haya dedicado también a escribir reseñas de películas, crítica, y haya colaborado en la realización de guiones cinematográficos.

Publica *Reflejos* en 1926, como una primera invitación al viaje que emergió a la par de los *XX Poemas* de Novo y del *Desvelo* de Owen, todos de temática similar. La invitación al viaje, el doble y la autocontemplación, fueron temas que cobraron fuerza en el pensamiento romántico que permeó en Latinoamérica con la ayuda del joven poeta, José María Heredia. El escritor describió el nuevo tipo de poesía que se estaba popularizando en Occidente y resaltó la importancia de la sustitución de la experiencia del mundo por la autoexperiencia.

En 1932, se desata una polémica contra los Contemporáneos, a raíz de la siguiente pregunta: «¿Existe una crisis en la generación de vanguardia?». Ante tal interrogante, unos permanecen en la sombra. En un principio, Villaurrutia se mantiene al margen, ignorando las acusaciones de Ermilo Abreu Gómez (1894-1971) y Héctor Pérez Martínez (1906-1948) contra su grupo; sin embargo, luego de que Alfonso Reyes decide rebatirlos, se defiende también de los ataques. Ya años antes, el propio Vasconcelos, ante el Congreso de Escritores y Artistas, en mayo de 1923 declara que el escritor está en la obligación de escribir para los muchos con el propósito de elevarlos y contribuir a la resurgencia nacional y espiritual del pueblo mexicano. Alfonso Reyes escribe a Villaurrutia, en una carta fechada en septiembre de 1923, que «en México hay que predicar mucho a toda hora, la fe en la cultura» (Reyes, 1994: 15). Sin embargo los Contemporáneos no están en contra de los valores nacionales, sino que retoman e integran bases extranjeras a sus letras sin desdeñar la tradición. Pero, entre levantamientos y arrebatos presidenciales, los jóvenes escritores verían surgir un país ya inestable con la necesidad de fortalecer su propia cultura. El aparente triunfo de la revolución frente al porfiriato, reafirmaba, en cierta medida, los valores nacionales, en contraste con el afrancesamiento del régimen derrocado, de modo que los hombres nacidos a principios de siglo se enfrentarían con esa conciencia que les exigiría un espíritu patriótico fundado en la tristeza. En su comentario sobre la *María* de Jorge Isaacs, Reyes retoma un comentario de Keyserling en el que habla de la tristeza iberoamericana. Afirma que «La gama de nuestra tristeza recorre desde el sentimiento trágico y metafísico que galopa por las serranías del Norte, hasta el aburrimiento desolado

que inunda las llanuras del Sur. Llueven lágrimas» (Reyes; 1998: 65). Así, la Revolución de 1910 que detalló un plan fundamental, una política democrática que fracasaría, logró una política inestable que repercutiría en la literatura, dividiéndola, tal y como había ocurrido en las épocas del Dr. Jacobo de Villaurrutia.

A pesar de la crítica, que señalaba como antinacionalistas a los Contemporáneos, Villaurrutia tradujo a Pirandello directamente del italiano, a William Blake del inglés y a Gide del francés; y luego de dirigir el teatro del Sindicato de Electricistas y el de Orientación, en 1935, recibe la beca Rockefeller para estudiar en la Universidad de Yale. Ahí comenzó a experimentar en carne propia la experiencia del naufragio, su insistencia en la contemplación, desde el insomnio —explícitamente apreciable en sus ensayos literarios—, pareció ser la culminación de su ideal filosófico para el ejercicio de la poesía con el fin último de la muerte.

A lo largo de la década de los treinta, se divulgaron algunos de sus nocturnos, pero no fue hasta 1938, gracias a la recomendación de Alfonso Reyes, que apareció *Nostalgia de la muerte* en la Editorial Sur de Buenos Aires. Como de todas las obras ilustres, hay mucho que decir en torno a la obra del poeta mexicano, ahí parecieran unirse las imágenes recurrentes del estudio de la metafísica, entendida como filosofía, y los diferentes estados del hombre mediante el estado intermedio o estado de transformación, el naufragio.

Villaurrutia instauró en la poesía mexicana de la primera mitad del siglo XX un periodo nostálgico que podemos situar en una América latina fulgente y triste. Si esta impulsión cobró fuerza en los autores venideros, es porque todos compartieron la misma idea sobre el sentimiento trágico de la muerte.

CAPÍTULO I

LA NOCHE (pasado)

todo vuelve igualmente al antiguo pasado,
fatídico, venado, monótono, cansado,
como el agua de antiguos estanques se resigna.

Stéphane Mallarmé, «Herodías»

En este capítulo, el discurso poético de Xavier Villaurrutia deberá comprenderse a partir del concepto de *herencia*. Por ello, esta reflexión recaerá en el tiempo pasado, aunque este concepto también se refiera al presente y al porvenir, por su relación con la causalidad. Para el autor de los nocturnos el conocimiento está instaurado ya en el poeta que opera desde la naturaleza. Esto lo explica en su ensayo sobre Paul Valéry en el que escribió:

El gran poeta francés descubre relaciones recíprocas que deben existir entre nuestro pensamiento y la maravillosa asociación de propiedades que la mano anexa al hombre. Y se asombra de que no exista un *Tratado de la mano*, un estudio en profundidad de las innumerables virtudes de esta máquina prodigiosa que junta a la fuerza la sensibilidad más llena de matices. La mano es para él un aparato que golpea y bendice al mismo tiempo, que recibe y da, que alimenta, presta juramento, mide las cosas, lee para el ciego, habla para el mudo, se tiende hacia el amigo y se alza contra el enemigo, y es, a la vez, martillo, tenaza y alfabeto... Diversa de los órganos que no saben hacer sino una cosa, la mano está ligada a las artes y estrechamente ligada en nombre y acción a la cirugía. Una definición precisa la hallamos en el discurso a los cirujanos. No es otra que la definición de la cirugía como el arte de hacer operaciones. Pero ¿qué es una operación? Una transformación obtenida por actos diferenciados los unos de los otros y que se suceden en un cierto orden hacia un fin determinado (Villaurrutia, 1953: 703-704).

La mano que mueve el cuerpo (lo natural en el hombre) une el exterior con el razonamiento (el pensamiento del hombre) que está dentro de él, gracias a una relación de reciprocidad continua que como una operación —desde su forma física (cinco dedos

hábiles)— otorga de «el que percibe» a «lo que percibe», es decir desde el sujeto al objeto, aquello que recoge de «lo que percibe» para «el que percibe», es decir, del objeto al sujeto. La naturaleza le hereda al hombre el conocimiento mediante la mano que ejerce la poesía de la que habla Valéry y, a la inversa, el hombre hereda a la naturaleza su propia experiencia de conocimiento. El misterio del mundo preexiste al dominio del cuerpo y a la posesión del ser en el ser, lo cual puede representar un problema para el hombre, ya que, como ente *que-reflexiona*, tiene la obligación maquinal de resolver el enigma que lo constituye como una operación natural.

La palabra herencia proviene del latín *haereō* que significa «estar unido» y que también se refiere a las «cosas vinculadas» y comparte además su primera raíz en sánscrito, *ghais*, con la palabra adherir (A. Roberts y Pastor, 1996: 60). De modo que las cosas están supeditadas unas a otras gracias al encadenamiento de instantes en el tiempo. Por ello, no «se-hereda» por una única vía paternal, sino que también los propios momentos van transmitiendo su información a los momentos que se suceden; aun los objetos inanimados son consecuencia de cambios graduales. Todo lo que el hombre contempla es lo que ha descendido del pasado. El concepto de herencia habrá de entenderse como un encadenamiento de acontecimientos visibles o aparentes que gozan de una unidad lógica. Para Villaurrutia, la herencia es un soplo sobre el tiempo que no viaja de manera lineal ni de manera circular, sino que se aparece repentinamente en los estados intermedios que experimenta el alma. Es el camino que se forma naturalmente entre generaciones que comparten la misma raíz y que pertenecen, desde sus comienzos, al universo. En los procesos de transformación o cambio, se construyen puentes que ensamblan un estado con otro; el horizonte entre uno y otro sirve para el conocimiento del propio origen, en «Nocturno eterno» se lee:

y porque acaso el grito es la presencia
de una palabra antigua
opaca y muda que de pronto grita

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

(Villaurrutia, 1953: 51)

Tenemos en este poema que la confluencia de la palabra antigua, respuesta expresada por el sujeto desde la pregunta que plantea el mismo sujeto, depende, paradójicamente de lo que está inactivo, el *polvo*, la *ceguera* y la *sombra*. La duda surge en un espacio intermedio: la muerte en el sueño. Ahí se pregunta, una vez que todo ha muerto, quién vive; interrogante que hace al propio ser y que concuerda con la pregunta prerromántica que se hizo Hölderlin: «¿quién soy yo?» y a la que respondió: «yo soy yo» como un primer pensar, antes del segundo nivel del que habla Walter Benjamin (1892-1940), el pensamiento del pensamiento del pensamiento bajo la respuesta «la conciencia es sí misma». La intención de sobrevivir a la muerte es la misma que la de despertar, pues nacer no es sino una manera de despertar: la existencia comienza en la incertidumbre, así despierta el hombre después de un sueño. En el tratamiento analítico de un tema constituyen siempre la encadenación de argumentos que dan origen a diversas conclusiones. Resulta que el vínculo directo con el pasado sirve de reflexión en el proceso del pensamiento. Sin embargo, dicha tendencia puede o no basarse en la experiencia debido a que las cosas se encuentran desenvolviéndose por sí mismas en la naturaleza previo al sentimiento de conciencia del hombre. La dificultad de exponer el momento en que comienza la reflexión estriba en que, habiendo existido las formas antes de la razón del ser humano, no se puede marcar un punto exacto de referencia. Aquella «herencia» fijó los hechos de tal forma que resulta imposible asumir la experiencia del sujeto en el presente. La persistencia del tiempo sobre la vida misma hace pensar siempre en pasado o futuro; naturalmente, la opinión de Villaurrutia sobre este fenómeno, recae en el concepto de lo imperante y que Heidegger establece: «Existir como hombre significa ya pronunciar lo que impera» (Heidegger, 1983: 52). En la historia se pueden apreciar los procesos que, uno a uno, han construido la totalidad. De modo que la irrupción súbita de la palabra antigua a la que se refiere Villaurrutia, sale al paso de la noche porque ya se encontraba en el sujeto que preguntó; la interrogante está resuelta en sí misma. En la creación posterior del poema la palabra revelada se borrará en su significado y dará pie a un solo concepto que unió sintéticamente lo que experimentó con anterioridad. Y esto, como considera Murray Krieger, al tratarse de un eco podría ser una imitación, sin embargo, también podría ser una recreación en tanto que «no sabemos si la forma del producto es anterior a su operación o

bien resulta de ella» (Krieger, 1992: 121). En *Nostalgia de la muerte* el individuo separado de sí mismo esclarece su propio misterio, es por ello que decimos que la verdad preexiste a la razón, de manera que la acción artística es tanto un eco como una recreación. Gracias a esa misma circunstancia el hombre ve en su pasado la lejana cúspide de la existencia y también en el futuro; en su breve ensayo «Estética de la máscara», Villaurrutia apunta: «Antigua como la palabra, tan semejante a ella en cuanto pretende fijar en estrecho y definitivo gesto la expresión de una realidad significativa; en cuanto se le destina a la vez que a mostrar algo, a ocultar algo también, es como ella un a modo de puente tendido hacia un reino puro» (Villaurrutia, 1953: 1083).

En este sentido, se entra en el campo de la palabra o la herencia a partir de la especulación. ¿Cómo otorgar un sentido completo a algo que permanece oculto? Determinar la razón de la existencia a partir de lo que ya ha sucedido es imposible. Todo lo anterior a la conciencia se halla escondido en las tinieblas del pasado, de ahí que la reflexión, en la poesía de Villaurrutia, inicie en la noche. El hombre posee la facultad de intuir, y encuentra dicha posibilidad durante la vigilia. El proceso de gestación de las imágenes oníricas comienza en el estado previo al naufragio, es decir, previo al sueño. En la historia está ya enunciado el proceso, pero es el sujeto quien habrá de reconstruir la esencia de lo anterior. Por ello, el autor de los nocturnos, sitúa el juicio ingenuo del individuo en la oscuridad. La noche penetra en lo más hondo del alma, la noche es lo que llama Novalis los «ojos infinitos». Pero estas cualidades ontológicas de la naturaleza que se empata con el hombre y adquiere cualidades humanas persisten en que la experiencia natural es humana y el descenso interno.

La poesía es un lugar ilimitado, eterno e impalpable en donde «habitan» los recuerdos, ahí mismo se encuentran la historia y el lenguaje. La historia halla su modo de ser en la herencia y el lenguaje en el arte:

a) El primero de estos aspectos es el haber transmitido la historia no sólo como mito sino como sentir. La conciencia de uno está en el otro, y la del otro en el mundo. En este sentido, la palabra siempre ha existido en potencia, pero permanece en el ocultamiento hasta que la devela el hombre, por eso primeramente está alojada en la penumbra de la noche.

b) El segundo aspecto corresponde, una vez que se revela el lenguaje, al arte, a la poesía. El poeta es el intérprete del pueblo, es el que funda el pensamiento. En este sentido

la labor del artista es también histórica. Señala el filósofo mexicano Alberto Constante, en relación al pensamiento de Hölderin, que: «Ser poeta en una época de penuria significa reparar cantando en las huellas de los dioses huidos. De ahí que el poeta diga lo santo en la época de la noche del mundo» (Constante, 2005: 23). En *Nocturno en que habla la muerte*, la muerte admite que vive en el vivo y se lo revela durante la noche:

si mi muerte particular estuviera esperando
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;
como el recuerdo de lo que más quieres;
como el olvido, sí, como el olvido
que has dejado caer entre las cosas
que no quisieras recordar ahora.
Y es inútil que vuelvas la cabeza en mi busca:
estoy tan cerca que no puedes verme,
estoy fuera de ti y a un tiempo dentro.
Nada es el mar que como un dios quisiste
poner entre los dos; nada es la tierra que los hombres miden
y por la que matan y mueren;
ni el sueño en el que quisieras creer que vives

(Villaurrutia, 1953: 54)

Las palabras de la muerte son transmitidas al poeta en el sueño. Le habla como si fuera omnipresente, como el dios visible e invisible a la vez, perteneciente a la naturaleza, pero que está oculto como el esqueleto formado en secreto dentro del cuerpo al que se refiere Hamann (1730-1788). Béguin (1901-1957), que analizó el tema del funcionamiento del sueño en el romanticismo, habla de un entrecruzamiento y no de una división entre los dos seres que se reparten en la experiencia onírica. Lo anterior sería cuestionable si se comparara categóricamente con lo que Benjamin dice de las conexiones simultáneas en las que se reflexiona a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Sin embargo lo que aquí habría de tomarse en cuenta es la igualación entre el sujeto y el objeto que Villaurrutia

ejemplifica con el diálogo entre la muerte, que aparece como un pequeño dios, y el propio poeta que está dormido en sí.

Por otra parte, para Villaurrutia, el carácter apriorístico de la razón constituye al olvido y al mismo tiempo a la intuición. La producción natural de los acontecimientos es independiente al sentimiento humano, sin embargo, ha de suponerse que el *misterio*, que permanece escondido en el universo que ha ido transformándose y que luego de una serie de casualidades ha otorgado conciencia al hombre, también se encuentre escondido u olvidado dentro de él, es «la conciencia en sí mismo» y no «la conciencia en el “yo”» que diferencia Benjamin. Poseer el misterio dentro de sí debe ser una cualidad humana atribuida a la intuición y al olvido dentro de la reflexión: «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» (Villaurrutia, 1953: 70). El poeta mexicano traduce el carácter apriorístico a la vigilia, su carácter de herencia al sueño, y su condición de ocultamiento a la noche. El carácter apriorístico de la vigilia se debe al proceso físico que se experimenta en el despertar. Aquello que ya se ha manifestado en el sueño se olvida casi completamente al despertar ya que «lo desprovisto de sentido nos es tan difícil de retener como lo confuso u ordenado» (Freud, 2008: 58). Así que cuando un hombre reside en el estado de vigilia en realidad intuye lo que se le había revelado ya que aunque la información sea constitutiva del sujeto, pertenece al campo de las sombras. El sueño hereda la *verdad* al «ser» a través de la experiencia onírica, pero el cuerpo la borra.

Villaurrutia señala a la noche en estado de vigilia como punto de partida de la intuición intelectual. Y toma como referencia la genealogía clásica de la noche para ordenar su pensamiento poético. «La mitología, como primera intuición general del universo, fecundó las primeras orientaciones del pensamiento griego» (Grave, 2008: 102). Así, las sentencias del autor siguen, en diversos poemas de *Nostalgia de la muerte*, la procedencia y el fin del mito que circunda a la Noche: descendiente del Caos, madre de Moros (destino), Tánatos (muerte) e Hipnos (sueño). En los nocturnos de Villaurrutia, la noche precede al destino, al sueño y a la muerte:

Todo lo que la noche
dibuja con su mano
de sombra:

el placer que revela,
el vicio que desnuda.

Todo lo que la sombra
hace oír con el duro
golpe de su silencio:
las voces imprevistas
que a intervalos enciende,
el grito de la sangre,
el rumor de unos pasos
perdidos.

(Villaurrutia, 1953: 44)

La reflexión comienza en la noche, durante la vigilia, que es *aparentemente* el pasado, o el momento previo al sueño y por lo tanto previo al naufragio. Guillermo Díaz-Plaja observó el paisaje en el romanticismo y el barroco no como hecho estético dentro de la obra, sino su relación con el espíritu del protagonista. La revalorización del acto poético que efectúa el artista está ligada al cuadro que describe, «la plenitud del Romanticismo equivale a la victoria del paisaje como un desdoblamiento del dolor humano» (Díaz-Plaja, 1980: 72). Lo nocturno o la noche plantea la incertidumbre porque devela lo inconcebible. Estamos pues, al principio de la especulación del poeta que, señala Villaurrutia, habrá de dejar todas sus pertenencias del otro lado de la orilla para naufragar en sí, puesto que *el* misterio de la naturaleza reposa en la profundidad del «yo», y para acceder allí necesitará entrar en el sueño. Pero ¿qué es lo que sucede durante la noche que induce a tal recogimiento? Villaurrutia traza la proyección del destino en la noche ya que desde ahí, el poeta puede abstraer las formas que le han sido dadas y elevarse por encima de ellas, ya que en la oscuridad desaparecen las fronteras que separan los objetos, «La sombra es silenciosa, tanto que no sabemos dónde empieza o acaba, ni si empieza o acaba» (Villaurrutia, 1953: 53). La noche otorga las condiciones necesarias para la reflexión, y el descenso por ella

profundiza la experiencia mística del ser. A partir de esto, analicemos en un esquema las diferentes fases de la noche que incluye Villaurrutia en algunos de sus nocturnos:

Poema	La llegada de la noche	El silencio de la noche	La oscura voz antigua	El sueño en la noche
<i>Nocturno</i>	Todo lo que la noche /dibuja con su mano de sombra:/ el placer que revela./ el vicio/ que desnuda	Todo lo que la sombra/ hace oír/ con el duro golpe de su silencio.		
<i>Nocturno grito</i>		Para oír brotar la sangre/ de mi corazón cerrado./ ¿pondré la oreja en mi pecho/ como en el pulso la mano?	Tengo miedo de mi voz/ y busco mi sombra en vano./ ¿Será mía aquella sombra/ sin cuerpo que va pasando?	¿Qué voz, qué sombra, qué sueño/ despierto que no he soñado/ serán la voz y la sombra/ y el sueño que me han robado?
<i>Nocturno en que nada se oye</i>	En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen/ sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte		Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro/ cae mi voz/ y mi voz que madura/ y mi voz quemadura/ y mi bosque madura/ y mi voz quemadura/ como el hielo de vidrio/ como el grito de hielo/ aquí en el caracol de la oreja/ el latido de un mar en el que no sé nada/ en el que no se nada	porque he dejado pies y brazos en la orilla/ siento caer fuera de mí la red de mis nervios
<i>Nocturno amor</i>		El que nada se oye en esta alberca de sombra/ no sé cómo mis brazos no se hieren	Guardas el nombre de tu cómplice en los ojos.	sufró al sentir la dicha con que tu cuerpo busca el cuerpo que te vence más que el sueño.

Poema	La llegada de la noche	El silencio de la noche	La oscura voz antigua	El sueño en la noche
<i>Nocturno muerto</i>	Primero un aire tibio y lento que me ciña/ como la venda al brazo enfermo de un enfermo	La tierra hecha impalpable silencioso silencio,	y mi voz que se ahogue en ese mar de miedo/ cada vez más delgada y más enardecida. ¿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?	La tierra hecha impalpable silencioso silencio, / la soledad opaca y la sombra ceniza/ caerán sobre mis ojos y afrentarán mi frente.
<i>Nocturno (otros nocturnos)</i>	¡Al fin llegó la noche tendiendo cenicientas alfombras, apagando luces, ventanas últimas!	Porque el silencio alarga lentas manos de sombra. /La sombra es silenciosa, tanto que no sabemos dónde empieza o acaba, ni si empieza o acaba.	Porque la noche es siempre el mar de un sueño antiguo./ de un sueño hueco y frío en el que ya no queda/ del mar sino los restos de un naufragio de olvidos. Porque la noche arrastra en su baja marea/ memorias angustiosas, temores congelados, la sed de algo que, trémulos, apuramos un día, / y la amargura de lo que ya no recordamos.	
<i>Nocturno mar</i>	Mar que teje en la sombra su tejido flotante/ con azules agujas ensartadas/ con hilos nervios y tensos cordones.	Ni tu silencio duro de cristal de dura roca, /ni el frío de la mano que me tiendes,	nada, nada podrá ser más amargo/ que el mar que llevo dentro, solo y ciego, el mar antiguo edipo que me recorre a tientas todos los siglos,	Lo llevo en mí como un remordimiento./ pecado ajeno y sueño misterioso, y lo arrullo y lo duermo/ y lo escondo y lo cuido y le guardo el secreto.

Para ser precisos en la descripción de los fenómenos que acontecen durante la noche, se han trazado en este esquema cuatro momentos (*La llegada de la noche*, *El silencio de la noche*, *La oscura voz antigua* y *El sueño en la noche*) que indican los estados que transcurren en los periodos nocturno y poético, para que el escritor naufrague en su ser. A continuación explicaré cada uno:

1. LA LLEGADA DE LA NOCHE

Con la llegada de la noche la recuperación de los recuerdos se vuelve más fácil. Primeramente, porque los límites de las formas que se definen con la luz, se desvanecen en las sombras; el sinnúmero de objetos que se aprecian en el día se difuminan en la noche, dejando un solo cuerpo informe en el que se suprimen las distancias; así también se anula la separación entre el hombre y el secreto. Segundo, porque «muestra» la profundidad del alma del mundo. En la observación de estos y otros objetos, sin embargo, ha habido que admitir que aun con el estudio detallado de las formas, el hombre no ha podido develar su misterio. Eso conduce naturalmente a un límite de conocimiento entre lo que es en realidad un cuerpo y lo que pudiera ser. Y eso que pudiera ser se manifiesta en la noche, durante la penumbra; en esta posibilidad se inicia, como ya he indicado, el proceso de reflexión y comienza la filosofía cuya tarea consiste en preguntar. Por ello, escribe Novalis en sus *Himnos a la noche* que los ojos infinitos de la noche «ven más lejos que las más pálidas de aquellas innumerables legiones —sin necesidad de la luz su mirada penetra en lo más hondo de un alma amante— llenando de indecibles deleites un espacio más alto» (Novalis, 1995: 30-31). Para Novalis la noche es madre, secreto y muerte: como madre, por un lado, representa los tiempos olvidados cuya lejana herencia permanece escondida en las sombras de los recuerdos, y por el otro, es aquella que engendra el día. Como secreto guarda, en silenciosa noche, el enigma que acompaña al hombre en su recorrido por el sueño. Y, finalmente, como muerte es la eternidad que anuncia su llegada. Villaurrutia retoma esta concepción y en el título de sus poemas, anuncia la llegada de la noche que se refiere al origen, a la transmutación y al fin.

Las sombras, como velo, lo cubren todo ya sea como consecuencia del movimiento de rotación de la Tierra, o como una venda puesta sobre los ojos; por ello la oscuridad envuelve al mundo y al hombre que se pierde en la oscuridad, «Sólo perdiendo un paraíso el poeta se hace acreedor a otro, al suyo» (Villaurrutia, 1953: 687).

Si en la noche ocurre el inicio del pensar, en primer término, si se concibe a este momento de una manera superficial, se dice que gracias a la oscuridad las cosas permanecen ocultas. Sin entrar en un profundo análisis, se puede adelantar que el sentido de la vista (principal en el descubrir de lo que circunda), no funciona adecuadamente para percibir el todo. De modo que la recuperación de las cosas no depende enteramente de lo que está en el exterior —ya que no se ve— sino de lo que se presenta en el interior. Así, la noche entierra involuntariamente a todos los seres de la naturaleza en sí mismos. La noche es común para todos, las formas se fusionan en su alrededor, la multiplicidad originaria de la naturaleza se evidencia en la penumbra, tal y como José Asunción Silva (1865-1896) iniciara su famoso «Nocturno»: «Una noche/ una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas/» y más adelante en el poema une a los amantes mediante repetidos versos: «y eran una sola sombra larga/ y eran una sola sombra larga» (Silva, 2002: 110). Gracias a la noche, el mundo se vuelve una alcoba, una herida o un hoyo profundo del que después manarán las aguas del conocimiento. Porque en ese periodo dejará de buscar referencias concretas de su existir, y en la incertidumbre (claramente ejemplificada en el poema anterior) podrá reflexionar desde su conciencia. Para filosofar, el hombre debiera separarse del mundo externo y adquirir una aparente libertad de aquello que lo rodea.

2. EL SILENCIO DE LA NOCHE

Una vez que la sombra ha cubierto no sólo los ojos, sino también los sentidos, Villaurrutia sitúa al poeta en un espacio ideal de silencio que hace evidente la presencia del secreto. La confrontación con el silencio es una puerta de acceso al misterio, de manera que de lo oculto pueda emerger lo no-oculto. «Superior y más poderosa que la armonía que está manifiesta a la luz del día es la que no se muestra (la oculta)» (Heidegger, 1983: 52). Esta

posición otorga la clave del desarrollo del discurso poético de *Nostalgia de la muerte*. El que el artista examine su *psique*, en la soledad y el silencio, le permite otorgar al mundo un sentido estético particular al ser encarnado él mismo, precisamente, como una obra universal. Este desgajamiento original ocurre en la desconfianza que emana de la noche, Mallarmé (1842-1898) lo reitera a lo largo de «Herodías» y Villaurrutia en el poema «Jardín» que publicó en *Reflejos*:

Herodías	Jardín
<p data-bbox="220 663 797 863">Espero algo desconocido o quizás, ignorando el misterio y vuestros gritos, arrojáis los sollozos supremos y lastimados de una infancia que siente entre los ensueños separarse al fin sus finas pedrerías</p> <p data-bbox="496 911 748 942">(Mallarmé, 2005: 75)</p>	<p data-bbox="854 663 1300 779">Melancolía sin tristeza, si no me haces suspirar ¿por qué te inclinas sobre mi cabeza?</p> <p data-bbox="854 827 1219 942">Inútil languidez de infancia, ¿para qué el corazón entonces, no le oía latir?</p> <p data-bbox="854 953 1227 1026">Hoy que se apresura o se cansa es cuando empieza a existir.</p> <p data-bbox="1097 1079 1382 1110">(Villaurrutia, 1953: 32)</p>

La desconfianza y la confrontación con el propio pensamiento, gracias al silencio, desata en los dos poemas anteriores las ligaduras del hombre con la naturaleza (aquí retratada en la infancia) para volverse a encontrar con ésta mediante la interrogación como una experiencia mística. Primero, algo desconocido e ignorado, como la melancolía sin tristeza; después, los sollozos supremos que se arrojan en Mallarmé y los suspiros que no existen en Villaurrutia pero que en ambos se nombran; y finalmente, la infancia separada en la conciencia. La separación entre la infancia y las finas pedrerías en «Herodías» y entre el infante y el hombre maduro en «Jardín» inicia en la soledad, gracias a la proyección sentimental condicionada por el paisaje: en «Herodías», el agua que refleja el abandono, en «Jardín», el laberinto de las calles y la fuente central. Lo mismo ocurre con Robinson Crusoe que era un vago, haragán y hereje cuando vivía entre la sociedad, pero después de naufragar, en la naturaleza, se vuelve trabajador, disciplinado, y religioso al permanecer muchos años en una isla desierta.

Para Villaurrutia, la noche posee las condiciones necesarias para volverle la espalda al hombre. Desde luego, el poeta en soledad —ya sea en la naturaleza o en la ciudad— se mantiene pleno y comprende su propio comprender, labor que Schlegel (1772-1829) estableció en el romanticismo de su época.

3. LA OSCURA VOZ ANTIGUA

Gracias a los primeros dos hechos que permite la noche (la soledad y el silencio) sobresale aquella voz antigua que se hallaba encerrada: la herencia. Se muestra como la madre de la que brota el conocimiento y de la cual saldrá la luz. En los *Himnos a la noche* Novalis afirma que «Fue la noche el inmenso seno donde se engendran las revelaciones —a él regresaron los dioses— en él se durmieron para, en nuevas espléndidas formas, reaparecer un día ante el mundo transformado» (Novalis, 1995: 53). De igual modo, a lo largo de la noche el poeta dialoga con su razón; en ese instante la imaginación prevé la realidad, y es en la oscuridad donde comienza el acto de adivinación. La noche le concede la posibilidad de desligarlo de lo evidente para que ande libremente por el camino de la intuición.

Regresemos pues, al aspecto histórico. Para Villaurrutia, la voz poética precede al estado de lucidez equivalente al sueño, es decir, que está encerrada ya en la conciencia. En el estado previo al naufragio el hombre se encuentra frente al caos, en donde puede o no afirmar al mundo que ya ha heredado como realidad. Al contemplar el mar, Nicolás de Cusa (1401-1464) concibió la idea de la conciliación de los opuestos en el todo. De modo que ya desde antes, como observador, divisa la esencia de la naturaleza haciendo conciencia de ella. Lo mismo recuerda a Schiller (1759-1805) cuando subraya que «la percepción del peligro tiene una apariencia de realidad objetiva y el estado de conmoción se agrava» (Schiller, 1966: 14). En los nocturnos de Villaurrutia, la naturaleza se encuentra en el abismo del ser, en la reflexión poética de aquel que contempla y que toma conciencia tanto de su existencia como de lo que lo rodea; en la medida en que observa, las cosas se le aparecen como un rayo repentino que ilumina su pensamiento. Entonces, al exteriorizar su centro en el mundo, el mundo se vuelve él, como el reflejo de un reflejo que se proyecta interminablemente. Es la incontrolable conmoción que según Schiller se agrava al percibir

el peligro y la reflexión inmediata que iguala el sujeto con el objeto a la que se refiere Benjamin en el maravilloso libro que hemos referido. Así, la experiencia interior y la esencia exterior orientan la creación del autor a partir de la citada cuestión (el estado previo al naufragio) en cuanto a su nexo histórico y literario, real y espiritual. El hombre lleva consigo el mar antiguo, por lo tanto al naufragar lo hace dentro de sí, y el momento anterior a esto es su propia vigilia y su pasado. En el poema que le dedica a la virgen, Quevedo toma la voz de ella y explica que, más antigua que todo, hace huir a la noche. Todos cargamos la historia de Nuestra Señora porque libera al género humano del cautiverio. El yo lírico, en «Nocturno Amor», abre los ojos a la luz de la sombra después de que el otro no le dijo su nombre:

Nocturno amor	A Nuestra Señora, en su nacimiento
<p>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 Guardas el nombre de tu cómplice en los ojos pero encuentro tus párpados más duros que el silencio [...] 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 si no su hueco 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 en el que todo ha muerto.</p> <p>(Villaurrutia, 1953: 50)</p>	<p>Ya la obscura y negra noche, llena de tristeza y miedo, huye por las altas cumbres y por los riscos soberbios. Yo, con ser recién nacida, deste mundo la destierro, porque ya en mí reverberan los rayos del Sol inmenso. Y aunque me miráis tan niña, soy más antigua que el tiempo, mucho más que las edades y que los cuatro elementos.</p> <p>(Quevedo, 1969: 377)</p>

El nombre del cómplice que guarda en sus ojos, es tanto del que sueña como del extraño: el universal. Igual que en Quevedo, la humilde madre da pecho al mundo. Esto se refiere al enunciado de sí en la historia que se encuentra en sí mismo, en lo anterior y en lo venidero, y que se guarda en el ocultamiento y que no habrá de revelarse sino durante el sueño. Villaurrutia estableció en su poesía un proceder que prosperó en el significado de la palabra, cosa que recuerda también a Nicolás de Cusa: A partir de la definición se dice todo porque lo delimita y a sí misma (De Cusa; 2008: 31). La tradición nace del ejercicio de perpetuar la voz y con ella la cultura y el destino de los pueblos. «Nocturno amor» realiza el segundo nivel de pensamiento del romanticismo según Benjamin, pero bajo la condición del que piensa, desde el «pensamiento, del pensamiento del segundo que ha pensado», pues la muerte, en el sueño, habla a través de alguien que está vivo. Es el régimen simbólico que era revelado a los antiguos paganos. Para ellos, apunta Todorov en su libro *Teorías del símbolo*, el nombre te designa, el nombre dicta quién eres. En *Nostalgia de la muerte* el sentimiento de lo sagrado comienza desde aquí, en la vigilia que supone que el otro tiene un nombre encerrado en su cuerpo, guardado en «la avaricia de tu axila». El que está despierto le pide al que permanece dormido antes de fundirse con él, que le diga algo, lo que le haya sido comunicado en su viaje. La posibilidad de perdurar reside en la palabra, y es la responsabilidad del otro hacer que esto se cumpla. Es por ello que en el poema «The ancient mariner» de Coleridge, el viejo marinero se acerca al joven que va a casarse para contarle su historia y que su corazón vuelva a incendiarse interminablemente:

Since then, at an uncertain hour,
that agony returns:
and till my ghastly tale is told,
this heart within me burns.²

(Coleridge, 1925: 1994)

La conceptualización del mundo es aquello que ilustra lo que se percibió en la experiencia pero que se reveló en la intuición, ya que cuando se descubre el misterio, se olvida de inmediato. La palabra lo recupera reducido en significado antes del naufragio.

² Excepto donde se señale, todas las traducciones son de la autora: Desde entonces, a cierta hora,/ recuerdo esa agonía:/y hasta que termino mi horrible relato,/se me incendia el corazón que llevo dentro.

Mediante aliteraciones y juegos de palabras, Villaurrutia cumple con un proceso poético de formación del lenguaje que está íntimamente relacionado con el fondo que actúa sobre la obra que va de la onomatopeya al lenguaje figurado y de éste al lenguaje abstracto. Por ello, el autor mexicano ensaya con la escritura automática con la que intenta descubrir lo oculto de la conciencia. La vigilia y el sueño permanecen unidos en su reciprocidad, recordemos a Todorov, quien afirma que para los pensadores del siglo XVIII «así como no existe una diferencia de naturaleza entre lo físico y lo psíquico, así también el sueño y la vigilia están sometidos a un mecanismo estrictamente continuo» (Todorov, 1993: 28). Así cada elemento de la naturaleza tiene reciprocidad con otros y es el poeta quien, si bien no alcanza a comprender la esencia del mundo (o en este caso de la voz), posee el instrumento para relacionar aquello que conoce, acto que realiza en el estado de vigilia. Sólo en dicho momento es capaz de aprisionar las sombras de las ideas que se develaron durante el sueño que sale de sí mismo. Mallarmé y Villaurrutia se preguntan por la voz que se desprende de ellos mismos y, por lo tanto, del mundo:

Herodías	Nocturno grito
<p>¡Sombra hechicera de simbólicos encantos! una voz, del pasado larga evocación, ¿Será la mía, lista para el hechizo?</p> <p>(Mallarmé, 2005: 71)</p>	<p>Tengo miedo de mi voz y busco mi sombra en vano.</p> <p>¿Será mía aquella sombra sin cuerpo que va pasando? ¿Y mía la voz perdida que va la calle incendiando?</p> <p>¿Qué voz, qué sombra, qué sueño despierto que no he soñado serán la voz y la sombra el sueño que me han robado?</p> <p>(Villaurrutia 1953: 46)</p>

La pregunta que interroga por el ser indica la predeterminación, ya que se refiere a él como un ente preexistente. «El *ser ahí* —comenta Heidegger— es ópticamente *lo más cercano* a él mismo, ontológicamente lo más lejano, pero, sin embargo, preontológicamente no extraño» (Heidegger, 1974: 26). De tal manera que este planteamiento se refiere al pensamiento previo que ocupa al mundo; dicho reconocimiento habla también de la

naturaleza y sirve a aquel que interroga como punto de partida para ahondar en los conceptos universales. El arte es el reflejo de la intuición del poeta quien ha obtenido de la naturaleza una «experiencia mística». En su ensayo «Sobre la poesía de Nerval», Villaurrutia comenta que el romanticismo: «conduce a regiones ignoradas del alma "no por curiosidad ni para sanearlas, sino para encontrar en ellas el secreto de todo lo que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de un destino infinito» (Villaurrutia, 1953: 897). Este espíritu romántico lo muestran en su obra tanto el autor mexicano como el grupo al que perteneció.

4. LA VIGILIA

Durante el estado previo al naufragio, que corresponde a la vigilia, ocurre la producción del poeta y se desarrolla la voz que identifica brevemente a la naturaleza. Pero ¿qué es propiamente la vigilia? La palabra vigilia proviene del *vāja-* que quiere decir «fuerza», y posteriormente origina en el gótico *gawak- nan*, que significa «despertar», y en alto alemán *beiwache*, que se refiere al vigilante supremo de la noche. La raíz latina es *vigil* y expresa «vivo», «dispuesto», «vigilante», mientras que con sufijo *weg- slo* forma la palabra en latín *vēlōx* de la cual resulta «veloz» y que recuerda a *wásir* en tocario que quiere decir «rayo» (A. Roberts y Pastor, 1996: 188). El contraste entre el significado de vigilante y el de rayo permite, primero, reflexionar acerca de la importancia del estado que induce al naufragio y, segundo, pensar en que la vigilia también se refiere a un relámpago del cual parte el propósito poético del autor. De modo que el estado de vigilia (aquel que atañe al artista) es un estado de meditación que se prepara para el sueño y que, como un relámpago, está dispuesto a revelar el misterio. «Aquí —apunta Villaurrutia en su ensayo sobre la poesía de Nerval— la vigilia escribe al dictado las memorias del sueño» (Villaurrutia, 1953: 896).

Pero ¿por qué aventurarse a decir que la noche y la vigilia, en este punto, se refieren al tiempo pasado? Hablar de un tiempo representa un problema, no hay forma de precisarlo. En éste se conciben tanto el pasado, como el presente, como el futuro: el primero no es, sino que fue; el segundo no parece tener una duración, sino que se expande en tanto que es, y su propia expansión hace imposible definirlo, y el tercero no ha sucedido. De manera que

para medir dichas unidades es necesario atenerse a la percepción del ser de los modos temporales como la memoria, la atención y la expectación, que Agustín de Hipona (354-430) explica claramente en sus *Confesiones*: «Más propiamente debiera decirse que los tiempos son tres: presente de lo pasado, presente de lo presente y presente de lo futuro. En efecto, estos tres modos «son» de algún modo en el alma y no veo otra forma de comprenderlo: el presente de lo pasado es la memoria, el presente de lo presente, es la atención, el presente de lo futuro, la expectación» (de Hipona; 2011: p. 69).

Además, Villaurrutia se sirve de los estados del ciclo de los hombres y de los componentes del día para exponer una *temporalidad poética*. Sin embargo, dicha temporalidad, a diferencia de la de San Agustín, se establece aleatoriamente y en concordancia con aquello que encierra su discurso. En *Nostalgia de la muerte*, la vigilia está ligada al pasado, el sueño al presente, el despertar al futuro y la nostalgia a la memoria. Sin embargo, cada estado puede también corresponderse con otros tiempos, de modo que la vigilia puede ser el futuro (después del despertar), el sueño puede ser el pasado (antes del despertar) y el despertar el presente. Así, el autor analiza el fenómeno del tiempo a través de esta perspectiva; la posibilidad de que los estados se correspondan recae en esa imposibilidad de determinar su duración. El pasado continúa siempre que el presente alcance al futuro. Ante esto, sólo queda pretender que el tiempo es una unidad en la que se acomodan los estados (todos ellos intermedios). Por ello la noche sigue al día y el día a la noche, la vigilia es tanto previa al sueño como posterior, y así interminablemente. Ante esta condición en la que aparece el existir, no queda más que asombrarse y contemplar al caos que se levanta perpetuamente y al aire que confunde las cosas y traslada los tiempos como Villaurrutia delinea en «Aire»:

El aire juega a las distancias:
acerca el horizonte,
echa a volar los árboles
y levanta vidrieras entre los ojos y el paisaje.

El aire juega a los sonidos:
rompe los tragaluces del cielo,
y llena con ecos de plata de agua
el caracol de los oídos.

El aire juega a los colores:
tiñe con verde de hojas el arroyo
y lo vuelve, súbito, azul,
o le pasa la borla de una nube.

El aire juega a los recuerdos:
se lleva todos los ruidos
y deja espejos de silencio
para mirar los años vividos.

(Villaurrutia, 1953: 29)

La visión onírica, el presentimiento y la proximidad del presente con el futuro, estrechan el puente que hay entre la vigilia y el dormir. Ya hemos dicho que Villaurrutia relaciona íntimamente las cosas aisladas en una sola naturaleza, lo mismo hace con los estados del hombre. La vigilia juega con las distancias, los sonidos, los colores y los recuerdos porque, aunque no lo exprese con exactitud (ni siquiera en el trabajo creador) sabe que el misterio velado reside en todo. El origen natural del ser permanece oculto en el pasado.

5. LA TEMPORALIZACIÓN Y EL DESENCUBRIMIENTO

La aproximación a la poesía de *Nostalgia de la muerte* desde el estado previo al naufragio debe entenderse a partir de la influencia que recibió Villaurrutia en la época de su producción literaria. Si se ha hablado en este trabajo del tono filosófico en el que se asientan sus poemas es debido a la íntima relación que hay entre el significado oculto de las palabras y el canto poético. La vigilia es necesaria para la transformación de un estado a otro; ahí perdura lo que está oculto. El autor estructura de tal manera su obra total (no únicamente su poesía), que cumple con la función principal de desencubrir y, como escribió Heidegger, de consumir su labor como hombre: «Existir como hombre significa ya pronunciar lo que impera» (Heidegger, 2007: 52). Por ello, el ritmo y los significados *temporalizan* descaradamente los versos de los nocturnos. Si bien es cierto que recibió influencia clásica, barroca, moderna, romántica y vanguardista, aprovecha cada una de sus

formas particulares, no para «adornar» sus poemas, sino para «encarnar» eso que ha pronunciado. Pero ¿por qué el ritmo y los significados temporalizan descaradamente los versos de los nocturnos? Tal descaro no alude a un tipo de cinismo dentro del texto, más bien evidencia, mediante la retórica, los conceptos temporales de los poemas. Villaurrutia se sirve de los ritmos automáticos que le brinda la naturaleza para desentrañar, desde la profundidad de la soledad, su obligación como poeta. Así habla de la noche y del mar³, que miden el tiempo en su obra y que a la vez miden los sueños de los hombres. La visión de Villaurrutia está volcada hacia la interioridad; la noche y el mar no son necesariamente características esenciales de lo que está fuera del hombre, sino que se inician en el propio ser que le confiere varios significados temporales:

a) El primero de esos significados temporales es el comienzo de la especulación que sucede en la noche que lo cubre todo. La noche es el primer guiño de un ritmo metafísico que plantea el autor en un mundo ideal: el sueño. Villaurrutia enfatiza este hecho con la anáfora «todo», que adquiere el mismo significado de su contraria «nada», y que especifica la inefable característica de la noche. La oscuridad hace a todas las cosas iguales, coloca al mismo nivel tanto a los seres animados como a los inanimados, a los fenómenos y a los sucesos que se funden en un solo tiempo. Al imaginar que todo está aparejado, de cierta manera, equilibra el escenario para que el hombre sea capaz de pensar.

Lo anterior parece una contradicción ya que la noche, que supuestamente lo cubre todo, en realidad lo desnuda. La oscuridad no sólo iguala a todas las cosas que envuelve, también se empata a sí misma con la luz. En «Nocturno miedo» el autor explica:

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

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

Entonces, con el paso de un dormido despierto,

³ Sobre el tiempo y el mar hablaré en el segundo capítulo de esta tesis.

Sin rumbo y sin objeto nos echamos a andar.
La noche vierte sobre nosotros su misterio,
y algo nos dice que morir es despertar.

¿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?

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

(Villaurrutia, 1953: 45)

Ya he dicho que la visión de Villaurrutia está inclinada hacia la interioridad, por lo tanto, la noche como fenómeno físico aquí se ve representada por los párpados que resguardan la vista. El tiempo se transforma en la adherencia de la imagen, la reminiscencia de tiempos pasados. El yo se ilumina mediante las sombras, y se iguala consigo mismo: es el yo *antiguo*, el yo *futuro*, el yo *de los sueños*, el yo *de todos los modos posibles*. Todo en la noche está en duda porque reside en las sombras, tanto el silencio como el ruido, el tiempo y el lugar. Este primer momento es el orden totalizador mediante el cual el hombre se prepara para pensar, por eso afirmamos que el primer significado temporal de la noche se refiere al inicio de la especulación. Macrobio reflexiona en sus *Comentarios al sueño de Escipión*: «nuestra vida, en verdad, está regida sobre todo por el Sol y la Luna. Efectivamente, como las propiedades de los cuerpos percederos son dos, tener sensaciones y crecer, el *aisthētikos*, es decir, la capacidad de tener sensaciones, nos viene del Sol, y el *phytikon*, o sea, la capacidad de crecer nos viene del globo lunar» (Macrobio, 2005 : 97).

Para adquirir la forma del cosmos, es decir, la forma que marca la noche, habríamos de tener esa capacidad de sentir (mediante la vigilia) y la de crecer (mediante el sueño). Gracias a sus nocturnos, Villaurrutia parece haber alcanzado el modo de ser más sagrado del movimiento magnético y gravitatorio que rige la naturaleza, y que tiene que ser descubierto en comunión gracias al sueño. Albert Béguin expresó que el triunfo supremo para un filósofo, la prueba por excelencia de su oficio soberano, era reducir el sueño a las proporciones de un fenómeno natural, explicable por el mismo mecanismo que bastaba para

explicar toda manifestación vital (Béguin, 1954: 29). En el caso de Villaurrutia, dicho fenómeno depende del estado de ánimo del poeta para armonizar los objetos en la mente humana, así también lo dice Ramón López Soler en su «manifiesto romántico», en el que asegura que las personas buscan en la soledad el bramido del mar, y en las imágenes de sus dolores, el silbido de los vientos. La naturaleza ilustra los sentimientos porque está conectada a él. La obra de arte liga la experiencia sensual a la experiencia mística, el ambiente con la conciencia.

b) El segundo significado temporal de la noche en *Nostalgia de la muerte* se refiere al tiempo intermedio. Los primeros momentos de los poemas se desarrollan como proemio a la tragedia del naufragio. Lo sucesivo a este hundimiento se traza fácilmente ya que puede medirse en desgracias. Pero antes de que esta desventura ocurra no puede decirse nada, como cuando un hombre ha cerrado los ojos para quedarse dormido y no se percata del instante en que ha perdido el conocimiento. El tiempo intermedio, la noche, anuncia el naufragio: se adelanta al mismo sueño y advierte, gracias a la oscuridad, que pronto caerá en el abismo. En «Paradoja del miedo» indica que no sólo el miedo, sino la sombra siempre lo acompaña:

El miedo lo acompaña como la sombra al cuerpo,
le asalta en las tinieblas,
se revela en su sueño,
toma a veces la forma del valor.

(Villaurrutia, 1953: 69)

El miedo como sustancia durable del hombre es en efecto, la constante en la vida que causa el conocimiento de la muerte. El horror, pues, el testimonio de la experiencia sentimental e intuitiva que tienen los hombres por la muerte. Es un componente esencial que conecta los dos polos y que tiene su justificación en la oscuridad, como el vacío que representa dejar al cuerpo. Schiller dice que para los espíritus morales, la terrible imaginación se transforma en lo sublime puesto que confronta a lo natural. El miedo es también una contemplación y como la noche, entremezcla los sentidos. En el periodo de transición en que la vigilia está por ceder al sueño. De pronto llega la noche que lo confunde todo. Esto desbarata el juicio del que permanece despierto y lo conduce por un

puente hacia la totalidad. Una vez trastornado, naturalmente escucha y mira todo con mayor atención. Como no existe un tiempo definido, tampoco hay un espacio definido y menos un ser de características y reacciones definidas. Villaurrutia evoca al sueño mediante correspondencias entre los sentidos, gracias a un orden de belleza corregida, de belleza pura. Los conceptos que señala el autor se pierden en relación a todas las inferencias que les circundan. Los elementos poéticos se vuelven bellos porque se despojan de la realidad. Hasta aquí la poesía se transforma en un desconocimiento que trasciende el bien y el mal. Así lo dijo Novalis en sus *Himnos a la noche*: «Los días de la luz están contados; pero fuera del tiempo y del espacio está el imperio de la noche» (Novalis, 1995: 66). En la obra del autor mexicano, la noche propicia un ambiente indefinido. Incluso los contrarios —el silencio y el ruido— conviven en la oscuridad del hombre. Y esta confusión se extiende al cuerpo que tampoco sabe en qué estado se halla; en «Nocturno miedo» se afirma que cuando la noche cae, nosotros, es decir, la humanidad, no estamos inmersos en un estado específico:

Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos
nada podemos contra la secreta ansiedad.

(Villaurrutia, 1953: 45)

Y la secreta ansiedad de la que habla Villaurrutia se ve excitada por la noche que lo oculta todo, estableciendo una lectura con la agudeza de la oscuridad.

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

(Villaurrutia, 1953: 52)

Así como la sombra y la luz, la tierra y el sueño se confunden en una unidad originaria, así también las sensaciones y los sentidos. Jaime Labastida retoma en su trabajo *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, argumentos de la filosofía cartesiana para justificar la actitud espontánea del hombre que confunde la vigilia y el sueño, que tiene origen en la época en que se creía que las imaginaciones oníricas eran reales, verdad que

Sor Juana utilizaba para comprender el universo. La sinestesia en *Nostalgia de la muerte* crea el ambiente para dichas imaginaciones. La noche, persistente en lo simultáneo, propicia esa sinestesia. Toda sombra crea ecos, toda voz quema, todos los labios tienen dedos. Las palabras remiten de inmediato a otros espacios estéticos. La música se ha engendrado junto con la poesía, y, la obra de Villaurrutia, impulsada por estrofas cambiantes, habla también el lenguaje de la naturaleza que se disfraza gracias a los hombres. En «Nocturno Sueño» el poeta, en cuerpo y voz, forma parte de dicha naturaleza, como una pintura elegíaca:

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

(Villaurrutia, 1953: 48)

La suma de las cosas suscita los cuadros metafísicos que caracterizan la obra, el barco, el cielo, el papel pautado, todos como símbolos de la transición hacia lo marino, hacia lo divino. La noche (estado intermedio natural y externo) se complementa con el miedo (estado intermedio natural e interno) que vincula a la vigilia con el sueño. La preocupación de Villaurrutia por lo nocturno encuentra sentido en el hecho de haber cedido a la locura, como desconocimiento, que antes lo había tentado.

c) Por último, el tercer significado temporal de la noche habla del *movimiento*, y como tal, se le exige una representación empírica. La inmovilidad es el efecto resultante de la noche. El orden poético que Villaurrutia le otorga depende de la distribución de los versos en combinación con el significado de las palabras que representan a dicho movimiento. En primera instancia, la distribución de los versos *personaliza*, a simple vista, la inquietud. ¿Cómo se desplazan los seres en medio de la oscuridad? Si esquematizáramos la reacción de cierto hombre ante la oscuridad, se diría que éste, primero, se acostumbraría a las sombras. Lo más lógico sería, pues, que permanezca inmóvil hasta que sus ojos se habitúen a la noche para moverse. Una vez que esto sucediera comenzaría a desplazarse con cautela para no tropezar. Entonces, el solo pensamiento de saber que lo que está a

continuación es incierto, provocaría en este hombre un miedo terrible. Continuaría avanzando junto con su temor hasta que, sabiéndose desprotegido, huiría precipitadamente. Con esta misma inquietud, Villaurrutia desarrolla el marco discursivo de su poesía; en la obra se observan alejandrinos (de estructura clásica) seguidos de formas libres (propias de las vanguardias), lo cual no es resultado únicamente del contexto cultural del autor, sino de su intención poética. Mediante los alejandrinos, o cualquier otro tipo de verso con constancia en la métrica, Villaurrutia desplaza lenta y rígidamente la lectura del poema, pero en ciertas ocasiones, introduce versos libres que interrumpen súbitamente el ritmo de la obra. Leemos en «Muerte en el frío»:

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;

siento cómo se besan
y juntan para siempre sus orillas
las islas que flotaban en mi cuerpo;

(Villaurrutia, 1953: 67)

Y esto sucede a menudo en la poesía moderna: «el camino de flexibilización de las formas tradicionales del verso, y especialmente del alejandrino, lleva a la aceptación del verso libre» (Domínguez; 1999: 101). Además, sus ejercicios poéticos, en la cautela de la noche, presentan al movimiento lento en forma de espiral. El movimiento gravitatorio y elíptico que transmite la imagen de la espiral coincide con la concepción del autor sobre el naufragio, que impulsa lo externo hacia la interioridad. En *Nocturno rosa*, Villaurrutia reproduce el movimiento en espiral: la proyección literal del movimiento nocturno en los poemas reafirma la intención poética, «es la rosa moldura del oído,/ la rosa oreja, la espiral del ruido»; y además:

Es la rosa del tacto en las tinieblas,
es la rosa que avanza enardecida,
la rosa de rosadas uñas,
la rosa yema de los dedos ávidos
la rosa digital,

la rosa ciega.

(Villaurrutia, 1953: 59)

Los primeros dos versos son endecasílabos, el tercero es eneasílabo, el cuarto verso se aumenta en un endecasílabo y disminuye en los últimos dos versos que son de seis sílabas. La sorprendente analogía entre el movimiento empírico de los versos y lo figurativo de los conceptos ponen de manifiesto su discurso poético. La plurimetría otorga la sensación de incertidumbre y naturalidad que transmite la obra de Villaurrutia. En *Nostalgia de la muerte*, en el abandono y el silencio de la noche, se percibe siempre la quietud, signo de una alcanzable y sabia soledad, para presidir, por encima del mundo, el naufragio. El autor utiliza la forma como un calco de los prototipos físicos y biológicos que ocurren en la realidad, y la prudencia y pasividad con que empiezan los nocturnos no deja de recordar a Sor Juana Inés de la Cruz y a Sandoval Zapata

Es justo pensar que en la calma se origina el tiempo, porque antes del movimiento no existe la temporalidad. De ahí parten todos los caminos posibles que se agitarán una y otra vez hasta regresar al fin. Una cosa generará otra después del primer efecto que causó la movilidad sobre la pasividad. Villaurrutia desplaza no sólo la medida de los versos sino también las palabras. Es decir que un solo concepto puede ir transitando y saltando no únicamente por las estrofas sino también por todos los poemas que comprende *Nostalgia de la muerte*. Se observa, por ejemplo, que la noción de quietud recorre la obra:

Nocturno	Nocturno amor	Nocturno eterno	Nocturno rosa	Nocturno mar
Todo lo que la sombra/ hace oír con el duro/ golpe de su silencio:	pero encuentro tus párpados más duros que el silencio	cuando un polvo más fino aún que el humo/ se adhiere a los cristales de la voz	la negra rosa de carbón diamante/ que silenciosa horada las tinieblas/ y no ocupa lugar en el espacio	Ni tu silencio duro de cristal de dura roca

En «Nocturno», la sombra endurece los sonidos y los envuelve dentro del misterio; el sujeto de «Nocturno amor» encuentra endurecidos y sin habla los ojos del *otro*; «Nocturno eterno», perpetua en el cristal aquello que no se dijo, «Nocturno rosa» habla de

la flor que no se percibe y que forma un vacío petrificado en la noche y «Nocturno mar» reprende al otro que no habla y permanece inmóvil por los siglos como una piedra.

Los conceptos relacionados a la quietud en la obra poética de Villaurrutia son muy variados. No sólo se conforma con la distribución de las palabras y los versos en su obra, sino que además repite conceptos que indican inmovilidad. En *Nostalgia de la muerte* aquellos que son propios de la naturaleza, como *árbol, espinas, hielo, párpados*; aquellos que son creados por el hombre, como *muro, diamante, espejo, vidrio, paredes, acero, mármol, cristales, estatua, tumba, yeso y prisión*, o adjetivos como *duro, inmóvil, helado, clavados, frío, encerados, quieto*, etcétera Pero las más importantes palabras que en su significado llevan la idea de quietud son *sueño* y *muerte*. Cuando un hombre está dormido, toda vez que su mente viaja, su cuerpo permanece inmóvil, y cuando muere, aun cuando su alma se eleve, su cuerpo se mantendrá inerte. La obra de Villaurrutia posee la aterradora propiedad de hacer que el lector sienta la calma que provocan el sueño y la muerte. Y este terrible efecto ocasiona que el poeta dialogue infinitamente con el receptor y le transmita su propia memoria. Recordemos la sentencia de Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*:

El vínculo de la cadena es la convicción de que el devenir no significa fundamentalmente paso, sino, bajo el signo de la memoria, duración. [...] Pero reformar esta cadena conceptual y elevarse a esta intuición maestra es siempre dar un salto fuera del círculo dibujado alrededor de nosotros por la atención a la vida. Es trasladarnos a ese otro lugar de la acción que es el sueño (Ricoeur, 2010: 566).

De esta forma, aquel que lee «hereda» el pensamiento del autor y, por lo tanto, el conocimiento de los escritores que alguna vez estudió. La tentativa de permanecer en el mundo corresponde a la palabra ya que, mediante ésta, la muerte se comunica con aquel que está vivo. Así se renueva la labor fundadora de la literatura, otorgándole al «otro» la posibilidad de despertar la conciencia. Lo eterno está en la práctica del escritor como lector y del lector como continuador.

6. LA PRIMERA SOLEDAD

La posibilidad humana de despertar a la conciencia surge de la cualidad nocturna que estimula la *primera soledad* del poeta. Para Villaurrutia, «nocturno» es tanto un adjetivo que nombra al hombre, y que pertenece a aquel que va a disponer del lenguaje, como un título que resguarda al poeta dentro de sí mismo sin saberlo, como el ave de Minerva que ha sido señalada como sinónimo de la noche por la prudencia y discreción que adquirió. Es decir, que es de la noche, que es el poeta, de donde se hace nacer la primera soledad⁴. Villaurrutia concentra la noche en la vigilia y prepara, en el título de sus poemas, la metamorfosis que vendrá con el sueño. Antes de poner en palabras lo que en éste verá, se encuentra en la oscuridad en la que, desde la intuición, pretende descubrir lo velado. En *Nostalgia de la muerte* se leen los títulos: «Nocturno», «Nocturno grito», «Nocturno solo», «Nocturno eterno», «Nocturno muerto», etcétera, que se refieren al poeta, quien es oscuro, grita, está solo, es eterno y está muerto. El escritor es en sí mismo la noche, y esto lo designa como poeta. El ser nocturno tiene la espléndida cualidad de asombrarse por primera vez y de conocer el mundo prelógico, previo al λέγειν, previo a la palabra. ¿Qué quiero decir con esto? que en este momento previo al naufragio, como cualquier viajante, está predispuesto a maravillarse porque no ha conocido el mundo. En su nota «Declaración» escribe Villaurrutia: «Viajar es una manera 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» (Villaurrutia, 1953: 836). Si decimos, por ejemplo, que un hombre mayor que no ha nacido va a ver el mundo por primera vez, podríamos suponer que no distinguiría (ya que no posee paradigmas estéticos, sociales y conceptuales) ni una de las imágenes que se le presentarán. El hecho de que el poeta sea nocturno, le otorga la posibilidad de presenciar, como se ha establecido, una realidad prelógica de figuras infinitas. Al igual que en la sentencia platónica en la que el filósofo griego escribe que si se sacara al hombre de la caverna y se llevara al sol, «distinguiría, primero, las sombras; luego, las imágenes de los hombres y demás objetos pintados en la superficie de las aguas; finalmente, los objetos mismos» (Platón, 1991: 552).

La palabra «soledad» proviene del griego ὅλος que quiere decir «entero» y del latín *solidus* que significa «sólido» (A. Roberts y Pastor, 1996: 164). De manera que aquel que se encuentra en estado de soledad habita entero en sí mismo y se «consolida» también en sí

⁴ Para Villaurrutia la primera soledad está en la noche que resulta de la vigilia, la segunda soledad se encuentra en el mar que resulta del naufragio y la tercera se halla en la nostalgia que resulta de la muerte.

mismo. Es aquí donde se unen los caracteres nocturno y solo, pues del primero surge el segundo. La noche iguala las formas y propicia el aislamiento en el que el ser, que aún no se ha instalado en la palabra, y que no ha sido «condicionado» por lo que le rodea, está entero. Villaurrutia describe lo anterior en «Nocturno de los ángeles»:

Se diría que las calles fluyen dulcemente en la noche.
Las luces no son tan vivas que logren desvelar el secreto,
el secreto que los hombres que van y vienen conocen,
porque todos están en el secreto
y nada se ganaría con partirlo en mil pedazos

(Villaurrutia, 1953: 55)

En la primera *soledad*, el ser ingenuo comienza a poetizar la existencia, pues comienza también a descubrirla y por lo tanto a nombrarla. «Nocturno de los ángeles» encierra un significado disémico que especifica tanto al nombre como al lugar donde se escribió. La adjetivación de los títulos en *Nostalgia de la muerte* («Nocturno muerto», «Nocturno de los ángeles», «Nocturno rosa», «Nocturno miedo», etcétera) busca significar excesivamente lo nocturno, como las palabras que designan el mundo arbitrariamente una vez que ha sido recordado. Escribe Alberto Constante:

Convocación del pensar hacia lo originario; recogimiento del pensar en lo esencial: “El recuerdo de lo que ha de pensarse es la fuente originaria de la poesía”, porque la poesía es “el arroyo que a veces retrocede hasta el manantial, el pensar como recuerdo”. Pero todo queda en la oscuridad mientras no se aclare el sentido de eso que “ha de pensarse”, del pensar mismo y del “recordar” (Constante, 2005: 107).

Más adelante, en el desarrollo de los poemas que comprenden la obra aquí analizada, veremos cómo este hecho se vincula al naufragio, y más aún, a la *nostalgia*. «Conocer es descender en sí mismo», afirma Albert Béguin al hablar de las tesis románticas, pero para Villaurrutia, este descenso es lento y doloroso porque el camino está cerrado. Los cristales y las espirales que alargan el trayecto envuelven al poeta en una soledad transparente y eterna como los instantes. No sólo la conciencia está presa en sí misma sino también el organismo, la sangre en los nervios, el corazón en el pecho, el sueño

en el cuerpo. La soledad primera pretende librar al hombre de la visión que tiene de sí mismo para incorporarlo a un espacio universal «describiendo al pasado el velo del olvido» (Villaurrutia, 2006: 341).

CAPÍTULO II

EL NAUFRAGIO

(presente)

No tardó en sepultarme de improviso en un profundo abismo un sueño tan pesado que ni siquiera el mismo dios de Delfos sería capaz distinguir fácilmente, de los dos que yacíamos allí, quién era el que estaba más muerto.

Apuleyo, *El asno de oro*

El naufragio es el umbral con el que nos encontramos al revisar la obra de Xavier Villaurrutia. El concepto de mar expresa en todas las culturas tal fuerza que sería imposible asirlo cabalmente y enunciar cada una de sus significaciones, incluso en la obra que aquí se estudia. Por ello se intentará gustosamente identificar las analogías textuales y plásticas más directas que influyeron en la creación de *Nostalgia de la muerte*, recurso que servirá para demostrar las hipótesis referentes al tema principal: naufragio. El carácter imprevisible de una catástrofe obliga al individuo a pensar en la situación efímera en la que se encuentra. El mar representa, en diversos estados, la idea del «absoluto»: su inmensidad contiene el peligro de la naturaleza que el hombre es incapaz de dominar o comprender, como el mismo universo; es el despliegue natural de lo único. La historia de la América «mestiza» comienza en el mar: la Nueva España se convierte en un territorio de náufragos que se despojaron, como en cualquier viaje, de las vestiduras que cubrían sus cuerpos. Las devastaciones marítimas condujeron al hombre a cavilar sobre su propio estado. El mar es un peligro latente; por lo tanto, mediador de la vida y de la muerte, del exterior y del interior⁵. La especulación se inicia en la mente de quienes se encuentran frente al océano, ya sea en alta mar o como observadores desde la orilla.

En su ensayo *El naufragio de la memoria o la escritura indianizada: Una lectura de la identidad en los relatos de Gonzalo Guerrero y Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*, Manuel

⁵ Exterior en tanto a la naturaleza que rodea al hombre; interior en cuanto a su propia experiencia.

Tapia Becerra reflexiona sobre el rompimiento que ocasionó, en el antiguo orden, el descubrimiento de América, y sobre el desconcierto que se generó en estos dos hombres después que naufragaron en el Nuevo Mundo: «La situación de Guerrero se configura como un retorno al estado adánico, en el cual el medio sirve como refugio [...] En el caso de Cabeza de Vaca, la desnudez es el estado final de la metamorfosis en la que los náufragos se despojan de la vestimenta del cuerpo (el traje) conservando únicamente la del espíritu (la memoria)» (Tapia, 2006: 16). Villaurrutia conserva el espíritu al que se refiere Tapia y ocurre con él, como poeta, lo que dijera Alfonso Reyes sobre el Robinson Crusoe: «Pero en el Robinsón literario a la manera de Daniel Defoe, el hombre, ya estructurado por la cultura, se ve de pronto desposeído y en mitad de la naturaleza. Nuevo Adán, cada cosa le parece un asombro, y el espectáculo natural otra vez se le ilumina con los encantos de un paraíso» (Reyes, 1963: 139). Durante el naufragio, el artista es capaz de intuir la infinitud o la idea de «dios» mediante la contemplación o la soledad. Tanto el marinero abandonado al destino imprevisto como el que observa desde el exterior la catástrofe perciben lo sublime de la naturaleza y, además, se sujetan a ella. El poeta advierte en la tragedia el misterio que lo lleva a la autoconciencia, es decir, a la reflexión de sí mismo frente a la totalidad. Este asunto, similar al del estado previo al naufragio que se refiere a la noche, en cuanto a que potencia al hombre como creador, concierne a la poesía como naturaleza y como el hombre mismo. El filósofo alemán F. Schlegel, en *Invitación al romanticismo alemán*, aseguró que «el acto de libertad por el cual la forma se convierte en forma de la forma como contenido suyo y retorna a sí misma es lo que se llama reflexión» (Schlegel, 1958: 62). Los poemas de Villaurrutia, responden a una cadena causal de influencias literarias, y a su conciencia mística, a sus ojos, el «naufragio interno» es necesario para el estudio de las cosas físicas y trascendentales). Pero ¿a qué me refiero con naufragio interno? El principio con el que nos enfrentamos al referirnos a la obra de Villaurrutia es que la naturaleza, como tal, «exige» del arte una respuesta a la contemplación de sí misma desde el interior del hombre, como dos razones que se corresponden y se funden: la facultad humana de intuir y las formas del mundo visible que se desarrollan para ser descifradas. El naufragio interno es la repetición de estas formas visibles en el ser interno, la segunda soledad que comienza con el viaje. Los poemas «Nocturno en que nada se oye», «Nocturno de la estatua», «Nocturno eterno», y «Volver», entre otros, están constituidos como espejos:

Nocturno en que nada se oye	Nocturno de la estatua	Nocturno eterno	Volver
y mi voz que madura y mi voz quemadura y mi bosque madura y mi voz quema dura	Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,/ querer tocar el grito y sólo hallar el eco,/ querer asir el eco y encontrar sólo el muro/ y correr hacia al muro y tocar un espejo	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/ Cuando la vi, cuando la vid, cuando la vida/	La noche es mi madre y mi hermana,/ la nada es mi prima lejana, la nada llena de silencio,/ la nada llena de vacío,/ la nada sin tiempo ni frío,/ la nada en que no pasa nada

El autor utiliza diferentes recursos estilísticos para construir la imagen del espejo. En «Nocturno en que nada se oye», el uso de la anáfora se combina con la polisemia. Además, los cuatro versos indican una idea diferente, pero están compuestos por igual número de fonemas que cambian de sentido gracias a los silencios que hay entre uno y otro, y, que a la vista, forman la misma imagen que se repite. En «Nocturno de la estatua», los enunciados indican la misma acción de movimiento hacia adelante; sin embargo, conforme avanza el poema, tanto los verbos en infinitivo como los sustantivos que hacen alusión al concepto de espejo se van recorriendo, de modo que quien realiza las acciones queda atrapado en una especie de «casa de los espejos» que poco a poco se va esfumando. En «Nocturno eterno», el autor repite la palabra *cuando* y la construcción *la vi*, a la que le agrega fonemas para que cambie de sentido. Por último, en «Volver» relaciona el concepto de *noche* con *nada* y repite esta última para indicar que en dicha *nada* no pasa *nada*, o que en la *nada* pasa la *nada*, como la analogía universal del Dios invisible y visible a la vez en la naturaleza de la que habla Bégúin, que también corresponde con el pensamiento de Díaz-Plaja sobre la realidad ideal (el mundo soñado) y la realidad auténtica (el mundo real) que se combinan en el personaje del Quijote. En Villaurrutia, las dos visiones se funden desde todas las perspectivas. Gracias a la figura del espejo el hombre como poeta devuelve al exterior la percepción que tiene de sí mismo mediante sus sentidos, a la vez que la idealización de aquello que percibe, le revela lo que está en su interior mediante sus manifestaciones. Ya desde antes de *Nostalgia de la muerte*, Villaurrutia había utilizado recursos retóricos y poéticos para producir un efecto especular:

«Espejo»

Ya nos dará la luz,
mañana, como siempre,
un rincón que copiar
exacto, eterno.

(Villaurrutia, 1953: 43)

Como ya lo dicta el poema, el acto poético es un acto recíproco de doble comprensión en que el sujeto al proyectarse en el objeto se encuentra en él, de igual manera en la que el objeto, al ser contemplado, se halla en el sujeto reflejado. Pero es el *alma* lo que se refleja del mundo y se construye desde sí; las imágenes de la realidad son, en suma, particularidades del ser. Del mismo modo, cada cosa reside en completa correspondencia con el «todo»: lo que existe en potencia, lo que existe y lo que estará,⁶ tanto lo que es visible como lo que no lo es, cada uno de los fenómenos de la naturaleza y los seres animados e inanimados. Lo que circunda al sujeto determina su procedencia. Así, el hombre que es capaz de observar en toda su extensión, aunque sea por un instante, a la naturaleza, construye a partir de ésta las ideas que tiene de él mismo y del mundo. Pero estas consideraciones no deberán ser entendidas a partir de una total objetivación de las cosas que existen, sino como su imagen retratada únicamente como un ideal. Ya se dijo en el capítulo previo que el artista se encarna a sí mismo como una obra universal. Así, el reflejo del universo no se encuentra únicamente en la persona que lo contempla sino también en la creación artística y más allá, en el lector que asume dicha creación como absoluto. Villaurrutia no cree que la poesía sea un espejo que refleja la realidad, sino un espejo que refleja la parte invisible del mundo (Villaurrutia, 1953: 895). Y es ésta la labor cabal del poeta, asumir las ideas que se tienen de aquello que no es percibido por la mente común y corresponderlas con lo que escribe como una proyección infinita de representaciones. Para el autor, todas estas representaciones se le aparecen como un montón de olas que tienden a devolverse al mar, y las huellas que dejan en la arena son sombras de lo venidero. Entre las aportaciones de Platón, Schiller y William Blake, quedan asentados los ejes naturales sobre los cuales se siembran las ideas del poeta mexicano en torno a la

⁶ Para leer lo anterior es necesario tomar en cuenta la temporalidad poética de la que ya se habló en el capítulo anterior.

percepción. En Platón, encuentra la posibilidad del pasado con el espejo de las reminiscencias, en Schiller, la ingenuidad que lleva el poeta como una facultad inherente; y en Blake, la disciplina poética como un hábito.

1. EL NAUFRAGIO INTERNO

Si ahora se quiere explicar completamente este pensamiento en Villaurrutia es necesario profundizar sobre el significado del agua en su obra. Para ello hay que aclarar que si bien, es de entre los elementos de la naturaleza, el que más se asemeja a un espejo de manera obvia, el naufragio que sucede a su reflexión poética depende de dicho elemento y de una serie de alegorías y correspondencias (aunque algunas de ellas se opongan aparentemente a la idea de agua) que intervienen en sus poemas como espejos que revelan el alma de los hombres y la esencia del mundo, de ahí que en este capítulo se hable del naufragio interno como espejo.

En este proceso de revelación intervienen distintos símbolos relacionados con el poeta que «sueña» o, mejor dicho, que «se sueña a sí mismo» y que ve reflejada su imagen. Villaurrutia aprovecha la literatura para entablar un diálogo con su alma desdoblada, desde la contemplación en el sueño, para entrever el misterio del universo. En su obra *Reflejos* opta por cantarle primeramente a la «Poesía» que parece impenetrable. Se trata de una compañera cuya voz, apenas perceptible porque se forma del silencio, lo obliga, una vez que toma su forma, a trazar un límite entre los dos:

Eres la compañía con quien hablo
de pronto, a solas.
Te forman las palabras
que salen del silencio
y del tanque de 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

(Villaurrutia, 1953: 26)

El autor describe, desde la primera estrofa, el naufragio en el espejo que es tanto el agua, como la poesía reflejada en el sueño que le otorga la libertad, aunque parcial, de contemplar. Afirma Ramón Xirau que «El universo habla a través de nosotros y somos nosotros, los que, parcialmente pero también cabalmente, podemos “deletrear” el universo» (Xirau, 1978: 134) y al mismo tiempo se pregunta «¿Qué nos dice el universo?» Villaurrutia, por su parte, se pregunta en su poema «Nocturno Muerto»: «¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento/ en que se funda el hielo de mi cuerpo y consume/ el corazón inmóvil como la llama fría?» (Villaurrutia, 1953: 52). El artista no sabe las respuestas a estas interrogantes, y no obstante, emergiendo del sueño, la actividad poética dará cuenta, en diálogo con su propio lector, una postulación de la existencia, pero siempre a partir de su «yo». Para Gastón Bachelard, quien revisó en su libro *El agua y los sueños* la obra de varios autores del Romanticismo, el fondo del ser es lo eterno, lo primitivo. En los poemas de Villaurrutia, lo primitivo se refiere al origen, no como austeridad sino como esencia. Desde un enfoque antropocéntrico, encuentra en la descripción humana el principio del mundo siempre y cuando se exprese como un acontecimiento místico. En el sueño o naufragio interno, el alma se enjuicia a sí misma al liberarse del cuerpo aun cuando las ensoñaciones materiales provengan de la contemplación de la realidad. Gracias a ello, consume automáticamente una actividad parafrástica. Cosa de sumo interés para el que piense que no sólo en el sueño, sino también en el lenguaje común, al trasladar una idea (necesariamente humana) a palabras no poéticas, se metaforiza. En efecto, esto podría contradecir la idea general de que la actividad, en cuanto es poética, es una experiencia de índole religiosa e individual, sin embargo, concuerda con la utilización de la persona en *Nostalgia de la muerte* que es unas veces plural, otras singular o, incluso, impersonal. Con esto, decimos que aunque se hable del mundo, el acto de pensar se vive en la soledad a partir de sí y pertenece al ser que es todo. El sueño es un viaje que se realiza en el aislamiento del mundo gracias a la memoria.

2. LA SOLEDAD ACOMPAÑADA

El alma humana puede ascender a lugares imprevistos durante el sueño en una soledad acompañada. En el capítulo anterior he hablado de la soledad que propicia la noche, la naturaleza que amablemente serena su marcha para dar pie a la reflexión. La inmensidad se halla encerrada dentro del que escribe. En *Nostalgia de la muerte* el poeta se vuelve mar en la soledad: «Soledad, aburrimiento,/ vano silencio profundo,/ líquida sombra en que me hundo» (Villaurrutia, 1953: 50). Sin embargo, una vez que el ser ha penetrado en el sueño, lo transita acompañado de sí mismo. Aquí, hablar del aislamiento significa abandonar el mundo en compañía de uno mismo; de lo contrario, no podría regresar y escribir. Alberto Constante ilustra esta idea muy atinadamente: «Todo ser está en el universo, en el sentido de ser un componente del universo mientras que el ser del hombre es un ser distinto porque su modo de estar en el mundo consiste en crear el mundo, su propio mundo» (Constante, 2005: 82). Aquellos que han viajado, aunque con tripulantes, lo hacen en la soledad que les otorga el mar. Recordemos a Ulises, a Odiseo o a Eneas, a quienes las revelaciones se les presentan durante el sueño; a Orfeo, a quien le es permitido viajar al inframundo gracias a la dulzura de su instrumento, pero quien regresa solo; a Arión, que sube solo a su delfín; a Psique, que, en busca de Proserpina, recibe instrucciones precisas sobre cómo penetrar en el Hades, pero que acude en soledad. Recordemos también que los destinos de Lucius, Simplicio, Lazarillo y Pablos (del Buscón) incurren en ellos mismos. Pero todos esos personajes reciben directamente el objeto de la acción, y al recibirla se vuelven duales. Nicolás de Cusa escribe en «De visione Dei»: «Y cuando te veo Dios en el paraíso que rodea este muro de la coincidencia de los opuestos, veo que tú ni complicas ni explicas, disyuntiva o copulativamente. Pues la disyunción, del mismo modo que la conjunción, son el muro de la coincidencia, más allá del cual existes desvinculado de todo aquello que puede ser dicho o pensado» (De Cusa, 2008: 253).

Me parece que para realizar una crítica sobre este juego de espejos que propicia el sueño, es necesario explicar los dos «sujetos» en los que se divide el hombre bajo el concepto de «soledad acompañada». Llamaré al primero *el hombre que permanece dormido en su alcoba*; al segundo, *el alma que vaga en el sueño*.

3. EL HOMBRE QUE PERMANECE DORMIDO

Dicho hombre no es otro que el poeta abandonado en la soledad que le otorga el sueño. Al separarse la *psique* del hombre que permanece dormido, el cuerpo se aquieta como si estuviera muerto porque ha quedado despojado de la sensibilidad que le daba el alma. Entonces el cuerpo se vuelve una estatua a la que ha matado el sueño, el mismo sueño que ha libertado al alma. Poco a poco, el sueño vence a la vigilia, permeándose como agua sigilosa en las grietas del hombre. El artista queda náufrago de sí, desposeído de todas sus pertenencias como sucede en la muerte. Leemos en «Nocturno en que nada» se oye:

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

(Villaurrutia, 1953: 47)

Una vez que el espíritu sale de la estatua comienza el viaje dentro del naufragio que emprende, no en la superficie de la metáfora del mar, sino en lo hondo. De la misma manera en la que Narciso se posee a sí mismo hasta que está sumergido en el fuego de su propia pasión y luego de que de su muerte nace una flor. Narciso era un bellissimo joven nacido de una ninfa que fue violada por el río Cefiso, y cuyo destino lo marca el adivino que le dice a su madre que vivirá largo tiempo siempre y cuando no se conozca. Eco se enamora de él cuando lo ve y encuentra la oportunidad de hablarle. Pero Narciso la desdeña y Eco, avergonzada, se evapora. Así el joven rechaza a cuanto hombre y mujer se le presentan, hasta que uno se atreve a acusarlo. Responde a la plegaria Ramnusia y después se mira Narciso en aguas nunca antes turbadas; poco a poco se extasía en sí mismo y, sin darse cuenta, se enamora de su doble que está viendo en el reflejo. Una vez que se percata de que el ser en el espejo es él, desea separarse de sí y encontrar, en la muerte al amor. Frenético golpea sus manos contra su pecho y abrazado por el fuego de su propia pasión muere sobre la hierba. De la misma manera transcurren los nocturnos de Villaurrutia. Esta historia que cuenta Ovidio en su *Metamorfosis* coincide con el transcurrir de la poesía del

poeta mexicano. La palabra busca a Narciso como poeta; con sus reflejos, Eco le habla y le responde lo que él mismo ha dicho. Villaurrutia lo imita en *Nostalgia de la muerte*, y la imagen del mundo en sus poemas corresponde al mito latino en todas sus partes. El autor retrata vívidamente la sensación de espejo, no sólo en su discurso filosófico, sino también en sus imágenes poéticas, gracias a las cuales «la experiencia mística» se recrea infinitamente. Retomo, pues, la idea del hombre que permanece dormido. Mientras él continúa en su lecho, su espíritu divaga en el remolino del sueño. Ya no está dentro de los límites del tiempo y del espacio, ni se encuentra encerrado en la gravedad de los ángulos: el segundo «yo» del poeta, se ha desprendido para viajar en las profundidades, en el abismo de su ser. El agua que toma todas las formas se adapta también a su cuerpo, predestinado por sus cualidades a recibir el secreto. Narciso representa la belleza inalcanzable, la belleza inmaterial, invisible y metafísica; el misterio del mundo se halla en su pasado, en su destino y en su muerte. En su pasado, se encuentra a su padre hecho de río; en su destino, al adivino que le advierte, y en su muerte, la flor. Cada uno refleja su esencia. El alma que vaga en el sueño es la que se encuentra con la naturaleza, y el hombre que permanece dormido presentará, en su próxima vigilia, su percepción de este nuevo mundo: el poeta que regresa de la muerte del sueño devolverá al mundo la belleza, en tanto que es verdadera e inmaterial, que le fue dada durante el sueño. De la misma manera, Narciso, cuya belleza duplicada se hace infinita en el espejo del agua, regresa de la muerte convertido en flor. Con la poesía el hombre encontrará la manera de separarse de sí y de dividirse de múltiples maneras. Mientras que una naufraga en el sueño, en la noche, en el mar y en la poesía, otras permanecen inmóviles en la estatua, en la tierra, en la orilla y en la pluma. Villaurrutia se ocupa de escindir las propiedades naturales de las cosas: ahí donde está el sueño, está la vigilia; donde está el cuerpo, la sombra; donde el agua, el muro; donde el cielo, el suelo, etcétera. El hombre que permanece dormido es pues, el «ser-en-el-mundo-» al que se refiere Heidegger.

Quien permanece dormido como estatua, recrea su propio mundo durante el sueño. Náufrago de sí, experimenta el secreto guardado en su interior, el único mundo posible según la creencia de Heráclito (535 a.C.- 484 a.C.). Él está quieto en el presente constante, que se recupera una y otra vez conforme pasan los instantes. En «Muerte en el frío», que según el brillante análisis de Pilar Gil Soler sobre la poesía de Villaurrutia, está escrito en el «tono confesional de una reflexión» (Gil, 2008: 488) leemos:

Siento que estoy viviendo aquí mi muerte,
mi sola muerte presente,
mi muerte que no puedo compartir ni llorar,
mi muerte de que no me consolaré jamás.

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

(Villaurrutia, 1953: 67)

La ambigüedad con que el «yo lírico» le habla al receptor responde a la quietud de quien permanece dormido que experimenta la primera forma de la muerte. Es este primer naufragio un peligro que atrae al poeta desde la miseria y, que sin saberlo, terminará por revelar lo inconcebible en un solo golpe que no recordará bien. Aunque las etiologías (*cuando y que*) unen una estrofa con otra, en realidad se entrelazan gracias a las imágenes desasosegadas que pintan un alma marina y melancólica que reflexiona sobre la muerte. Para Carl Gustav Jung (1875-1961), la oscuridad y la profundidad marina son símbolo no sólo del inconsciente, sino también de la muerte, como un misterio que se vuelve sobre la conciencia para atraerla desde el abismo. Dicha muerte, en la poesía de Villaurrutia, está representada por la quietud de quien duerme.

Pero hasta este punto, el amable lector se preguntará: ¿cómo diferenciar esta quietud de la que concierne a la noche de la que hablábamos en el capítulo anterior? Pues bien, he de decir que no hay diferencia alguna. La noche de la que se ha hablado en este estudio es también la noche del cuerpo. Sin embargo, una sucede —si seguimos el orden: pasado→ presente→ futuro— antes que la otra hasta este momento.⁷ Es ésta la manera en que Villaurrutia expresa la posibilidad de conocer el secreto, ya que el camino para definir todo mediante la negación adquiere una significación más precisa que la de la afirmación debido a la incapacidad que tiene el hombre de encontrar el significado del mundo. En esto, puede admitirse la influencia de Nicolás de Cusa; observemos cómo trata el tema de lo «no-otro»: primeramente, afirma que la «verdad está en todas partes» (De Cusa, 2008: 30), de manera que el «no-otro» puede definirse dentro de sí mismo. En segundo lugar, escribe que lo «no-otro» puede definirse dentro de sí mismo, y para ello propone esta fórmula: «no otro es no

⁷ Ya se verá más adelante, en el capítulo III, que habrá una correspondiente al porvenir.

otro que no otro» (De Cusa, 2008: 33). José González Ríos en su nota sobre la obra de Nicolás de Cusa explica que mediante dicha norma se puede también establecer que «mismo no es otro que lo mismo». Así, la manera de definir todo mediante la negación adquiere una significación más exacta que la de la afirmación debido a la incapacidad del hombre de encontrar el significado del mundo. El concepto del «no-otro», en su diferenciación y concordancia, parece profundizar aún más en el conocimiento. En *Nostalgia de la muerte* se observa que el hombre que permanece dormido bien puede corresponder a este «no-otro» ya que, en realidad, pertenece a sí mismo. Es pues, también, la «privación» de la que habla Santo Tomás de Aquino que no se refiere a la causa, sino al principio, pues de esto surge lo que sí, y es ahí donde está el principio del movimiento. Para Villaurrutia, quien retoma estos valores filosóficos, el hombre que permanece dormido es otro *estado intermedio* que experimenta el ser: no está activo ni inactivo, se encuentra soñando en la profundidad de su «yo», al mismo tiempo en que su propia alma se encuentra vagando en el sueño.

4. EL ALMA QUE VAGA EN EL SUEÑO

En el campo de la conciencia, donde la experiencia se multiplica infinitamente, ampliándose todo lo que la mente pueda, está el sueño. Nadie puede excluirse de él, que abarca la colectividad mística. La indeterminación que esto produce es lo que lleva a Villaurrutia a pensar en el naufragio. La palabra *naufragio* proviene del latín *nau*, que significa «barco», y de *frango*, que quiere decir «romper» (A. Roberts y Pastor, 1996: 112). Por lo tanto, aquel «que naufraga» es aquel al que se le ha roto el barco, lo cual es una tragedia, ya que si el barco es roto en altamar, lo más probable es que tanto él como el resto de los tripulantes se enfrenten a la muerte. Este evento obliga a todos a reflexionar acerca de su posición en el mundo, y en este enjuiciamiento, a partir de su propia experiencia, es probable que también se pregunten por sí mismos y se hagan conscientes de su ser. Así, no sólo naufragan en el exterior, sino también en su interior. Durante el sueño ocurre lo mismo con el cuerpo, que se resquebraja inintencionalmente y se ve obligado a separarse de sí y reflexionar sobre su posición en el otro mundo y sobre la historia, que también forma parte de su representación. Por ello, Novalis escribe en *Himnos a la noche*: «Un sueño rompe

nuestros vínculos/ y nos hunde en el seno del Padre» (Novalis, 1995: 73). Estas palabras de Novalis se entrecruzan al hablar de dos tipos de vínculos, uno con lo que nos rodea y otro con lo espiritual en la historia. El sueño que nos arranca de lo cotidiano, nos acerca a la relación más íntima que tenemos, nuestro Padre. Aquí conviene retomar el libro de Díaz-Plaja que habla de la importancia de la *gloria* para los poetas de la muerte, entre ellos Jorge Manrique (1440-1479), quien exalta los logros de su padre como caballero. Los románticos también elevan el pasado en la búsqueda desesperada de encontrar su alma. Cito a José de Espronceda (1808-1842), otro ejemplo de restitución de la historia: «veinte presas/ hemos hecho/ a despecho/ del inglés,/ y han rendido/ sus pendones/ cien naciones/ a mis pies./ Que es mi barco mi tesoro,/ que es mi dios la libertad,/ mi ley, la fuerza y el viento,/ mi única patria, la mar (Espronceda, 2002: 30). La fuerza libertadora de la que habla el poeta español es la misma que inspira a los autores alemanes y también a Villaurrutia, para quien «Los poetas mexicanos no son hombres representativos, son héroes, son la excepción y no la regla, están en contradicción con la raza de la que han surgido. Los poetas se divorcian de las masas» (Villaurrutia, 1953: 618). La sentencia del escritor mexicano puede sonar pedante si no se conoce su obra completa, ya que con esta frase no pretende alejarse del otro, sino encontrarlo en el aislamiento para comprenderlo mejor.

Más que de los surrealistas, Villaurrutia toma del universo romántico el interés por la percepción de los sentidos, el mar y el sueño. En su carta a Bernardo Ortiz de Montellano sobre su libro *Una botella al mar*, el poeta rebate a los surrealistas que sólo persiguen los incidentes como si fueran un tema poético más, o cualquier documento del inconsciente (Villaurrutia, 1953: 839). Pero en *Nostalgia de la muerte* no se busca la respuesta en el sueño, sino en la transición, en el viaje. Lo que a Villaurrutia le interesa son aquellos estados intermedios en los que el ser se desconfigura. En «Nocturno en que nada se oye», el poeta está en un espacio interno, pero intermedio, entre la conciencia y el ensueño:

aquí en el caracol de la oreja
el latido de un mar en el que no sé nada
en el que no se nada
porque he dejado pies y brazos en la orilla
siento caer fuera de mí la red de mis nervios.

(Villaurrutia, 1953: 48)

El alma que vaga en el sueño viaja por los sentidos e intenta distinguir en las aguas lo inmanente. Naufraga en el sueño para «purificarse», es decir, para desprenderse de todo aquello que la aleja del conocimiento. La mente que divaga en el sueño ya no está dentro de los límites del tiempo y el espacio, poco a poco se separa de los sentidos «carnales» y adquiere otros suprahumanos que se funden en uno solo. Y son estos sentidos, que pertenecen al mundo de los sueños y por lo tanto a su «segundo yo», los que le permiten conocer. Nos dice Rocío Olivares Zorrilla, en su tesis doctoral *La figura del mundo en El sueño, de Sor Juana Inés de la Cruz*, que «Proviene del *Corpus Hippocraticum* la idea de que el alma sólo es plenamente dueña de su casa durante el sueño, y que en él ve, oye, toca y camina» (Olivares, 1998: 27). Esta situación corresponde a la dualidad primordial entre el sujeto y el objeto, la interrogante del «yo» surge de esta división. Hölderlin escribió: «¿Cómo puedo decir “¡Yo!” sin conciencia de mí mismo?; es posible porque yo me pongo enfrente, frente a mí mismo, me separo de mí mismo y, pese a esta separación, en lo puesto enfrente me reconozco como lo mismo» (Hölderlin, 2008: 28). La razón es confusa, ya que es más fácil comprender la idea de que el *interior* se delinea gracias al *exterior* y que *lo otro* delimita a *lo mismo*; sin embargo, en la poesía de Villaurrutia, el *interior* y *lo mismo* se definen en *sí mismos* y durante el sueño que funciona como un espejo de agua que retrata al hombre que permanece dormido, mediante el alma que vaga en el sueño. Supone Villaurrutia en su poesía, una serie de espejos que corresponden a abstracciones de elementos concretos; la pluralidad de las representaciones induce al poema a reflejarse en sí mismo mediante su propia retórica y mediante su propio discurso. Él ha continuado en la poética mexicana lo que pudiéramos llamar, «poesía de réplica». Ilustra la literatura de la primera mitad del siglo XX con un desmedido uso de figuras polisémicas que encontramos no sólo en las palabras sino en frases enteras que divide en dos significados. Tenemos como ejemplo el sentido literal de la oración: «estoy muerta de sueño» que aparece en el último verso de «Nocturno de la estatua», que confiesa lo que en realidad *es* en el sueño; y tenemos el sentido metafórico de uso común en el habla coloquial que significa simplemente «estoy muy cansado»; otro ejemplo aparece en «Nocturno en que habla la muerte» en el que recrimina «las horas que mata» porque en verdad la misma muerte las asesina en su sentido literal, y en el metafórico son solamente «las horas que pasan». Los tipos de espejos que aparecen en *Nostalgia de la muerte* varían según sus cualidades y para

su correcta observación los he clasificado en tres distintos: *Espejos negativos*, *Espejos proféticos* y *Espejos naturales*.

5. ESPEJOS NEGATIVOS

Nombro *Espejos negativos* a aquellos que son difíciles de cifrar y cuyos límites son tan difusos que resulta complicado materializar. Todos los tipos de espejos a los que me refiero en este capítulo son *enigmas* del agua, inmateriales e imperceptibles. Estos símbolos son lo *negativo* de la poesía de Villaurrutia, permanecen ocultos y forman la parte esencial del misterio que está en el abismo del ser y del cosmos, y obligan al hombre a trascender su imagen, es decir, a cargarla de un significado intuitivo, en las sombras. Es aquello a lo que Heidegger se refiere al hacer su análisis sobre Hegel: «El ser como abismo es la nada. La nada es lo contrario extremo de todo lo vano» (Heidegger, 2005: 104).

El poder de la naturaleza coarta las empresas humanas; el océano amplía el panorama cotidiano. En el naufragio, el marinero decide enfrentársele con fascinación para descubrir su «secreto». La profundidad de las aguas simboliza lo incognoscible; el mar es un misterio por el abismo que representa. En los «nocturnos» hay espejos que reflejan el vacío como un hueco sólido, se trata de imágenes poéticas que delimitan el desconocimiento, la duda y el sueño mismo. Aquí la noche se aparece en su tercera significación: el mar, que como agua, se entrega a los espacios y conserva su carácter aun si se extiende a otros más. Entonces, gracias a ella, podemos unir la idea del *hombre que permanece dormido*, con la de *la alcoba*, el *hueco*, la *profundidad* y, ante todas, *la muerte*.

En primer lugar, el hombre que permanece dormido, constituye de por sí un *abismo*. Aquel que antes estaba consciente, en la vigilia, ahora se encuentra sumido en el misterio y en el horror. Es un vacío encerrado en el cuerpo:

Nocturno miedo	Nocturno (otros nocturnos)	Nocturno amor	North Carolina Blues	Nocturno de los ángeles
El miedo de no ser sino un	Y es inútil que encienda a mi	De qué noche despierto a esta	Más si el negro calla,/ su boca es	Vienen del mar, que es el espejo

cuerpo vacío/ que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar,	lado una lámpara:/ la luz hace más honda la mina del silencio/ y por ella descendiendo, inmóvil, de mí mismo.	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	una roja entraña	del cielo,/ en barcos de humo y sombra,/ a fundirse y confundirse con los mortales.
---	--	---	-------------------------	--

En el esquema anterior, ejemplifico cada uno de estos abismos nocturnos. El primero, «Nocturno miedo», representa al cuerpo vacío desalmado. El alma se encuentra vagando junto con la de todos los hombres en los senderos del sueño. El segundo, «Nocturno», describe el mar de sombra que lo rodea y que penetra en sí mismo. Es el hombre que se vuelve mar, no es el vacío sino el infinito. En el tercero, «Nocturno amor», encontramos la imagen de quien mira, desde su conciencia, al otro que está dormido, y que despojado de todas sus propiedades sensibles al exterior, pareciera muerto. En el cuarto, «North Carolina Blues», Villaurrutia se refiere a una parte específica del cuerpo que se halla sumida en el misterio: la boca como una entraña roja. Por último, en «Nocturno de los Ángeles», son los espíritus celestes, que como espejos, vienen a confundirse en el mundo terrestre. ¿Cómo podría representarse la sombra de la muerte en la alberca del sueño sino como una silueta hueca en el reflejo? Todos los poemas de *Nostalgia de la muerte* coinciden en tres conceptos: el reflejo, el sueño y la muerte. El reflejo es el poeta, *testigo del sueño*; en el sueño está sumergida *el alma que vaga en el sueño*, y en la muerte, *el hombre que permanece dormido*. El vínculo entre el autor y sus dobles, que son, en su obra, figuras cristalizadas, es el mismo que existe entre el autor y su poesía, entre cada una de las palabras que componen los versos, entre los versos que componen las estrofas y entre los conceptos que se corresponden en la poética total de Villaurrutia y que indica en el ensayo «La rosa de Cocteau»: «Por algún tiempo tuve en la poesía mexicana un involuntario trato con los espejos. Su cara impassible y dura corregía todo lo que alcanzaba a copiar. Una noche puse un espejo frente a otro: se miraron de arriba a abajo como dos enemigos mortales» (Villaurrutia, 1953: 923). Las semejanzas y diferencias que ofrecen los objetos frente al espejo, sin embargo, no deben percibirse en la poesía de Villaurrutia como simples apreciaciones formales que sirven al autor de juegos de palabras, sino como el espíritu del poeta que se vuelve naturaleza en el acto de contemplación de sí mismo. De tal manera, los

espacios poéticos que introducen los diferentes nocturnos dictan el proceder del *naufragio*. Estos poemas se desarrollan en espacios metafísicos, por lo tanto inaccesibles al hombre en la «realidad», que describen en sí mismos la atmósfera que prevalece en la obra. El poeta dibuja esos lugares de tal forma que evocan la fantasía y la angustia. El hombre que permanece dormido es en realidad un hombre que está muerto y que al regresar de la muerte, no en la vigilia sino en la ensoñación, habla como si fuera la Muerte.

6. ESPEJOS PROFÉTICOS

Al hablar de *Espejos proféticos*, me refiero a la relación del sueño con el viaje. ¿Qué es para Villaurrutia el sueño? Una de tantas explicaciones que tiene el autor, y que escribió en «Conclusión al borde del sueño», es la siguiente:

Vida perfecta la que el sueño 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 del hombre. Vida que nos ofrece tan múltiples aspectos que hasta al más exigente curioso deja complacido... (Villaurrutia, 1953: 604).

Esta curiosidad por lo desconocido hace que Villaurrutia relacione el viaje con el sueño. En su ensayo «Sor Juana Inés de la Cruz», escribe:

Otro ejemplo de personaje conmovido, espoleado por esta pasión del espíritu, es Ulises. Sus aventuras revelan una curiosidad de tipo científico. No era su viaje una simple aventura, sino que perseguía un fin. Pues bien, Sor Juana es para mí un representante de esta forma de curiosidad masculina. Lo prueba su avidez de conocimiento; su valor para alejarse de la comodidad, de abandonar todo aquello que le servía de marco dorado (Villaurrutia, 1953: 776).

Para Villaurrutia, el sueño es un viaje que se realiza por curiosidad. En la vigilia se abandonan todos los objetos del otro lado del mundo. El viaje es una experiencia mística que ocurre en el sueño, pero el peligro reside en la «realidad interior» en la *soledad* que entrevé el «secreto» y que es otorgada por la experiencia onírica. El alma abandonada a sí misma distingue lo profundo.

Dentro de la tradición oriental, el viaje se realiza hacia el cielo o hacia las profundidades marinas donde se encuentran puentes difíciles de cruzar y montañas sagradas. Además, vemos que en muchas de las culturas paganas, no falta la barrera acuática para entrar en un mundo subterráneo. En los textos del *Pahlavi*, que analiza H.R. Patch en *El otro mundo en la literatura medieval*, las barcas se estrechan para los malvados y se ensanchan para los justos. A bordo de la conciencia (presente constante e infinito), como a bordo de una embarcación, no se percibe el tiempo, pues el ser se deja llevar por el destino al que lo conducen las olas. Para Xavier Villaurrutia, hay que perderse y aislarse por completo para entrar a la lucidez comparable con el sueño en donde no hay barreras entre la vida y la muerte; entregarse a éste es liberarse (Villaurrutia, 2003: 15). En su poema «Sueño», incluido en *Reflejos*, escribe:

En el sueño reíamos
al sol naranja, agrio
en los ojos, húmedo
en las sienas.

Rodaba el sueño
y nosotros rodábamos
en el verde increíble
del prado.

(Villaurrutia, 1953: 28)

El alma se encuentra libre en el mundo interno, en el océano de la conciencia. En el poema anterior, el escenario del viaje se ve representado con un jardín, verde y extenso como el mar. Los textos griegos, dice Patch, «sitúan el jardín de las Hespérides en sitios diversos, pero a veces lo colocan en una isla» (Patch, 1983: 26), y también afirma que en la gran mayoría de los cuentos orientales, el jardín de los bienaventurados, incluyen elementos comunes como los árboles de frutos preciosos, los ríos que riegan los prados y los habitantes de origen celestial. Villaurrutia toma como ejemplo estos paisajes para ilustrar su poesía, pero los combina con las ideas románticas de la *angustia* para hablar de una naturaleza violenta que, como un espejo negativo, refleja lo grotesco y está en uno mismo:

«Mar sin viento ni cielo,/ sin olas, desolado,/ nocturno mar sin espuma en los labios» (Villaurrutia, 1953: 59).

Dentro del agua, los sentidos se entorpecen; en este estado, el poeta es capaz de desprenderse de su condición humana. Debajo de la superficie no existe el tiempo, no se escuchan los ruidos, los ojos observan difusas sombras. Cuando el artista logra abandonarse a sí mismo divisa el conocimiento. Relacionar el viaje y el sueño es un tópico muy antiguo. Cito nuevamente la tesis doctoral de Rocío Olivares Zorrilla, en la que afirma:

En los primeros siglos de la era cristiana, eran frecuentes los textos sobre los sueños en los que el alma viaja, conocidos como “sueños de Anábasis”. El *spirito peregrino* de Dante en la *Divina comedia* es un ejemplo culminante de esta tradición. Estos sueños verdaderos, sueños ascensionales, o de “anábasis” son a los que corresponde la jornada astral del alma protagonista en el poema de Sor Juana (Olivares, 1999: 21).

Y es esto mismo a lo que se refiere Villaurrutia cuando habla del viaje que emprende Sor Juana. El riesgo que implica el sueño se equipara al deseo del poeta por el conocimiento, peligro que se encuentra en su propio ser. Los «sueños ascensionales» son aquellos que persiguen el fin «divino» que mencionaba el autor. Escribe *Nostalgia de la muerte* a manera de espejo, no sólo mediante figuras retóricas, sino también mediante su discurso poético, gracias al cual la «experiencia mística» se recrea infinitamente. Todo vivir en el reino del sueño aporta al futuro, incierto y oculto, una pequeña revelación porque «La fantasía sitúa el mundo futuro bien en lo alto, en lo más hondo, o en una metempsicosis dirigida hacia nosotros mismos. Soñamos con viajes por el universo; pero, ¿no se encuentra acaso el universo en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. Hacia dentro de nosotros mismos lleva un misterioso sendero» (Novalis, 1942: 6).

La palabra *espejo* proviene del latín *speculum*, «espectro» o «espectador», y encuentra su raíz primera en *spek* (sánscrito), que quiere decir «observar». Dejó en el islandés antiguo el prefijo *spā*, «profecía» (A. Roberts y Pastor; 1996: 165). Las propiedades proféticas del sueño se han manifestado en las culturas desde muchos siglos atrás. En la Grecia antigua, existía la tradición del «Incubatio», en la que los enfermos acudían a los santuarios dedicados a Asclepio para dormir en una alberca de aguas medicinales en la cual, por medio del sueño, el dios les señalaba el tratamiento para su mal.

Dicha técnica de oniromancia no era utilizada únicamente para la curación de los enfermos; también asistían a esos lugares para que les fuera revelado su destino a manera de oráculo.⁸ En *El Asno de Oro*, Lucio hunde su cabeza en el mar siete veces para purificarse y rogar a la Luna por su salvación. Dentro de la tradición cristiana, relata Sofronio en su libro *Los tres milagros*, cómo dos hombres insensatos, entre ellos el médico Gesco, y otros fieles creyentes, se aliviaron de sus enfermedades gracias a las indicaciones que santos y mártires les revelaron en sus sueños. De igual manera, el «yo poético» que describe Villaurrutia se sumerge en su sueño, tanto para purificarse como para descubrir el misterio como un «milagro». Por eso, cuando el poeta habla de los reflejos, no se refiere únicamente al agua como tal, sino que también especifica los componentes proféticos que de ella se pueden nombrar; es el mar y su naturaleza lo que subleva al alma.

El camino del agua en el sueño abre el «misterio»; el muro del reflejo lo encierra. Al analizar la obra de Xavier Villaurrutia a partir del vínculo entre el autor como receptor del mundo y el poeta que dialoga consigo mismo en el sueño y que está sumergido en un mar en que no sabe nada, hablaré de todas las correspondencias entre el espejo como reflexión poética y sus expresiones. El poeta se halla incidentalmente duplicado hacia el infinito en la poesía, en el mar y en el reflejo:

Y 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.

¡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.

(Villaurrutia, 1953: 45)

⁸ El *Incubatio* se practicaba en los templos circulares de Asclepio y Anfiarao, ambos muertos por un rayo enviado por Zeus (Grupo Tempe, 2008: 159-161).

Ya hemos tenido ocasión de observar en otros poemas que el sueño abre el alma hacia la libertad. Primero, otorga la posibilidad de penetrar en el cuerpo a través del cuerpo. Aquí la mano se introduce en una herida y en una entraña. Pero esa mano ya no pertenece únicamente al hombre que permanece dormido ni al alma que vaga en el sueño, sino que proviene del mundo. Es la mano que recorre el árbol, símbolo de la vida; es la que acaricia los muslos y, finalmente, la que se vuelve agua e inunda los oídos, ella toca los cinco sentidos. La dualidad se resuelve en el propio ser. En este poema, el secreto queda revelado en el sueño, detrás de esos ojos muertos, pero quedará encerrado en el muro del inconsciente, en los labios cristalizados que nunca podrán pronunciar esta experiencia mística.

En estas últimas dos estrofas se leen dos directrices del reflejo especular ya antes mencionado: *a) El cuerpo inmaterial que accede dentro de sí; b) dentro de la forma, la antítesis que complementa el discurso: todo vive y todo muere.*

Para Villaurrutia, la reflexión poética (especulativa) se aprecia en la comparación de todos los textos del autor y también en la comparación entre su obra total y la literatura universal. El poeta recurre al «instrumento mágico del lenguaje» para devolver al mundo su experiencia onírica. Jaime Labastida se vale de la misma idea cuando afirma que «un instrumento humano, el más hondamente humano, construye el material poético: la palabra» (Labastida, 1969: 69). De esta manera se conecta la infinitud de un proceso determinado, casual, causal u onírico con un medio finito, la memoria en la escritura. El secreto se halla en los estados intermedios y se muestra disminuido en el lenguaje. En el naufragio interno el individuo se descubre «palpándose» para continuar con dicho proceso interminable. Cito nuevamente a Villaurrutia que en *La poesía de Nerval* habla de las relaciones contrarias en el romanticismo: «Porque si en el romanticismo, gracias al instrumento mágico del lenguaje, lo irreal y lo real, lo visible y lo invisible, la vigilia y el sueño, se cruzan y entrecruzan, se funden y confunden, las relaciones entre estos mundos llamados opuestos se han hecho más profunda y angustiosamente lúcidas que nunca antes, en la poesía moderna» (Villaurrutia, 1953: 894).

Este proceso relaciona, en *Nostalgia de la muerte*, diferentes momentos de las artes desde una perspectiva profética. En la historia habita ya la información del futuro. Y en el futuro habita también la historia. En los diálogos platónicos se lee: «¿No hay siempre un cierto medio, una doble operación que lleva de éste a aquél y de aquél a éste? Entre una

cosa más grande y una cosa más pequeña, el medio es el crecimiento y la disminución; al uno llamamos crecer y al otro disminuir» (Platón, 1991: 396). Así, la relación del presente, del pasado y del futuro, está en ellos. Y el poeta, que es el navegante de los sueños y se hace consciente de los puentes tendidos hacia el conocimiento, funda la realidad mediante la palabra. En *La balada del viejo marinero* de Coleridge, el viejo comienza relatando un viaje sin turbaciones pero el destino lo arrastra hacia el naufragio. Él y la tripulación sufren experiencias terribles perpetradas por la naturaleza representada con el asesinato del albatros⁹ (símbolo de la tragedia natural). Todos se dan por vencidos, y temiendo una tortura peor, deciden tirarse al mar. Entonces, el joven marino, homicida del pájaro, ve reflejada, en los ojos de los cadáveres que flotan inertes en el agua, su condena y su culpa. Se trata de su primera revelación en la realidad a partir de la intuición. Sin embargo, será en el sueño donde se le comunicará su destino, la segunda revelación. Ciertamente el anciano marino y el poeta tácito que escribe *Nostalgia de la muerte*, ambos como testigos de una catástrofe, están deseosos de entrar en el sueño para morir:

La balada del viejo marinero	Nocturno
<p>Oh sleep! it is a gentle thing, beloved from pole to pole! To Mary Queen the praise be given! She sent the gentle sleep from Heaven, that slid into my soul The silly buckets on the deck, that had so long remained, I dreamt that they were filled with dew; and when I awoke, it rained¹⁰</p> <p style="text-align: right;">(Coleridge, 1925: 68)</p>	<p>¡Al fin llegó la noche a inundar mis oídos con un silenciosa marea inesperada, a poner en mis ojos unos párpados muertos, a dejar en mis manos un mensaje vacío!</p> <p style="text-align: right;">(Villaurrutia, 1953: 54)</p>

Las figuras anteriores ejemplifican el tema propuesto porque representan con ambición la revelación onírica que no dice nada, como el *mensaje vacío*, y que tampoco

⁹ El albatros es el compañero de viaje del marino. Las aves dictan la buena o mala fortuna en la travesía. Baudelaire escribe: «A menudo, para divertirse, los marineros/ cazan albatros, grandes pájaros de los mares,/ que siguen, indolentes compañeros de viaje,/ al navío que se desliza por los amargos abismos» (Baudelaire, 1978: 43).

¹⁰ ¡Oh el sueño! ¡Tan gentil es el sueño/ que de un polo a otro polo se le ama!/ ¡Loemos a María, nuestra Reina!/ Ella envió el suave sueño desde el cielo,/ que se fue apoderando mi ánima./En la cubierta, las cubetas toscas/ que se quedaron mucho tiempo en ella,/ soñé que de rocío se llenaban/ y, cuando desperté, lloviendo estaba (Recreación de Carlo Antonio Castro en endecasílabos castellanos)

cultiva nada. El lenguaje poético es universal, la poesía está reflejada en todos los autores de todos los tiempos. La palabra verdadera proviene del alma en el sueño, y se propaga mediante la literatura que tiene su propia luminosidad y se transmite una y otra vez dentro del proceso de la vida de los pensamientos. La palabra es la profecía. El anciano marinero, le cuenta su historia al joven que va a desposarse para calmar su alma. El viejo le habla al joven de la misma manera en que los escritores de la Antigüedad se comunican con los nuevos. Con esto se justifica o se intensifica la labor poética de Villaurrutia quien copia, o «mejor dicho» *refleja* los versos de otros escritores. *Orphée* (1926), de Jean Cocteau, fue la primera obra que se representó en el teatro Ulises de los Contemporáneos. La relación entre ésta y la poesía que permeaba el grupo es innegable. La influencia del modernismo y la metafísica de la pintura insertó en la literatura mexicana la necesidad de objetivar los sentimientos. Escribe Luis Miguel Aguilar en su obra *La democracia de los muertos* que ciertos poemas de Rubén Darío unen «el descriptivismo parnasiano y la cifra simbolista; mezcla el desapego por las “emociones” que quiere pasar por objetividad de lente, y el apego a la interioridad, que es “objetivada” en un símbolo, para fabricar la apariencia de una separación que es al tiempo una comprensión *externa* de la Psiquis» (Aguilar 2001: 182). Aunque si bien el autor de este ensayo analiza la muerte en la poesía mexicana de 1800 a 1921, coincide también con Villaurrutia y más allá, con la obra de Cocteau. Primero, aunque el francés aclara que ninguna decoración ni acción perfila un símbolo, la obra de teatro es en sí un juego de símbolos. El caballo que persigue a Orfeo por la calle es el diablo, y en el reflejo vívido del espejo está la muerte:

«I'm intrusting you with the secret of secrets. Mirrors are the doors though wich Death comes and goes. Don't tell anyone. You only have to watch yourself all your life in a mirror, and you'll see death at work like bees in a glass hive»¹¹ (Cocteau: 2012, 16).

La misma propuesta se encuentra en los versos de Villaurrutia: «y correr hacia el muro y tocar un espejo/ hallar en el espejo la estatua asesinada» (Villaurrutia, 1953: 47), la relación de la obra de teatro con «Nocturno de la estatua» comienza con la acción. Se lee en el poema que alguien corre hacia otra realidad en la que es imposible tomar los objetos.

¹¹Te confío el secreto de los secretos. Pero los espejos son puertas por las que entra y sale la muerte. No le digas a nadie. Sólo tienes que mirarte en el espejo durante toda la vida y verás a la muerte trabajando, como a las abejas en una colmena de vidrio.

Finalmente encuentra a la estatua asesinada y decide: «contar a su oreja cien veces cien cien veces/ hasta oír la decir: “estoy muerta de sueño”» (Villaurrutia, 1953: 47). Villaurrutia multiplica los verbos y los sustantivos para mostrar que aquel mundo está inmerso en espejos. En la pieza de Cocteau, Orfeo reclama a su esposa varias veces y duda si tenerla o no. Heurtebise recrimina la decisión del protagonista y repite: «You have just killed a dead woman, and committed out of sheer wantonness an irreparable act. For she has died, died, died»¹² (Cocteau: 21). En «Nocturno de la Estatua», refleja la idea de Cocteau y repite los versos de *Saisir* de Jules de Supervielle:

Saisir	Nocturno de la estatua
<p>Asir, asir la noche, la manzana y la estatua, asir la sombra y la pared y el extremo de la calle. Asir el pie, el cuello de la mujer acostada y luego abrir las manos. ¡Cuántos pájaros sueltos, cuántos pájaros perdidos que se hacen la calle, la sombra, la pared, la noche, la manzana y la estatua</p> <p style="text-align: right;">(Supervielle, 1994 :86)</p>	<p>Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera y el grito de la estatua desdoblado la esquina.</p> <p>Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito, querer tocar el grito y sólo hallar el eco, querer asir el eco y encontrar sólo el muro y correr hacia el muro y tocar un espejo.</p> <p>Hallar en el espejo la estatua asesinada, sacarla de la sangre de su sombra, vestirla en un cerrar de ojos, acariciarla como a una hermana imprevista y jugar con las fichas de sus dedos y contar a su oreja cien veces cien cien veces hasta oír la decir: “estoy muerta de sueño”</p> <p style="text-align: right;">(Villaurrutia, 1953: 47)</p>

Aquí el espíritu del poeta se divide en tres: *a*) el otro (Supervielle), *b*) el yo poético (el ser impersonal que realiza la acción y que se multiplica con la estatua que extirpa de su sombra) y por último *c*) el que escribe (Villaurrutia). Al escindir en tres, el sentido de *Nostalgia de la muerte* no cumple con la limitante que Benjamin asegura que planteó Fichte antes del romanticismo y que se relaciona al «yo» que se limita a sí mismo a través del «no yo» y del que ya habíamos hablado, si no que por el contrario, cumple la labor poética al pensar lo que ya pensó otro poeta, que deviene del pensar del pensar del hombre, Villaurrutia iguala al sujeto con el objeto y se «conecta» con lo universal. Tanto en el sueño

¹² Traduzco al español: Acabas de matar a una mujer que ya estaba muerta, y por pura crueldad cometiste un daño irreparable. Ahora, ella ha muerto, ha muerto, ha muerto.

como en la literatura, el poeta advierte el *misterio universal* que lo lleva a la autoconciencia, es decir, a la reflexión de sí mismo frente a la totalidad. Fue ésta la labor de Eco en la historia de Narciso. La ninfa repetía las palabras que él ya había pronunciado, pero las encontraba nuevas en otro ser. El hijo de Cefiso era un ser humanamente inalcanzable en su propia naturaleza, y no pudo ver, sino hasta que se le presentó frente a sus ojos la ninfa, que aquellas palabras eran un *mito*. Después, al mirarse en el agua, se descubrió como agua. Igualmente, el mar está preso dentro de la poesía y la pérdida de la universalidad es, a su vez, la clave de la universalidad. El absoluto puede ser en sí mismo un límite, es el instante inmóvil del océano en donde no existe el tiempo, en donde se congelan los sentidos y el aislamiento es aún más profundo. En «Nocturno mar», la inmensidad se halla encerrada dentro del «yo lírico». Durante la tragedia, el mar que es él le revela lo desconocido. El artista contempla lo *sublime* desde su interior. En la primera estrofa le habla al *misterio*:

Ni tu silencio duro de cristal de dura roca,
ni el frío de la mano que me tiendes,
ni tus palabras secas, sin tiempo ni color,
ni mi nombre, ni siquiera mi nombre
que dictas como cifra desnuda sin sentido;

(Villaurrutia, 1953: 59)

En el primer verso, la voz poética intuye el misterio. Tiene conocimiento de «algo» que no se dice y que es impenetrable. Pero en seguida, el artista reconoce algo humano dentro del absoluto: la mano que se tiende sólo al escritor, la mano que palpa los sentidos del alma y a la que ya me había referido cuando cité a Villaurrutia: «la mano es para él un aparato que golpea y bendice, al mismo tiempo que recibe y da, que alimenta, presta juramento, mide las cosas, lee para el ciego» (Villaurrutia, 1953: 703). El sueño es un abismo espiritual que prepara al ser para conocer lo oculto. Al inicio de la *Epopéya de Gilgamesh*, se declara que quien vio el abismo y conoció los mares fue quien todo lo supo, pero después regresó para escribirlo. Cuando el mar inunda al poeta lo vuelve un centro vivo de reflexión porque lo hace consciente de la naturaleza y como una profecía, proyecta esa conciencia en su obra. Flor Trejo Rivera comenta en su trabajo «La mar y su arte de

marear», que anteriormente navegar era considerado un peligro íntimamente relacionado con la muerte, es decir, que aquel que navegaba estaba necesariamente preparado para morir. La autora cita a Tomé de Cano —tratadista sobre la construcción naval—, quien dijo que su experiencia le ha demostrado que el mar tiene algo de vivo, y un espíritu particular que *adivina*, penetra y conoce el valor o el ánimo de aquel que entra a navegar (Trejo Rivera, 2004: 66). La propiedad adivinatoria del mar se traslada al poeta que naufraga en su ser durante el sueño, porque en el mundo occidental, los tópicos del viaje (la escalera, el mar, la noche, el sueño, etcétera) se relacionan con la búsqueda del paraíso terrenal. Había personas convencidas de que «el Edén quedaba no más allá del horizonte, y de que era, al mismo tiempo, tan remoto y posible de alcanzar como algunas otras maravillas —desiertos, ricas montañas y extraños mares, de naturaleza frecuentemente paradisíaca» (Patch, 1983: 143). Así se enfrenta la muerte como una identidad única (representada por la esperanza en la naturaleza) y asume su posición en el futuro. Muchos navegantes que vinieron a América buscaron el Edén con la convicción de sujetar la lejanía. Lo interesante de *Nostalgia de la muerte* es, entre otras cosas, que muestra a un ser dividido en múltiples personalidades que buscan —unas desde su cualidad subjetiva; otras como objetos—tomar el otro mundo, el que no les pertenece, para provocar un acto de descubrimiento lineal que prediga el futuro.

7. EL OTRO LADO DEL REFLEJO (LA SEPARACIÓN)

Villaurrutia escribe a Bernardo Ortiz de Montellano:

Pero la expresión lúcida de esta angustia que parece manar de una incurable y regalada llaga ¿no es acaso, la poesía misma? [...] Pensará usted que yo hago de la angustia una poética, y tal vez no se equivoque. Porque a esa angustia, que como la llama de los místicos consume y no da pena, el poeta debe mantenerla, cuidarla, conservarla, preservarla a fin de que no languidezca y por temor de que pueda apagarse a destiempo (Villaurrutia, 1953: 838).

Nostalgia de la muerte ilustra la idea del horror, no por lo desconocido, sino por «el otro»: *el hombre que permanece dormido* y que parece muerto. Este *homo duplex* es el doble romántico, el vacío del cual está compuesto el hombre. El alma que vaga en el sueño no está esposada, necesariamente, al cuerpo; se halla en el mundo y forma parte de él.

Quizás sea éste el origen de la creencia en la magia onírica. En *Cuestiones estéticas*, Reyes explica: «Pues la simetría no es más que una forma de superstición o magia. Los cuadros, los círculos siempre fueron símbolos de los magos. Y las coincidencias que son simetrías siempre dieron motivo a supersticiones» (Reyes, 1955: 87-88). En el cuento «Ligeia», Edgar A. Poe sitúa la habitación donde duerme lady Rowena, segunda esposa del narrador, en un cuarto pentagonal, símbolo alquimista del infinito. Ahí se aparece la primera esposa, lady Ligeia, quien había muerto, para *adormecer* a Rowena y ocupar su cuerpo. La apariencia visible de la primera esposa en el cuerpo de la segunda que duerme es el regreso de la muerte en el sueño. El hombre que permanece dormido en *Nostalgia de la muerte* representa al cuerpo desprovisto de todos sus bienes sensibles, y que encierra, así como la alcoba a la infinitud, a todo lo que contiene el alma, pero que anda libre. En «Estancias nocturnas» se describe a sí mismo como ese «otro» usurpador de cuerpos:

Miedo de no ser nada más que un jirón del sueño
De alguien —¿de Dios?— que sueña en este mundo amargo.
Miedo de que despierte ese alguien —¿Dios?—, el dueño
de un sueño cada vez más profundo y más largo.

(Villaurrutia, 1953: 63)

La distancia entre el alma y el cuerpo se alarga durante el espacio infinito onírico. El horror a la muerte es equiparado con el horror al sueño. En «Nocturno miedo», Villaurrutia lo describe así:

¿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?

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

(Villaurrutia, 1953: 46)

El miedo es una experiencia sensible en la que cualquier ser animado (humano o animal) reflexiona sobre su entorno para protegerse. En Villaurrutia, la muerte (presente y ausente) que ocupa la forma del deseo atrae la vida a su misterio. ¿Cómo entender esta otra forma misteriosa de vida, si no mediante la muerte? El sueño realiza un crimen al despojar al cuerpo de sus cualidades sensibles, asesina deliberadamente al *hombre de la vigilia*:

Nocturno sueño	Nocturno preso	Nocturno amor	Nocturno de la alcoba
Me robó mi sombra la sombra cerrada Quieto de silencio oí que mis pasos pasaban El frío de acero a mi mano ciega armó con su daga Para darme muerte la muerte esperaba	Prisionero de mi frente/ el sueño quiere escapar/ y fuera de mí probar/ a todos que es inocente. Oigo su voz impaciente./ miro su gesto y su estado/ amenazador, airado.	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.	Y solo, sólo yo sé que la muerte/ es tu palabra trunca, tus gemidos ajenos/ y tus involuntarios movimientos oscuros/ cuando en el sueño luchas con el ángel del sueño.

Este discurso mágico del sueño como muerte explica el carácter profético de las visiones antiguas. Si el dios se aparece en los sueños para revelar el destino, y sólo en la muerte se descubre a dios, entonces el sueño y la muerte pueden corresponderse:

Sueño ↔ Muerte / Vigilia ↔ Vida

La representación del náufrago como poeta en *Nostalgia de la muerte* se forma como un ser intermedio en sí mismo, muerto en el exterior bajo la figura de *el hombre que permanece dormido*, y vivo en el sueño bajo la figura de *el alma que vaga en el sueño*. La habitación en la que duerme dicho náufrago, como el cuarto pentagonal en que duerme Lady Rowena, representa el infinito. En «Nocturno de la Alcoba», la experiencia mística ocurre en los «límites» de la muerte:

La muerte toma siempre la forma de la alcoba
que nos contiene.

Es cóncava y oscura y tibia y silenciosa,
se pliega en las cortinas en que anida la sombra

es dura en el espejo y tensa y congelada,
profunda en las almohadas y, en las sábanas, blanca.

(Villaurrutia, 1953: 60)

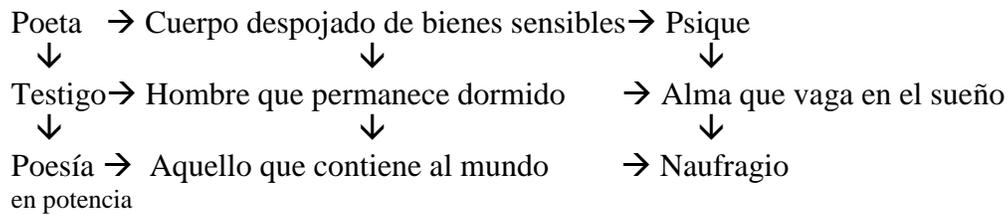
La forma que toma la alcoba delinea el espacio y también se extiende al infinito. La forma es fondo. La descripción de la alcoba corresponde a la esencia del agua que se ajusta tanto a los límites como al horizonte. La muerte que toma la forma de la alcoba es tanto infinita en su expresión como finita en su manifestación y se resitúa en el espacio como un cristal que divide al hombre que permanece dormido y al alma que vaga en el sueño:

los dos sabemos que la muerte toma
la forma de la alcoba, y que en la alcoba
es el espacio frío que levanta
entre los dos un muro, un cristal, un silencio.

Entonces sólo yo sé que la muerte
es el hueco que dejas en el lecho
cuando de pronto y sin razón alguna
te incorporas o te pones de pie.

(Villaurrutia; 1953: 60)

En este poema y en «Nocturno amor», el hombre que permanece dormido es testigo del alma que vaga en el sueño. Es él quien, en el despertar, describe el viaje onírico. No son sólo dos sujetos hundidos en un sueño, sino tres entidades que convergen en un espacio: *el testigo, el hombre que permanece dormido y el alma que vaga en el sueño*. El testigo es el poeta y también el impulsor del viaje onírico; en su ser se encuentra ya la posibilidad del sueño y, por lo tanto, la de la creación. El barco transporta al testigo por el sendero de la experiencia y su alma se separa de él durante el sueño. Finalmente, el alma naufraga y logra separarse de lo material para entrever el misterio. La unión de estas tres entidades incita el proceso poético, cada una de las partes como espejo de otra:



Esta explicación termina con la meta romántica. Rüdiger Safranski nos cuenta en su odisea del espíritu alemán, *Romanticismo*, cómo Novalis, quien había estudiado a Fichte, gracias a su historia de amor con Sophie, ignoró la distinción entre el yo empírico y el yo trascendental. En su euforia amorosa, el poeta siente que no puede pensar únicamente en el punto de vista trascendental, sino que también debe experimentarlo inmediatamente hasta plantear que la tarea máxima de la formación es apoderarse del sí mismo trascendental y ser a la vez el «yo de su yo» mediante la ficción, no como autoengaño, sino como «imaginación». Obtiene del otro algo que se esconde realmente en él y define el romantizar como una potenciación cualitativa. ¿No es éste, precisamente el ejercicio de Villaurrutia cuando formula las bases del deseo? El amor por el alma que vaga en el sueño es el deseo por lo trascendental en sí mismo y tiene como fin último la muerte.

8. REFLEJOS CONTRARIOS

En el poemario de Villaurrutia, el espejo simboliza la memoria. ¿Y qué es la memoria hasta este punto? Se halla conformada por las reminiscencias del proceso universal. El espejo encierra en sus ángulos la totalidad. El espejo es una imagen recurrente en el sueño porque es un viaje místico; el descenso al pasado y el ascenso al futuro. En éste se reflejan todas las posibilidades: es la unión de los contrarios.

No sólo en una ocasión Villaurrutia alude a la unión de contrarios. Como en el barroco, utiliza el oxímoron para situar su poesía en un espacio divino. Al igual que esta tradición, se vale de conceptos antitéticos como el fuego y el hielo, el silencio y el ruido, la prisión y la libertad, la oscuridad y la claridad, el frío y el calor, lo etéreo y lo duro, entre otros, y, principalmente, la vigilia y el sueño, la vida y la muerte. Leamos un ejemplo de esto en una estrofa de «Nocturno Rosa»:

Es la rosa encarnada de la boca,
la rosa que habla despierta
como si estuviera dormida.
Es la rosa entreabierta
de la que manda sombra,
la rosa entraña
que se pliega y expande
evocada, invocada, abocada,
es la rosa labial,
la rosa herida.

(Villaurrutia, 1953: 48)

En este poema se contraponen las palabras *despierta* y *dormida*, *encarnada* y *entreabierta*, *pliega* y *expande*. En *Nostalgia de la muerte*, los conceptos se corresponden con sus contrarios en la contemplación del sueño, y gracias a la noche que generaliza todo como una alegoría. En sus *Fragmentos*, Novalis asegura que «sin la perfecta comprensión de uno mismo, nunca se aprenderá a comprender verdaderamente a los otros» (Novalis, 1942: 12). ¿Y qué no es ésta la labor de la poesía que se asemeja al mito de Narciso? En el reflejo del agua se ven los opuestos. En «Nocturno de la alcoba», el espejo está en la alcoba que toma la forma de la muerte, que provoca el sueño, y que es profunda, pero que se halla encerrada en sí misma. La alcoba es el espacio edénico al que se adscriben los contrarios, es un espejo. Villaurrutia crea un formulario para leer su poesía. Lo angustiante de sus cuadros reside en que introduce elementos artificiosos de la ciudad en la naturaleza. La isla es la ciudad y tiene un sitio importante en los sueños. En un momento pareciera que la vida y la muerte conviven análogamente, ya sea en el cuarto que sustituye al bosque, en la calle desierta que sustituye al río o en la alberca que sustituye al mar. La alcoba se vuelve espejo. En el sueño, el poeta libera su *psique* y naufraga dentro de sí. La muerte deja de tener la figura de la alcoba y se levanta como un espejo independiente entre el testigo y el hombre que permanece dormido. Villaurrutia imita la visión barroca analizada por varios autores, entre ellos por Loreto López, quien encuentra que en dicha visión la vida y la muerte no aparecían separadas por un corte plenamente definido. «Los difuntos ocupaban un sitio en el universo al menos durante cierto tiempo» (Loreto, 2004: 85); en el pasado un muerto podía hacer irrupción en el presente, modelo que esquematiza la dinámica de los

conceptos referidos en la sociedad barroca y los seres en tránsito. Los Contemporáneos comparten esta idea contradictoria por la situación que los envuelve en la lucha revolucionaria y la pregunta por la identidad nacional. La muerte es un tópico de guerra, y ésta se lleva al alma y a las esperanzas al sueño y deja el cuerpo vacío, como aquella criatura que fabrica el hombre y que, dice Alfonso Reyes, vive por su propia cuenta: «los poetas lo saben bien, ellos que trabajan su poema como quien va cortando las amarras de un barco, hasta que la obra, suficiente ya, se desprende, y desde la orilla la vemos alejarse y correr las sirtes a su modo» (Reyes, 1985: 39). El lenguaje, tal y como lo afirma Villaurrutia, es el medio por el cual todas las cosas pueden corresponderse, anteponerse y contradecirse. En la transmutación alquímica, las leyes de gradación y regeneración de la naturaleza presentan una dualidad natural. En la escritura el misterio se revela y no es únicamente un instrumento, sino que es en sí otro abismo de significado. Los versos se van reflejando a lo largo de la obra, de tal manera que muerte, alcoba, espejo y cuerpo son matices del vacío, la angustia y el misterio.

9. ESPEJOS NATURALES

En la obra poética de Villaurrutia los conceptos se diferencian, se corresponden, se funden, se limitan y se liberan. Pero ¿qué ocurre con la naturaleza exterior? Los juicios que se forman en la escritura de Villaurrutia, y por lo tanto, en la escritura universal, parecen reflejarse en lo que *no-es*. Cada uno de los nocturnos pareciera levantarse como un objeto mágico en el que se deposita el deseo por el conocimiento de lo eterno. El poeta metaforiza esta idea en la contraposición de los elementos naturales como un acto de carácter místico que valida la espiritualidad experimental. Retomemos el análisis sobre el mar de Flor Trejo Rivera, que habla de los consejos de Escalante de Mendoza para curar el mareo, cuya solución era agotar el mar y verlo lo más posible para que el estómago arrojara todos los humores removidos. Todo se complace en su imitación mortal. Es esa la sensibilidad barroca novohispana que permea el pensamiento de Villaurrutia, quien dice que «el poder mágico se enlaza, se conjuga, se casa en un matrimonio de cielo e infierno, lo mágico con

lo lógico en la poesía de Sor Juana. Es entonces cuando alcanza las notas más finas del lirismo más alto y a la vez más emotivo» (Villaurrutia, 1953: 780).

Como en la poesía de Jean Paul (1763-1825), romántico alemán, en Villaurrutia coexisten elementos contrarios de la naturaleza que recrean escenarios míticos:

Sueños	Estancias nocturnas
<p>Brotó en el cielo una estrella que titilaba con agudeza, se llamaba la Aurora, como si de gozo echara una mirada en mi mar. En lugar de la planicie traslúcida estaba frente a mí un fijo y ancho relámpago que remachó con un galope. La tierra amanecida despertó y todo fue distinto.</p> <p>(Jean Paul, 2000: 17)</p>	<p>Estrella que te asomas, temblorosa y despierta, tímida aparición en el cielo impasible, tú, como yo —hace siglos—, estás helada y muerta, mas por tu propia luz sigues siendo visible.</p> <p>¡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.</p> <p>(Villaurrutia, 1953: 63)</p>

La persistencia del contraste entre «conceptos generadores» (estrella, fuego, relámpago) y «los conceptos finalizadores» (helada, nieve, cristal) se debe al diálogo necesario entre los elementos de la naturaleza y la naturaleza total, entre los sentidos que conforman el cuerpo y el cuerpo total. El «programa»¹³ individual debe ajustarse al «programa» universal en este diálogo perene. Es ésta la inacabable sucesión a la que me refiero en este trabajo al afirmar que pasado, presente y futuro, que aquí relaciono con la noche, el naufragio y la nostalgia, son estados intermedios del alma.

A finales del siglo XVIII y durante el XIX, sobrevino un horror colectivo por los naufragios.¹⁴ El número de barcos que navegaban en los mares aumentó como la cantidad de personas que morían en los viajes. Los familiares de artistas como Géricault (1791-1824) y Goya (1746-1828) murieron en alguna tragedia marítima, por lo que se produjeron numerosos cuadros de naufragios. El hombre se fascina por el mar porque, a pesar de la desgracia que pueda ocurrirle en el viaje, le promete la posibilidad de acercarse al conocimiento. En *La gran ola de Kanagawa* de Hokusai (1760-1849) las aguas que se precipitan hacia los navegantes, tienen en sus bordes anzuelos que parecen manos. Las

¹³ Programa en tanto que se va revolucionando o modificando orgánicamente.

¹⁴ Además, en el siglo XIX se popularizó en Alemania y en Francia la pintura de paisaje. Muchos vivieron en Barbizon para estar cerca de la naturaleza. Adrian Ritche (1803-1884) convierte en escenarios idílicos los bosques alemanes para las fiestas campesinas y los juegos de niños.

balsas toman la forma de las terribles olas y los navegantes están entintados con los mismos colores del océano. Atrás, el monte Fuji permanece inmóvil, completamente indiferente. En este grabado, el mar invade los cuerpos de los marinos pero también toma cualidades humanas. El absoluto penetra los cuerpos de los desdichados. Villaurrutia aclara en el ensayo «Pintura sin mancha»: «Prefiero denunciar la existencia de otras relaciones más sutiles entre el mundo de la poesía y el mundo de la pintura. Oírlas al favor de la soledad y del silencio profundos, en la caída horizontal del insomnio, en el ascensor de la noche; sorprenderlas con los ojos abiertos y cerrados que usamos durante el sueño» (Villaurrutia, 1953: 741).

En los nocturnos de Villaurrutia, el mar está preso en el organismo. El conocimiento está dentro de los hombres, pero sólo el artista puede intuirlo. La existencia del absoluto dentro del cuerpo es independiente a su nivel de autoconciencia o reflexión. La naturaleza total se encuentra dentro de éste, aunque no conozca el límite que lo contenga. El que la totalidad se halle dentro del hombre no significa que apareció una vez que éste la intuyó desde la autoconciencia, sino que, por el contrario, preexiste a su razón; se halla en el ser humano desde siempre. Para Villaurrutia, el absoluto puede ser en sí mismo un límite, pensamiento que permanece en los poemas posteriores a *Nostalgia de la muerte*. Leamos «Canto a la primavera», perteneciente al libro homónimo:

La primavera sube
de la tierra. Es el sueño,
el misterioso sueño
de la tierra dormida,
fatigada y herida.
Es sueño en el que todo
lo que la tierra enseña
desde el profundo olvido,
desde la muerte misma,
germina o se despierta
y regresa a la vida.
¡La primavera sube de la tierra!

La primavera
llega del mar. Es una ola
confundida entre todas, ignorada,

perdida sin saberlo
como un niño desnudo entre las olas,

(Villaurrutia, 1953: 74)

En este poema, la primavera es el sueño que se asoma, como la verdad, desde el pasado. Es el estado previo al otoño en que la vida se muestra como tal. Pero terminará por esconderse como cuando el hombre despierta. La primavera es el mar antiguo, el mar de siempre que se revela, en la experiencia del sueño, al alma que vaga. Pero cuando despierte el hombre que permanece dormido, no podrá verlo nunca más. ¿Qué es ese mar misterioso que en la poesía de Villaurrutia representa todo? La imagen geográfica de la totalidad del mar ha sido plasmada por los artistas románticos como hielo o como nieve. Aunque el hielo permanezca estático, esa otra forma de las aguas también ocasiona tragedias. Es el instante inmóvil del océano en donde no existe el tiempo, en donde se congelan los sentidos y el aislamiento es aún más profundo, es el límite dentro del límite: la alcoba a la que ya me había referido.

Como la sociedad, el mar es un organismo vivo. En la época del porfiriato, los positivistas consideraban a las sociedades como organismos que evolucionaban a través de la historia y «que al paso de la evolución requerían mecanismos para controlar sus tendencias» (Arriaga, 2007: 172), cosa que sirvió de momento para resolver los grandes problemas de identidad nacional. Sin embargo, en la época de Villaurrutia, estos mecanismos, que se justificaban con una aparente superioridad intelectual, habían generado injusticias al separarse drásticamente del acontecer del pueblo. La polémica nacionalista de 1932, preocupada por un movimiento de identidad nacional, quizás criticó a los Contemporáneos no sólo por su afrancesamiento, sino por su carencia de fe en lo mexicano. Pero en ese entonces, era difícil encausar un concepto puramente mexicano. No obstante, Villaurrutia supo encontrar en la idea romántica del mar como organismo vivo un espacio en donde estuvieran emparentados tanto lo mestizo como lo occidental. La necesidad eterna de la que habla Villaurrutia reside en las formas religiosas; la obra de arte se vuelve también algo real, algo vivo, así el intercambio cultural. Novalis, seudónimo de Friedrich von Hardenberg, se autonombró así para reafirmar su cometido y ser verdaderamente «el constructor del nuevo país»; pretendió crear su mito romántico y promover el nacimiento

de Occidente. Villaurrutia encuentra, en este sentir, la plenitud del Romanticismo que converge mediante paisajes, el alma y sufrimiento de los hombres, como lo escribe en «Volver»:

Volver a una patria lejana,
volver a una patria olvidada,
oscuramente deformada
por el destierro en esta tierra.
¡Salir del aire que me encierra!
Y anclar otra vez en la nada.
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.

(Villaurrutia, 1953: 69)

Mar o noche, mar o fuego, mar o silencio, mar o sociedad, mar o patria, por este principio vemos cómo las cosas se relacionan con las otras. ¿Qué es el mar para Villaurrutia? El mar dio origen a la vida, el mar es la representación del eterno pasado que ha sido testigo del proceso del mundo, como aquellos ángeles que bajan a la tierra y «vienen del mar, que es el espejo del cielo» (Villaurrutia, 1953: 56). En su descender dentro de la poesía, Villaurrutia llega al campo de la memoria. Al viajar hacia la conciencia se propone dar cuenta de sí. El estudio de la memoria como parte de los *espejos* adquiere una importancia poética y espiritual. Aquello en lo que Villaurrutia encuentra conciliación depende de la intuición, de la experiencia y de lo que lee. Tanto la sabiduría ancestral como la moderna ofrecen al poeta el descubrimiento de sí mismo frente a los otros. Tanto la *Epopéya de Gilgamesh* como la teoría de Paul Valéry poseen una misma forma de conocimiento. En consonancia con esto, Villaurrutia escribe en «Lectura en una exposición»: «Si la realidad contiene al hombre, todo el contenido del hombre es, también, realidad.» (Villaurrutia, 1953: 1070). Sócrates —en «Fedón o del alma» de los *Diálogos*— al hablar con Simmias sobre la igualdad y desigualdad de las cosas, se refiere también a la memoria como reminiscencia. Recordar es reconocer lo que antes ya se sabía, el

aprendizaje es un recuerdo en potencia: «De manera que tiene que suceder una de dos cosas: o que nazcamos con estos conocimientos y los conservemos toda la vida, o que los que aprendan no hagan, según nosotros, otra cosa que recordar, y que la ciencia no sea más que una reminiscencia» (Platón, 1991: 401). El movimiento continuo del universo, es decir, en la realidad que el hombre tiene como tal, una cosa surge de otra más antigua; incluso el razonamiento mismo se gesta en uno anterior y así desde todos los tiempos. Este hecho tal vez sea secundario para la vida misma que sigue, voluntariosa e inexplicablemente, sin cuestionarse el origen (si es que hay uno) de todo. Siempre se ignorará la verdadera razón de este movimiento del que habla Schopenhauer, o de la materia en potencia a la que se refiere Santo Tomás de Aquino, pues el hombre es incapaz de conocer el mundo en su totalidad. Si pensáramos que la mera *memoria espiritual*, es decir, la que se halla inmanente en la naturaleza, nos otorga una fracción de la verdad, estaría primero oculta y poco a poco se iría formando sin llegar a revelarse por completo. Explorar los laberintos filosóficos de la naturaleza para desenterrar aquello que uno mismo había enterrado es, finalmente, como quitar el polvo de un espejo heredado. Es ésta la función de la *profecía* a través de la *reminiscencia*. Aquí se invierte el esquema de tiempos que he utilizado:

Profecía→ (pasado)	Reminiscencia→ (presente)	Nafragio (futuro)
-----------------------	------------------------------	----------------------

¿De qué otra manera puede esto ser entendido? Todas las cosas tienen en sí una correspondencia, incluso aquellas que se relacionan por lo opuesto de su descripción. El acontecer va siempre de la mano de lo ya acontecido, porque de esta manera se gesta lo venidero. De tal forma, la *profecía* sucede antes de que el acontecimiento ocurra, y cuando éste ocurre, se convierte en una *reminiscencia*. Sócrates continúa en el diálogo ya citado: «Porque antes que hayamos comenzado a ver, oír, y hacer uso de todos los demás sentidos, es preciso que hayamos tenido conocimiento de esta igualdad inteligible, para comparar con ella las cosas sensibles iguales, y para ver que ellas tienden todas a ser semejantes a esta igualdad, pero que son inferiores a la misma» (Platón, 1991: 400).

Esta igualdad se gesta en el mar, de donde nacieron los hombres. Carga los gritos ahogados de recién nacidos que, fuera del vientre y la soledad, se separaron de su inmensidad, del *absoluto*. La profundidad del océano también se equipara al abismo del

vientre materno que está aislado de las figuras humanas. En la matriz también se delimita el infinito; ahí hay agua y oscuridad, océano y noche; todas, cualidades de la revelación. En «Nocturno mar», ya lo he señalado, el poeta se vuelve mar, pero se forma también a partir de él: «Mar que teje en la sombra su tejido flotante,/ con azules agujas ensartadas/ con hilos nervios y tensos cordones» (Villaurrutia, 1953: 60). El mar interno está reconstruyendo el poema y el organismo. El absoluto se encuentra pues, enmendando la materia desde su interior. Es el mar nocturno que teje el sueño y a la vez la vida que es siempre un misterio:

Nocturno mar amargo
que humedece mi lengua con su lenta saliva,
que hace crecer mis uñas con la fuerza
de su marea oscura.

(Villaurrutia, 1953: 60)

El mar también es vida. La continuación de la existencia no depende de la razón del hombre. El marinero no decide sobrevivir al naufragio. Es la totalidad la que avanza con el que está predestinado. Una fuerza interna indomable se desarrolla en el interior, pues el cuerpo también es una «máquina» incognoscible. El náufrago no ha ordenado que se produzca saliva o que crezcan sus uñas. El funcionamiento del organismo es un enigma como lo es el absoluto. El poeta reflexiona acerca de esto, pero no lo comprende, es el mar amargo de la ignorancia. La soledad no está estrictamente en el artista, sino en el mar que lleva dentro y que además es ciego. Es un mar en el que vive la idea de absoluto, pero que no se conoce. La naturaleza externa, es decir, la que se encuentra fuera del humano, no se encuentra ciega pues tiene en sí «las intenciones que el artista, como un dios minúsculo habría de despertar más tarde» (Villaurrutia, 1953: 1083); sin embargo, al hallarse en un límite humano, se encuentra «incendiada». En *Nostalgia de la muerte*, el naufragio comienza desde la amargura y se intensifica en la soledad. El exterior tomó la forma del humano para penetrar en el alma. El poeta advierte que lo sublime está dentro de él. Pero no sólo el mar hace infinito el límite, sino también la proyección de los reflejos en las aguas:

nada, nada podrá ser más amargo
que el mar que llevo dentro, solo y ciego,

el mar antiguo edipo que me recorre a tientas
desde todos los siglos,
cuando mi sangre aún no era mi sangre,
cuando mi piel crecía en la piel de otro cuerpo,
cuando alguien respiraba por mí que aún no nacía

(Villaurrutia, 1953: 59)

Villaurrutia retoma la idea de «edipo», quien no pudo evadir lo que dictó la profecía y que al final, retornó a su patria, a su origen. El mar *antiguo edipo* ve su reflejo en el interior de su ser y éste a su vez refleja su imagen que refleja lo que había proyectado antes. El autor escribe en «Retratistas del siglo XIX»: «Verdadera esfinge encaramada en un tripié y acompañada por un Edipo que para descifrar los enigmas tenía que decirla al oído no sé qué mágicas palabras, ocultándose, previamente avergonzado, bajo el paño negro del ilusionista» (Villaurrutia, 1953: 748). Aquí, edipo funciona como un sustantivo que señala, no sólo al personaje mitológico, sino a todo hombre que tiene el mismo destino trágico. Al escribir edipo con minúscula, reduce al individuo en un solo tipo. De manera que edipo puede ser cualquiera que descifre las palabras secretas y que, en su intento por conocerlas, se vea humillado.

La totalidad está en el poeta, pero no logra comprenderla, pues se pierde en los retratos contiguos hasta quedarse tan ciego que no reconoce su propia sangre, su propia piel, cuando aún no nacía. La ceguera está dentro de su condición humana. Es claro que Villaurrutia se refiere al origen, a la génesis; el mar que lo recorre no es sino el que ha estado desde todos los siglos en todos los hombres. El absoluto ha existido desde siempre, aunque el hombre no tenga conciencia del mismo, de él mismo.

CAPÍTULO III

LA NOSTALGIA

(futuro)

Trémulos de angustia y anhelo
vemos los tiempos del pasado
ocultarse en la noche oscura;

Novalis, *Himnos a la noche*

Hablar de la muerte no es más que un intento. Y, no obstante, igual que Villaurrutia frente a este temor, podemos decir que la muerte es agua, fuego, polvo y viento porque ostenta ser todo. El episodio trágico de esta vida es el último. Pero el problema que se plantea desde el inicio es que nadie ha regresado de ahí. Sin embargo, en el universo de las «apariencias» del saber, bien puede aparentarse la muerte: solo se necesita cerrar los ojos y el cuerpo permanecerá inerte, desalmado. Voy a empezar este capítulo hablando de la apariencia a la que Villaurrutia ha llegado a través del sueño. ¿Qué es la muerte?, ¿cómo puede la muerte manifestarse en un ser que aún está vivo? Desde luego, estas preguntas no lograrán responderse en este trabajo por la razón ya expresada. Con todo, examinemos lo que propone el autor de *Nostalgia de la muerte*.

1. EL DESCENSO

Al escribir de la rosa, Villaurrutia se refiere a la rosa sumergida, a la rosa espiral del ruido. Es la rosa por la que se baja lentamente a los senderos del sueño. Este camino representado por la flor, es la belleza que abarca todas las ideas y lo une todo, la que Hölderlin identificó

como el más alto acto de la Razón (Hölderlin, 2008: 30). En el descenso, el escritor se acerca a la totalidad, pero su inmersión habrá dejado huella en el sobreviviente, que es en sí mismo una caverna tallada por el absoluto mar:

Es la rosa del humo,
la rosa de ceniza,
la negra rosa de carbón diamante
que silenciosa horada las tinieblas
y no ocupa lugar en el espacio.

(Villaurrutia, 1953: 58)

La herida de la que habla Villaurrutia es el vacío que cala la tierra. Es el mar profundo que no se conoce y del que se espera todo. Es el puente temido que se levanta entre los dos mundos: la vigilia y el sueño que, como en el romanticismo, nos conduce a «regiones ignoradas del alma no por curiosidad ni para sanearlas, sino para encontrar en ellas el secreto de todo lo que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de un destino infinito» (Villaurrutia, 1953: 896). La herida no representa una vacilación de la totalidad, sino una muestra de su inmensidad dentro de un límite. Es en lo profundo donde se forma el mar infinito. Gracias a la llaga, la sangre brota desde el abismo hacia el abismo. Dentro de cada circunstancia hay un límite. Lo mayor está dentro de lo menor y así sucesivamente. Con la reinterpretación de los conceptos, se clarifica u oscurece aquello que el poeta aspira a encontrar. Para Edgar A. Poe, el infinito también puede encontrarse dentro de una materia aparentemente limitada: «Así como encontramos un círculo dentro de otro, infinitamente, pero girando todos en torno a un centro lejano que es la divinidad, ¿no podemos suponer analógicamente, de la misma manera, la vida dentro de la vida, lo menor dentro de lo mayor y el todo dentro del Espíritu Divino?» (Poe, 1998: 151). En *Nostalgia de la muerte*, el poeta hace un ejercicio endopático. Parte desde el exterior (la calle, la vigilia y el cuerpo) hacia el interior (el agua, el sueño y el alma) para obtener un atisbo intelectual. La recuperación de las reminiscencias depende del que se aventura a penetrar en el agua. En su afán por encontrar una entrada evidente hacia el organismo, Villaurrutia observa, en el panorama general del cuerpo, algunos agujeros naturales que corresponden,

precisamente, a los sentidos. En sus bordes se encuentran los puentes que unen los dos mundos. Los múltiples juegos de palabras, a través de los cuales hilvana sus poemas, se envuelven hacia el interior y sirven para concebir al misterio que está a salvo dentro del organismo, en la espiral de los límites y fuera del alcance de los hombres. Pero también el juego de palabras es la herramienta ideal que para mostrar el concepto. En palabras de Benjamin, «En el juego de palabras, como en el término místico, hace su relampagueante aparición ese medio conceptual» (Benjamin, 2006: 50). De esta manera, el sujeto en la obra se entrega a los sentidos y a los conceptos en interés de la razón y la intuición mediante el juego. La reflexión actúa a propósito del descubrimiento del sistema (organismo de cualquier tipo) y encuentra su máxima expresión (consciente) en el concepto.

En la poesía de Villaurrutia, se reconstruye el espejo del mundo a través de las sensaciones. Ahí encuentra su justificación. Estos espacios vacíos se exhiben en el universo y se funden prodigiosamente con los sentidos. En *Nocturno Rosa*, dicha sentencia se vuelve naufragio. La rosa inmaterial y sumergida está hecha de sentidos:

- La rosa del tacto en las tinieblas
- La rosa moldura del oído
- La rosa encarnada de la boca
- La rosa que abre los párpados
- La rosa del humo

Al principio de «Nocturno rosa», Villaurrutia describe todo lo que la rosa no representa para él, pero que se manifiesta en el mundo real. Los sentidos que se desprenden de la rosa no son aquellos que despiertan en el mundo visible, sino aquellos que se manifiestan en el sueño, es decir, en la realidad del doble del poeta, de manera que los ojos del *hombre que permanece dormido* no son los mismos que los del *alma que vaga en el sueño*: suponen los sentidos materiales condiciones plenamente físicas para manifestarse. Pongamos el ejemplo de un hombre encerrado en una cueva. Ahí no podrá ver porque las condiciones físicas en las que se encuentra limitan su sentido de la vista. Pero si, por otro lado, este hombre decide dormirse, en el sueño podrá mirar, no lo que estaba en la cueva, sino los símbolos que vienen del mundo. Esto no rebata la idea de que la conciencia del interior está suscrita al exterior, ya que el alma encuentra su motivación en la naturaleza, y

sólo a partir de ella (su único modo de referencia) puede recogerse en sí misma para entrever lo invisible. Por otra parte, para sumergirse dentro de la flor hay que naufragar en ésta tanto como en los demás sentidos. En cualquier caso, no hay ningún concepto definido en los poemas de Villaurrutia. Los sentidos poseen una doble significación en su obra. Unos se refieren a los que se manifiestan en la vigilia, y los otros a los que se manifiestan en el sueño; los primeros experimentan el mundo y lo que éste les ofrece dentro de su intuición, y los segundos están en la generalidad humana y se manifiestan dentro del sueño. En «Nocturno en que nada se oye», Villaurrutia marca la diferencia entre los dos:

sin más que una mirada y una voz
que no recuerdan haber salido de ojos y labios
¿qué son labios? ¿qué son miradas que son labios?
y mi voz ya no es mía
dentro del agua que no moja

(Villaurrutia, 1953: 47)

Las interrogantes en los versos anteriores nos indican que una vez que el alma ha caído en el mundo del sueño, los sentidos se funden, como cuando Narciso toca el agua con su rostro. Hasta este punto, *el hombre que permanece dormido* logra separarse del *alma que vaga en el sueño*. Aquí surge la duda, y sobre este aspecto se pregunta Sor Juana en *El divino Narciso*: «¿Cuándo ponemos nuestros ojos en las cosas invisibles?/ Narciso se refleja en la Naturaleza» (Sor Juana, 1975: 58). La pregunta puede expresar una armonía puesto que se adhiere a la totalidad de los acontecimientos conceptuales que Villaurrutia permite en sus cuadros de paisaje y sus juegos de palabras, o bien, puede rechazar la fusión. La evocación del sentido del sueño promueve tanto el origen natural del lenguaje (inmotivado) relacionado, según Todorov por lo esencial y designado, como el origen del lenguaje social. Uno visible en la conciencia y en los sueños, el otro, como su designación lo indica, ante la sociedad. En el juicio estético de la poesía mexicana de la primera mitad del siglo XX, el barroco se entrevera con el romanticismo. Evodio Escalante escribe en el ensayo «La influencia de los barrocos en Gorostiza»: «Décima muerte», recicla como su título lo indica la décima como estrofa privilegiada, y en ella se escucharán mejor que acentos de Valéry, los de los barrocos Quevedo y Sor Juana. Gorostiza mismo, como se

sabe, rescata la silva que tanto usaron los barrocos y trama con ella su *Muerte sin fin*» (Escalante; 2001: 90). La síntesis entre el barroco y el romanticismo otorgó a los Contemporáneos el carácter místico y mártir que implica el descenso del alma y del yo en el sueño. El pasado inicia la trayectoria no sólo por la historia del hombre espiritual, como ser universal, sino también en la historia que atestigua el proceso: la historia escrita. En «El descenso al *Maelström*» de Poe, el protagonista desciende por el remolino de agua hacia el peligro con resignación. Pero mientras pasa el tiempo —cuando toma conciencia de su estabilidad— abre los ojos: se encuentra frente a un estallido de espantosa grandeza; la fascinación por el horror no impide, sin embargo, que intente regresar. A diferencia de este relato, en «Manuscrito hallado en una botella», el naufrago se resigna ante el goce de la experiencia aunque quede «emparedado». La carrera hacia el conocimiento condena al poeta al sufrimiento. Es la herida por la que se entra hacia el abismo del cuerpo. La sangre brota de la herida y se incorpora sin ser vista nuevamente en la noche de la lлага, «La fuente de sangre» de Charles Baudelaire, «Nocturno» y «Nocturno grito» comparten esta conjetura:

La fuente de sangre	Nocturno	Nocturno grito
<p>Me parece a veces que mi sangre corre a oleadas, igual que una fuente de rítmicos sollozos. La oigo bien que corre con un largo murmullo, pero me palpo en vano para encontrar la herida.</p> <p>(Baudelaire, 1999: 349)</p>	<p>Y 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.</p> <p>¡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.</p> <p>(Villaurrutia, 1953: 45)</p>	<p>Para oír brotar la sangre de mi corazón cerrado, ¿pondré mi oreja en mi pecho como en el pulso la mano?</p> <p>Mi pecho estará vacío y yo descorazonado y serán mis manos duros pulsos de mármol helado.</p> <p>(Villaurrutia, 1953: 46)</p>

Los tres poemas describen la formación de una especie de río de sangre que corre en secreto dentro del cuerpo. La pintoresca comparación entre la sangre y el agua nos remite a

una tragedia tan grande como la muerte. Durante el sueño, el hombre experimenta esta desgracia como un viaje interno y como una virtud de tipo religioso.

Es probable que este ímpetu haya infundido en ellos el deseo de perderse en el viaje. Jorge Cuesta (1903-1942), José Gorostiza y Salvador Novo, entre otros, destacan en algunos de sus poemas, la inmersión en la cavidad del individuo. Aparece como la suerte que se tiene como organismo de conocer su funcionamiento interno. Tanto en la estructura como en las nociones conceptuales se filtran las ordenanzas de las dos épocas literarias que ya mencioné. El poema «Nuevo amor» de Salvador Novo comienza de la siguiente manera:

La renovada muerte de la noche
en que ya no nos queda sino la breve luz de la conciencia
y tendremos al lado de los libros
de donde las palabras escaparon sin fuga, crucificadas en
mi mano,
y en esta cripta de familia
en la que existe en cada espejo y en cada sitio la evidencia
del crimen
en cuyos roperos dejamos la crisálida de los adioses
irremediables
con que hemos de embalsamar el futuro

(Novo, 2004: 91)

Los elementos que se observan en los versos anteriores pertenecen a una unidad originaria claramente marcada por la noche. El descenso en la cripta de la familia significa el reconocimiento de la historia que se refleja hacia el futuro. Ya he aludido a la noche que iguala todas las formas, la que se compone de la nada, la que aísla al hombre en la reflexión, la que es el mar y la que es el cuerpo, pero también está aquella noche que se aparece como un hoyo negro dentro del universo o dentro del cuerpo: la herida.

2. LA HERIDA

¿Qué elementos designan a la herida en la poesía de Villaurrutia? Iliana Godoy, en su ensayo «Espacios de la ausencia: De Chirico, Villaurrutia y Barragán», afirma que en estos

tres «el rigor estético condiciona la abstracción de un espacio geométrico, despojado de accidentes; un espacio cercano a lo inmutable, y al mismo tiempo ajeno al simbolismo religioso» (Godoy, 1997: 182). Si bien coincido con la autora en cuanto a los espacios, difiero con ella cuando insiste en que la poesía de Villaurrutia no tiene un propósito divino. Pareciera ser que no ha tomado en cuenta la exigencia sensible en la que se inscriben los nocturnos y las nostalgias: la naturaleza que se inicia antes que el hombre. La naturaleza se comunica con los fenómenos de estado de conmoción, de los que habla Schiller en sus *Escritos breves sobre estética*, en los que actúa antes de la voluntad. En una situación trágica como el naufragio, el sujeto confronta lo irresistible, y una vez que logra independencia frente a ella, la naturaleza misma se sublima. Menciono la pregunta que se plantea Villaurrutia en «Lectura en una exposición»: «Y hacer ver la eternidad de lo mutable ¿no es una operación poética por cuanto que hace ver que el hombre ha visto o creído ver, pero que sólo el artista puede expresar en su lenguaje particular?» (Villaurrutia, 1953: 1070). Cuando el artista logra abandonarse a sí mismo, divisa el conocimiento; así «mientras contenga menos rasgos de fiel reproducción humana, más pronto se encamina y con menos peligro de naufragio, a la isla del arte» (Villaurrutia, 1953: 1083). Villaurrutia se refiere a una herida porque habla del sufrimiento. Para hablar de la poesía como martirio y el sueño como revelación recordemos los sueños ascensionales de los que ya hablé. En el siglo XVIII, los santos y los clérigos muchas veces fungían como mediadores en las enfermedades, pero tal vez era el mismo enfermo el que en su decaída se comunicaba, tal como el que sueña o como el que escribe, con Dios. El enfermo, como el muerto, cobraron valores místicos; así, Loreto López se atreve afirmar, en el trabajo que ya cité, que «el contacto con los muertos, que en un principio podía causar espanto, mediante un cambio de actitud emocional de la persona receptora se transformaba en algo positivo incorporando sentimientos como la paz espiritual o la alegría» (Loreto López, 2004: 86) y que además del siglo XVII al XVIII el miedo a la muerte se sublimó a través del cuerpo muerto de las monjas de «heroicas virtudes».

En el libro *Historia del gusto*, Galvano Della Volpe señala que el estudio de la metafísica en el romanticismo comprende al arte como visión o intuición intelectual de lo absoluto y como una tensión entre libertad y necesidad (Della Volpe, 1987: 50). La poética de Villaurrutia opera sobre una serie de disyuntivas: lo exterior y lo interior, la noche y el fuego, el todo y la nada, el sueño y la muerte. Sin embargo, los límites entre estos

conceptos se desvanecen y en el *vacío* se forman sus similitudes. Quien haya leído *Nostalgia de la muerte* encontrará que ahí se narra la historia de un descenso. Se observan en la obra distintos términos que se refieren a un hueco que penetra tanto en el «yo» como en el mundo. Están los que son propios de los sentidos: *el caracol de la oreja, la boca entraña, los ojos muertos, la fragancia sin nombre, la rosa digital*, etcétera; los que se refieren a la naturaleza: *el pez que huye, el cementerio de nieve, el cielo muerto, las huellas celestiales, la rosa que horada las tinieblas, el mar antiguo, la tarde que cierra sus puertas, la tierra hecha impalpable*, etcétera; otros más que están impresos en el cuerpo: *la boca de una herida, el corazón cerrado, la piel de otro cuerpo*; los materiales: *la tumba del lecho, la daga, la alberca de sombra, la alcoba, la calle antes del crimen, el hueco de la ropa en las maletas*; los metafísicos: *el secreto, el cuerpo vacío, la gruta del sueño, la noche, la soledad, la muerte* y principalmente *la nostalgia*. ¿No es la nostalgia un descenso doloroso hacia el pasado, hacia la herida que ha dejado a la posteridad? Pero antes de abordar el tema principal de este capítulo, hay que hablar de la noción que propone Calderón de la Barca (1600-1681) en *La vida es sueño* y que Villaurrutia reutiliza para la construcción de sus nostalgias. En la obra de teatro, se presenta a Segismundo como el hombre que pertenece a la noche porque es él quien sueña. Primeramente, es un monstruo encerrado dentro de una torre, en una herida: «La puerta,/ mejor diré funesta boca abierta/ está, y desde su centro/ la noche, pues la engendra dentro» (Calderón de la Barca, 1972: 154). Segundo, nace en la noche del día, durante un eclipse. Y tercero, se cree que es malo. Con el mismo esquema podemos decir que también es tres veces muerte: primeramente, vive muerto aprisionado; segundo, su nacimiento cubre al sol; tercero, se cree que es un tirano sanguinario:

En aqueste, pues, del sol
ya frenesí, o ya delirio,
nació Segismundo, dando
de su condición indicios,
pues dio la muerte a su madre,

(Calderón de la Barca, 1972: 177)

Villaurrutia opera de la misma manera. Y como lo hiciera Segismundo, se echa a andar en lo que cree que es sueño. En «Décima muerte» y en *La vida es sueño*, se habla del sueño que es la muerte:

Décima muerte	La vida es sueño
<p>No duermo para que al verte llegar lenta y apagada, para que al oír pausada tu voz que silencios vierte, para que al tocar la nada que envuelve tu cuerpo yerto, para que a tu olor desierto pueda, sin sombra de sueño, saber que de ti me adueño, sentir que muerto despierto.</p> <p>(Villaurrutia, 1953: 71)</p>	<p>Sueña el rey que es rey, y vive con este engaño mandado, disponiendo y gobernando; y este aplauso que recibe prestado, en el viento se escribe; y en cenizas le convierte la muerte, ¡desdicha fuerte! ¿Qué hay quien intente reinar, viendo que ha de despertar en el sueño de la muerte?</p> <p>(Calderón de la Barca, 2004: 184)</p>

Los dos poemas están escritos en décimas. Villaurrutia recrea las formas del barroco como un eco de la vida anterior que se ajusta a su tesis de la nostalgia por la muerte, y con esto nos recuerda «al abigarramiento de imágenes, metáforas sublimes y abundantes, la exactitud de cada línea, cada adjetivo es lo que nos permite evocar la presencia sólida los literatos del siglo XVII» (Palma, 2001: 129). Entrar en el sueño es morir, y despertar también es morir. Porque al dormir se descende en la herida del inconsciente, y al despertar en la herida de la vida. Y es este, precisamente, el peligro del sueño, el enjuiciamiento del mundo. En su escrito *Juicio y ser*, Hölderlin explica que el juicio es en el más alto y más estricto sentido la originaria separación del objeto y el sujeto unidos del modo más íntimo en la intuición intelectual; es aquella separación mediante la cual —y sólo mediante ella— se hacen posibles objeto y sujeto; es la partición originaria (Hölderlin, 2008: 21). El poeta pues, sabe lo que no sabe. El artista ha encontrado en el absoluto, que antes era inquebrantable, frente al juicio, una herida profunda. Pero no ha logrado introducirse en la infinitud, sino en la interrogante. Esto ocurre tanto en la obra de Calderón como en la de Villaurrutia, en que el ser es consciente de sí parcialmente, porque vive en la duda del sueño:

Nocturno grito	La vida es sueño
<p>¿Qué voz, qué sombra, qué sueño despierto que no he soñado serán la voz y la sombra y el sueño que me han robado?</p> <p>(Villaurrutia, 1954: 46)</p>	<p>¿Qué os admira? ¿Qué os espanta, si fue mi maestro un sueño, y estoy temiendo mis ansias que he de despertar y hallarme otra vez en mi cerrada prisión?</p> <p>(Calderón de la Barca, 2004: 137)</p>

En el sueño no hay un restablecimiento de la conciencia como concedora del misterio, sino una instauración de esa duda en el sueño. El sueño es la herida por la que se resbala el alma que vaga y que intenta entrever el absoluto. Pero, ¿qué porción de la memoria queda implantada en el ser humano cuando despierta? La respuesta a esto podría ser la memoria poética, la memoria de todos los tiempos. Aunque se trate de una sentencia presuntuosa, las formas poéticas, es decir, el espíritu del artista, se han ido repitiendo a lo largo de los años. A través de la reinterpretación de los conceptos, se clarifica u oscurece aquello que el poeta aspira encontrar. No hay perfección en las obras recordadas, sino avistamientos de un ideal. Las palabras recrean la realidad y son en sí mismas espejos de lo que se ha visto; la naturaleza es compleja e indescifrable como el sueño, pero la voz intenta clarificar las ideas.

El autor calca de otros mitos el descenso del alma en el sueño. En su libro *Poesía y conocimiento*, Xirau escribe que «Generalmente, estos mitos y arquetipos se revelan en los sueños –en el sueño que es “la memoria de todos” (El hacedor), en el sueño y la muerte, que conjuntamente no dejan de ser “tesoros”» (Xirau, 1978: 70). En la *Eneida*, a Dido se le aparece la sombra de su esposo Siqueo para decirle que su hermano Pigmalión lo ha matado; cuando Proserpina vive en el Hades, el otoño y el invierno acaban con la naturaleza; en «Nocturno de la alcoba», el poeta, como testigo, presencia la muerte en el sueño de otro:

Y solo, sólo yo sé que la muerte
es tu palabra trunca, tus gemidos ajenos
y tus involuntarios movimientos oscuros
cuando en el sueño luchas con el ángel del sueño.

(Villaurrutia, 1953: 61)

El hombre que permanece dormido tiene sus sentidos expuestos al mundo cuando está despierto, pero durante el sueño no los utiliza, los ha robado el alma que vaga en el sueño. Él parece muerto cuando duerme, pues se separa de lo puramente humano para ir en busca del conocimiento absoluto. Es ésta la «primera muerte» que experimenta el individuo gracias al sueño y que forma una gran herida en sí mismo. Villaurrutia enreda aquí la idea barroca del «horror al vacío» y la idea romántica de la «reflexión interna».

3. EL REGRESO

Para Villaurrutia, la inmersión no representa un acto completo si aquel que lo experimenta no regresa a la vida, si no sale nuevamente a la luz para relatar su experiencia como lo hicieron Lucio y «el viejo marinero». Los *nocturnos* y las *nostalgias* son elegías de la muerte. Cuando el hombre renuncia a la tierra, se separa de lo meramente humano para ir en busca del conocimiento absoluto. La muerte no sólo es inevitable, sino que es una necesidad procedente de la vida misma. Por lo tanto, Villaurrutia otorga al lector una primera prueba de su presencia en «Décima muerte»:

¡Qué prueba de la existencia
habrá mayor que la suerte
de estar viviendo sin verte
y muriendo en tu presencia!

(Villaurrutia, 1953: 70)

La *exclamatio* a la Muerte como ánima indica que la muerte no sólo está en el sueño, sino también en la vida. Estos dos sucesos se pertenecen en la medida en que uno (la vida) se está consumiendo a manos del otro (la muerte) y en que el que la consume no puede aparecer sin, precisamente, consumirla. Están separados el sujeto del objeto y la vida de la muerte, y, sin embargo, para acontecer necesitan el uno del otro. Lo mismo sucede con la vigilia y el sueño; uno acaba con el otro, pero el surgir de los dos requiere su relación. Esta dualidad robustece su significación individual y entremezcla lo que los

definen en sí. Recordemos a Narciso, que es el eco de sus antecesores: de Cefiso, su padre; de Eco, su contrario, y del agua, su sombra.

Analicemos ahora qué ocurre en «Nocturno en que habla la muerte»:

Y al oprimir la pluma,
 algo como la sangre late y circula en ella,
 y siento que las letras desiguales
 que escribo ahora,
 más pequeñas, más trémulas, más débiles,
 ya no son de mi mano solamente.

(Villaurrutia, 1953: 54)

La muerte que se manifiesta en el poema habita en el que está vivo, recorre todo su cuerpo y alcanza a salirse de él mediante la escritura. Es Cefiso río que busca salir por entre las venas, símbolo de la herencia, del Narciso que crea la flor, que crea la poesía. Pero es la muerte latente en el organismo, que opera, en cierta medida, como aseverara Santo Tomás, de lo incompleto a lo completo. Quiero decir que un concepto completa a otro gracias a su enunciación. El tener conocimiento de la muerte se convierte en un conocimiento profético. Narciso, al verse en el reflejo, no ve a otro que a sí mismo, por lo tanto se completa. La memoria le informa quién es y de dónde viene; es la memoria de la naturaleza la que le comunica su futura acción: consumirse. Es la profecía de la muerte la que anuncia el agua y el sueño. Villaurrutia seleccionó en el libro *El león y la virgen* una serie de poemas de Ramón López Velarde que giran en torno a este tema. El poeta del siglo XIX también escribe sobre aquella alma que vaga en el sueño y que se funde en el agua. Comparemos a ambos poetas:

Pobrecilla sonámbula	El sueño de la inocencia	Muerte en el frío
Con planta imponderable cruzas el mundo y cruzas mi conciencia, y es tu sufrido rostro como un éxtasis que se dilata en una transparencia.	y yo era ante la Virgen, cabizbaja y benévola, el lago de las lágrimas y el río del respeto. (López Velarde, 1972: 9)	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

(López Velarde, 1972: 5)		imperceptible del mineral, del tronco, de la estatua. (Villaurrutia, 1953: 67)
--------------------------	--	---

Al hablarle a la sonámbula, López Velarde se habla a sí mismo porque cruza su conciencia. Es el alma que vagó por el mundo y a la cual la tragedia marina le transparenta el secreto. En el siguiente poema, la voz lírica se refiere a su yo como un objeto y lo define como el agua. El agua se completa a sí misma porque se extiende cuanto puede y toma, como hemos dicho, la forma de su contenedor, el hombre. La transparencia del agua es, en resumidas cuentas, la proyección del pasado y el reflejo del futuro. El resplandor de la naturaleza está encerrado en su forma *libre*. En «Muerte en el frío», Villaurrutia, como López Velarde, dibuja al alma que viaja libre en las paredes del sueño y que se despoja de todo para ahogarse, cristalizarse, morir y conocer, a través de los sentidos trascendentales (los del alma), aquello que le oculta la vigilia.

¿Qué espera encontrar ahí, en el diálogo con su conciencia, fundiéndose consigo mismo hasta convertirse en mármol? La respuesta no la tiene Villaurrutia como poeta, ni el lector como receptor de la intención poética. La «simetría», en sus concepciones literarias, no habla más que de un afán por entablar un diálogo interno sin esperar una solución al enigma. En su comentario sobre el mito de Narciso, en *El agua y los sueños*, Gastón Bachelard habla de un narciso cuyo acto se divide en *contemplación que lamenta*, *contemplación esperada*, *contemplación que consuela* y *contemplación que ataca*, pero nunca menciona una contemplación que responde. Esto, porque la mutua correspondencia entre las ideas antagónicas se completan y se continúan, pero no finalizan. La respuesta en los nocturnos y las nostalgias de Villaurrutia es, más bien, una réplica infinita que anuncia el esplendor oculto en la naturaleza.

4. EL DIÁLOGO

El diálogo continúa una tradición, se asemeja al *puente* que comunica un estado y otro, es

la evolución entre dos pensamientos. En éste se da cuenta de las cifras del pasado y del destino gracias a una red de desplazamiento interminable: de la vigilia al sueño, del sueño al despertar, del despertar a la vigilia y de la vigilia al sueño; del agua al aire, del fuego al hielo y del hielo al agua; de la noche cerrada a la noche oculta, de la oculta a la inmensa, de la inmensa a la develada; de la memoria a la atención, de la atención a la expectación y de la expectación a la nostalgia. La puntualidad con la que aseguró Hölderlin que la razón provocó la separación originaria entre el sujeto y el objeto, se termina con la siguiente aseveración de Nicolás de Cusa: el lenguaje divinal se supera la contradicción de opuestos (De Cusa, 2008: 253), y es en el naufragio, en la pérdida de la razón y en contacto con la naturaleza, cuando esas dos mitades vuelven a juntarse. Afirma Villaurrutia al hablar de *Aurelia* y la acción del personaje principal que recorre la vigilia y el sueño: «Razón y locura, vigilia y el sueño, se comunican en el texto poético de Gerard de Nerval al punto que las fronteras entre ambos mundos no sólo se han borrado ya, sino que son innecesarias» (Villaurrutia, 1953: 896). El diálogo une, como la noche, los elementos. Todo se vuelve comparable en el sistema de comunicación, no para desacreditar un cuerpo material e inmaterial, sino para juntarlo. Depende de dos o más elementos que «animen» o «reciban» ya sea intencional o inintencionalmente un efecto, como el agua que transmite electricidad a cualquier cuerpo. Para que el individuo vea esto no necesita más que abrir los sentidos y sumergirse en el mar que enlaza los espacios y las generaciones. Leemos en «Nocturno mar»: «Mar que teje en la sombra su tejido flotante,/ con azules agujas ensartadas/ con hilos nervios y tensos cordones» (Villaurrutia, 1953: 60). El carácter de la naturaleza es susceptible a esto. En realidad, nada puede estar separado, incluso los órganos del cuerpo están unidos por la sangre. De modo que los hombres «fáusticos» pasan los días reflexionando sobre la vida y la muerte, intentando comparar tan repetidamente las diferencias entre los conceptos que se funden inevitablemente, como cuando Narciso se funde en sí mismo en el reflejo del agua. Dicha ambigüedad explica la agrupación e intercambiabilidad¹⁵ de los tiempos (pasado, presente y futuro) en el espacio acuático de Villaurrutia. La generación de los Contemporáneos responde a este hecho. Ellos mismos estaban sintetizados con un nombre aunque pertenecían a distintas naturalezas.

¹⁵ Los tiempos están dispuestos a intercambiarse en los estados de la mente, en tanto que una esperanza pueda ser una acción que se convierta en recuerdo y que ese recuerdo dicte la profecía futura que se vivirá y resonará cíclicamente.

Representaban la *complementariedad* en carne propia a la que se refiere Todorov cuando explica la «simpoesía romántica». Pero ante todo, nos preguntamos: ¿cuáles son los componentes que el escritor mexicano une en su poesía? y ¿cómo comienzan a dialogar entre ellos? Villaurrutia habla consigo mismo, habla con las representaciones de su ser en todo momento. El naufragio es el *estado intermedio* ideal, es el estado de «transformación». La palabra naufragio, como su origen lo indica (romper el navío) destruye un concepto para formar otro, el que sigue. Es el puente que suscita el diálogo en la poesía de Villaurrutia con la naturaleza, con los estados del hombre, con el otro, con lo inmaterial y con el fin. La discusión se realiza en silencio, consigo mismo, hacia adentro:

Nocturno eterno	Nocturno	Nocturno rosa	Nocturno en que habla la muerte
o cuando de una boca que no existe/ sale un grito inaudito/ que nos echa a la cara su luz viva/ y se apaga y nos deja una ciega sordera	El oído se aguza para ensartar un eco/ lejano, o el rumor de unas voces que dejan, al pasar, una huella de vocales perdidas.	Yo también hablo de la rosa./ Pero mi rosa no es la rosa fría.	Aquí estoy, ¿no me sientes?/ Abre los ojos; ciérralos si quieres.”

Xavier Villaurrutia es un sobreviviente como hombre y como poeta. La muerte lo acompaña en todo momento, pero no se manifiesta hasta el naufragio. Tiene antecedentes históricos y literarios. En su ensayo «El romanticismo y el hecho americano», José Lezama Lima (1910-1976) compara el calabozo de fray Servando, la frustración de Simón Rodríguez y la muerte de Francisco Miranda (ejemplos de ausencias) —en el que afirma que la tradición americana es la tradición de las ausencias posibles— con el Pachacámac incaico, con el dios invisible:

No ha querido hacernos vivir dentro del ideal micénico del culto a los muertos, cuando agotemos, por el conocimiento poético, su sepulcro, él mismo nos llevará a nuestra pequeña empresa jónica, a la poesía como preludeo del asedio a la ciudad, no su forzosa unión con la casa incendiada, que comienza aclarando un destino (Lezama Lima, 2002: 205).

La muerte en la poesía de Villaurrutia es la ausencia. En «Nocturno eterno», se refiere a la boca que no existe y que se apaga; en «Nocturno», es la huella de unas vocales perdidas; en «Nocturno rosa», es la rosa que no es. Por lo tanto, la muerte que niega es la

que afirma la vida, como el sueño a la vigilia, como el silencio al ruido. La infinitud de la muerte, en la medida en que pertenece al hombre, lo une porque lo afirma y tanto lo separa como lo aleja de la otredad. Es la muerte un vacío que lo ocupa todo. La vigilia es ignorante del sueño; el sueño está encerrado en la alcoba del cuerpo, en el mar por el que el pez pasa sin reparo: «¡El mar, el mar, siempre vuelve sobre sí! » (Valéry, 2004: 89), declama Valéry en *El cementerio marino*. Es el espacio que contiene la noche del mundo y de los hombres, la soledad y los días que se acaban. Es la característica primordial de la metamorfosis de Narciso y la del poeta, que extingue al hombre y lo convierte en una flor.

5. EL DESPERTAR: DIÁLOGO CON EL OTRO

Para Hölderlin, la naturaleza hermana lo sensible con lo sagrado. En «El río encadenado», el autor alemán escribe: «¿Duermes y sueñas, mancebo, recogido en ti mismo, y te demoras, pasivo, en esta fría orilla?/ ¿Acaso olvidas tu origen, hijo del océano/ que de los Titanes fue amigo?» (Hölderlin, 2005: 211). Como en este poema, en *Nostalgia de la muerte*, el alma que vaga en el sueño es lo sensible. Lo sagrado es el sueño, la naturaleza y el agua. La capacidad sensitiva del futuro poeta, latente en el hombre que permanece dormido, transita gracias a la corriente marina. La noche en la vigilia, el agua en el sueño y la muerte en el poeta igualan las partes. Gracias al diálogo, los tres tiempos (la herencia, el naufragio y la nostalgia) pueden unirse. ¿Pero qué es lo que se revela en dicho diálogo? Villaurrutia crece su obra con reflexiones sobre el nombre. La virtud del sueño consiste en establecer un paradigma claro en la memoria de las consecuencias. Nombrar es determinar los objetos. Si la materia se nombra, queda clara su existencia en el pensamiento del individuo. Es decir, el sujeto y el objeto, en el acto de designación, se unen para siempre. Regresamos a la sentencia: «yo soy yo». El primer «yo» (subjetivo), que pertenece al mundo intuitivo y prelógico, define la sustancialidad del segundo «yo» (objetivo). Pero esto funciona recíprocamente, ya que sin el segundo «yo» no sucedería la reflexión. El sueño es claro en tanto que provoca el sentimiento de *desasosiego*. Ese malestar sirve como preámbulo, como elemento profético que espera a que se complete el destino. Y en esa ansiedad, surge la necesidad poética:

Yo→Sueño→Naufragio→Profecía→Nombre→Unión→Yo→Desasosiego→Necesidad

El yo que permanece dormido suelta su alma para que vague en el sueño y le sea relatado su destino y su nombre. Sin embargo, al recibir respuesta se encuentra con su propio ser, que responde a su demanda como un espejo. El naufragio es por excelencia un estado intermedio como un estado de transformación. Aquí, una vez que el $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ se inserta en la conciencia onírica, el mundo espiritual (el alma) se junta con el mundo exterior (el cuerpo). Escribe Novalis en sus *Fragmentos*: «Un sistema es lo que llamamos cuerpo, el otro alma. El primero depende de dos excitaciones internas, provenientes de lo que llamamos naturaleza o mundo exterior. El segundo sistema depende, originariamente, de excitaciones internas, de lo que llamamos espíritu o mundo espiritual» (Novalis, 1995: 41). La apropiación de estos dos órganos, que comprenden el existir, depende del ser humano al nombrar las cosas. La relación sujeto/objeto se convierte en un acto de apropiación gracias a la reflexión. Cuando uno afecta al otro, completa su significado en sus límites, con sus diferencias y correspondencias. El naufragio es el estado intermedio gracias al cual se adhieren las paradojas, los contrarios y los tiempos. Por ello, para los estados temporales del hombre, todo está igualado en un caos comparable con el mar. La profecía es el estado previo al futuro. Desde el pasado, transcurre por el presente para completar su significado. Pero también el futuro que está potenciado, completa su referencia anterior en la continuidad. Esta disposición es lo que convierte, lo que transforma una cosa en otra y que encontramos explicada en los *Sueños* de Jean Paul:

El mundo invisible quería dar a luz todo simultáneamente como un caos. Una forma germinó sobre otra, de las flores crecieron árboles y de ellos columnas de nubes sobre las que irrumpían flores y rostros. Entonces vi un mar lejano y vacío sobre el que nadaba solo el pequeño mundo oval, manchado de gris, que se convulsionaba con fuerza. Todo en el sueño me fue nombrado, pero no sé por quién (Jean Paul, 2000: 11).

El barco que está roto en altamar, en medio de la nada, condiciona el nacimiento a partir de la muerte, por el hundimiento, o a partir de la memoria, por el regreso a la orilla. La palabra nada comparte su raíz latina *nāscor* (A. Roberts y Pastor, 1996: 58) con nacer. Todo nace a partir del vacío que se engendra constantemente. Las cosas van nombrándose en la apropiación, no sólo del hombre sobre los objetos, sino los estados sobre otros: el presente que se apodera del futuro que luego habrá de volverse pasado. La estatua que aparece en «Nocturno de la estatua», se aproxima siempre a una cosa para designarla, en

una carrera de tiempos, de verbos en infinitivo (*soñar, encontrar, hallar, correr, tocar, asir, etcétera*). El existir es el movimiento que realizan los sobrevivientes. Villaurrutia pertenece a una generación de tristes y melancólicos sobrevivientes que hablan de la muerte. Lezama Lima describe el naufragio que circunscribe al hecho americano en «De la expresión americana»:

El valle parece exornar sus gargantas para el recién venido, el cual comienza a reconocer y a nombrar, a orientarse en lo irreal, según los cultos órficos, por la gravedad del pan, el equilibrio de la escudilla de la leche y los ladridos del perro. Sus *Diarios* son el descubrimiento táctil del desembarcado, del recién venido, del duermevela, del entrevistado. Preside dos grandes momentos de la expresión americana. Aquel que crea un hecho por el espejo de la imagen. Y aquel que en la jácara mexicana, la anchurosa guitarra de Martín Fierro, la ballena teológica y el cuerpo whitmaniano, logra el retablo para la estrella que anuncia el acto naciente (Lezama Lima, 2002: 205).

El océano representa la resignación. Una vez que el escritor se ha acercado, mediante el abandono, al conocimiento, se funde en él. Dentro del mundo poético de Villaurrutia, cuando la *nada*, la *muerte*, el *naufragio* y el *abandono* presiden el paso del hombre en el sueño, lo van completando; por eso se ahoga en sí mismo. En «Nocturno de la alcoba» los dos hombres (sujeto y objeto) se unen entre preguntas y confesiones en su camino al despertar:

Y solo, sólo yo sé que la muerte
es tu palabra trunca, tus gemidos ajenos
y tus involuntarios movimientos oscuros
cuando en el sueño luchas con el ángel del sueño.

(Villaurrutia, 1953: 61)

En estas sentencias, el mar que los envuelve va arrastrando preguntas y respuestas confusas que impiden la aprehensión de las ideas y, por lo tanto, limitan la memoria en la vigilia. El mar brota desde los pies hasta sus labios al igual que su sangre. El cuerpo está inmerso en su propio ser pero, invisible e impalpable, sigue siendo un enigma. «Lo otro» le revela su nombre, un nombre que no entiende. Ahora el poeta sabe lo que no sabe. El hallazgo del misterio se vuelve un caos en los nocturnos, una paradoja. Y el sentido del

poema va acompañado de la forma que se excede en paradojas: *calcinadas/ hundirse, abrazan/luchan, velo/interrogo, mía/tus, luchan/rinden*. Gracias a éstas, el misterio va completándose y apunta hacia el descubrimiento. Sin embargo, antes de revelarse el misterio y conocer desde la muerte la infinitud, el veneno ha devuelto al artista a la realidad. Posiblemente haya despertado. Este nuevo mar es el que lo ha dejado incapaz de dudar. Si bien el poeta no ha perdido la razón, está muerto. Es en la muerte donde logra *unirse*; y, paradójicamente, es también en la reflexión poética, que no en el estado de muerte, en donde se origina dicha separación. Continúa el poema:

La muerte es todo esto y más que nos circunda,
y nos une y separa alternativamente,
que nos deja confusos, atónitos, suspensos,
con una herida que no mana sangre.

Entonces, sólo entonces, los dos solos, sabemos
que no el amor sino la oscura muerte
nos precipita a vernos cara a cara a los ojos,
y a unirnos y a estrecharnos, más que solos y náufragos,
todavía más, y cada vez más, todavía.

(Villaurrutia, 1953: 61)

El despertar es la muerte como lo es ahogarse. Cuando el reflejo choca contra sí, la imagen se desvanece. El yo está dividido hasta el momento de consumación, un instante antes de despertar. Hacia el final de los poemas comprendidos en la obra de Villaurrutia, vemos cómo los sujetos fragmentados vuelven a juntarse en un doloroso regreso, en una nostalgia inmanente:

Nocturno sueño	Nocturno amor	Nocturno de la alcoba	Muerte en el frío
Sin gota de sangre/ sin ruido ni peso/ a mis pies clavados/ vino a dar mi cuerpo/ Lo tomé en los brazos/ lo llevé a mi lecho/ Cerraba las alas profundas el sueño	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/ porque la ausencia de tu sueño ha matado a la muerte	Entonces, sólo entonces, los dos solos, sabemos/ que no el amor sino la oscura muerte/ nos precipita a vernos cara a cara a los ojos, y a unirnos y a estrecharnos, más que solos y náufragos,	siento cómo se besan y juntan para siempre sus orillas/ las islas que flotaban en mi cuerpo;/ cómo el agua y la sangre son otra vez la misma agua marina,/ y cómo se hiela primero/ luego se vuelve cristal/

En los poemas ejemplificados, el despertar acaba con el diálogo. En «Nocturno sueño», el alma que vaga en el sueño, se desploma sobre sí misma, ahora ella es la que muere porque ha quedado incapaz de reflexionar. El sistema de sentidos, que hizo surgir al alma, queda ciego en conjunción con las dos entidades. El ser inmaterial y espiritual, ajeno al organismo de la vigilia, al fundirse con el exterior, retorna a ahí. Muere de sueño porque ya no está dentro de él. El final de «Nocturno amor» describe el despertar; la vigilia cobra venganza. «Nocturno de la alcoba» une a los solitarios en un trágico abrazo y «Muerte en el frío» los deja helados por siempre. La noche funde al ser en sí mismo y lo encierra en una soledad tan profundamente que cae dormido. Ahí se separa el alma del hombre para viajar a los senderos del sueño y conocer la verdad. Sin embargo, una vez que se topa de frente a ella, vuelve a fundirse y muere en el despertar que lo regresa a la ignorancia.

6. NOSTALGIA DE LA MUERTE

Lo expuesto anteriormente, ¿es una contradicción en el discurso poético de Villaurrutia? Ya hemos dicho que existen dos tipos de muerte. La primera sucede cuando el sueño asesina la exterioridad del individuo para dejar recorrer al alma libremente el camino onírico. La segunda se produce cuando las dos entidades, en el máximo punto del diálogo, se funden para volver al exterior. ¿Cuál de las dos representa una nostalgia para el poeta? Enrique Dussel, sociólogo y filósofo del pensamiento americano, asegura que el pasado americano ha sido olvidado debido a la «doble ruptura» que sufrió el continente. La primera, cuando

los conquistadores invadieron el territorio; la segunda, cuando en el siglo XIX los conservadores y liberales se enfrentaron sangrienta y espiritualmente a tal grado que se destruyó, en cierta medida, la cristiandad de América latina. Situación grave, ya que negó la trascendencia en dos momentos. La situación política que vivió Villaurrutia debido a la Revolución mexicana influyó en su construcción de la nostalgia. «De todos modos —se consuela Dussel— el espíritu humano tiene el poder de recordar, de evocar a partir de pequeños residuos presentes todo un mundo pasado que inconscientemente ha dejado en el olvido» (Dussel, 1973: 29). La labor «revolucionaria», acaso ingenua, que ejercieron los Contemporáneos, tiene que ver con la inclusión de América latina en la literatura universal. Leemos en el ensayo de Gonzalo Celorio «Resonancias surrealistas en la obra de Xavier Villaurrutia» que en cualquier caso: «por paradójico que se antoje, la verdadera contribución de unos y otros a la cultura mexicana fue la de poner los ojos en la cultura universal [...] a fin de cuentas, como sostiene Cuesta en su polémica con Ermilo Abreu Gómez, el propio nacionalismo, en México, es un concepto importado» (Celorio, 2001: 227). El autor de *Nostalgia de la muerte* no habla de su nación a través de la idea que tiene de la muerte, pero, a partir de éstas, recrea la literatura occidental en su propia poética. El rasgo más característico de su obra (la muerte) se aleja de la cultura popular mexicana y no construye, mediante dicho concepto, una renovación estética nacionalista, sino que intenta construir un puente de espejos que relaciona a las dos culturas.

El hombre, que es en sí un estado de transformación porque nace, vive y muere, permanece en un *naufragio perpetuo*. Si en el *naufragio primero*, que es la entrada en el sueño, el alma abandona fugazmente al cuerpo en un instante tan lento, que es casi imperceptible o imperdurable, y si en el *naufragio espejo* se encuentra repetidamente a la misma cosa, la conclusión lógica a ello sería que todo terminara por volverse *perpetuo*. Habría entonces que soportar la idea de que tanto el exterior como el interior, son refutados por este «tiempo de infinitud», en cuyo hundimiento no se tiene un avistamiento claro del secreto del mundo. De tal suerte, el hombre, en su ínfima condición, está imposibilitado a conocerlo todo hasta la fundición de sujeto-objeto que llega con la muerte, o con el despertar: «algo nos dice que morir es despertar». Entonces, la muerte puede percibirse aquí desde dos perspectivas: como nostalgia y como fin, es decir, como recuerdo y como solución. «Nostalgia de la muerte» también es el título del último himno de *Himnos a la noche* de Novalis, que habla del pasado que se esconde en la penumbra: «trémulos de

angustia y anhelo/vemos los tiempos del pasado/ocultarse en la noche oscura» (Novalis, 1995: 71). La nostalgia (proveniente del griego νοστος «vuelta o regreso» y de αλγος «dolor») es el deseo doloroso de regresar o el doloroso recuerdo. *Nostalgia de la muerte* es el deseo doloroso de regresar a la muerte o, como un espejo paradójico, el deseo doloroso de la muerte misma por el recuerdo. La preocupación de Villaurrutia por el pasado tiene que ver con la continuidad de la naturaleza. Esto es que el deseo, en su poesía, parte del anhelo por recobrar la memoria y no, como afirma Manuel Ulacia en su libro *Xavier Villaurrutia, cincuenta años después de su muerte*, de la culpa que le produce el deseo por otro hombre o de la necesidad de liberar al poeta al hablar de la homosexualidad por el ánimo surrealista que el poeta tiene, de confundir la realidad con su obra. Escribe Ulacia: «La homosexualidad en Villaurrutia creó toda una serie de sentimientos encontrados, entre ellos, la culpabilidad y el dolor. Eso puede ser visto en el “Nocturno amor”» (Ulacia, 2002: 52). Si bien el autor habla de amor, su argumento no parte del amor que puede sentir por otro hombre, sino del que siente hacia su propia alma vista como una parte de la totalidad y que ve reflejada tanto en la naturaleza como en la poesía. El «otro» no es un individuo específico sino que es el mundo. El erotismo que surge en la alcoba de la que habla Villaurrutia no se reduce al amor entre dos hombres, como cree Ulacia al afirmar que «el poema crea un escenario surrealista en una habitación en donde dos cuerpos van a tener relaciones sexuales» (Ulacia, 2002: 52), sino que habla del deseo por conocer no sólo al otro sino a *lo* otro. En Villaurrutia, los tiempos, los espacios y los conceptos se poseen, se corresponden en la noche y en el mar, en el sueño y en la vigilia. La muerte habla a través del hombre porque es el hombre, y el hombre realiza la acción de la muerte porque vive con ella. Es un espejo más que surge gracias al naufragio, al puente que es el denominador común de todas las nociones paradójicas plenamente villaurrutianas. El dolor que se siente por retornar es el mismo que sienten los hombres al nacer o al morir, al ser despojados de sus pertenencias. Es un martirio al que se somete el poeta al conocer el interior y el exterior de las cosas para después olvidarlo. Paul Valéry nos dice en su teoría poética:

Nada es más específicamente real que un deseo, en tanto que deseo: semejante al Dios de San Anselmo, su idea, su realidad, son insolubles. Hay por tanto que buscar otra cosa, y encontrar para nuestra ruina un argumento más ingenioso. Hay que suponer, por el contrario, que nuestra vía era la única; que mediante nuestro deseo llegáramos a la esencia misma de nuestro arte, y que verdaderamente habíamos descifrado el significado de conjunto de las labores de nuestros ancestros, recogido lo que se manifiesta más delicioso

en sus obras, compuesto nuestro camino con esos vestigios, seguido hasta el infinito esa pista preciosa, favorecida de palmas y de pozos de agua dulce; en el horizonte, siempre, la poesía pura... Allí el peligro; allí, precisamente, nuestra pérdida, y allí mismo, el fin (Valéry, 1990: 18-19).

La nostalgia es ese deseo del que habla Valéry, pero la sustancia más pura, que recoge la tristeza de la víctima es el naufragio, el desasosiego que encuentra en la vida, en la muerte, en el sueño y en la vigilia. Villaurrutia lo sabe y lo describe en el clima del silencio «donde se nutre y perfecciona la muerte» (Villaurrutia, 1953: 67). El poeta comprende esta tragedia y la vuelve poesía, una poesía ingenua y pura que se desarrolla a lo largo de la obra de Villaurrutia como un naufragio que va completando el significado de los conceptos. Es natural pensar en la nostalgia de la muerte como una tristeza por el reconocimiento del misterio.

CONCLUSIONES

1. SOBRE EL NAUFRAGIO COMO PROCESO DE TRANSFORMACIÓN

En el marco de una teoría poética instaurada por Villaurrutia, el autor escribió un *sistema* de espejos que perpetúan los estados de transformación: la noche y el mar.

El conocimiento ingenuo y puro está situado en la noche eterna, impalpable e ilimitada en la que habitan los recuerdos. Este saber apriorístico es propio de la vigilia, su condición de ocultamiento pertenece a la noche. Gracias a la cual, el creador cesa la búsqueda de referencias concretas que definen su existir, y, dentro de la incertidumbre, reflexiona desde la conciencia. La voz poética «preexiste» al estado de lucidez equivalente al sueño, pero está encerrada en la conciencia. Bajo esta condición, surge la primera soledad, que se refiere a un orden inmóvil en el que el *ser* habita entero en sí mismo y se consolida.

La noche y la soledad preparan al poeta para la metamorfosis que vendrá con el sueño. A lo largo de los nocturnos, el autor describe cómo el alma se separa del cuerpo que duerme y, como si estuviera muerto, lo deja fragmentado y despojado de sensibilidad. El cuerpo se convierte en la estatua a la que ha matado el sueño, el mismo sueño que ha libertado al alma. La inmensidad está presa en el que escribe. El poeta se vuelve mar en la soledad, ya que, como dijera el español Ramón López Soler en su llamado «manifiesto romántico», el hombre busca en ella el bramido del mar y sus recónditos pesares, en el viento.

Tanto en los nocturnos como en el mito de Narciso, el viaje dentro del naufragio se emprende, no en la superficie de la metáfora del mar, sino en la profundidad del yo. Es éste el «naufragio interno». El mar es el absoluto en sus diversos estados y, como la conciencia, contiene los peligros de la naturaleza que no pueden ser dominados. Por ello, el miedo es una experiencia sensible en la que un ser animado, ya sea humano o animal, reflexiona sobre su entorno para protegerse. Con esto, podemos reconocer lo que Juan García Ponce refiere al escribir que en Villaurrutia se conjugan una corriente de angustia y nostalgia secretas que vuelve en sensación de irrealidad la voluntad de juego en la que la inteligencia afirma y destruye a su objeto. La naturaleza, en el interior del hombre, se funde en la

facultad humana de intuir para descifrarse. Cuando el artista logra abandonarse a sí mismo, divisa el conocimiento, y mediante la confrontación, la totalidad se sublima, de manera que el alma naufraga en el sueño para purificarse. La mente que ahí divaga ya no está dentro de los límites del tiempo y el espacio. Pero la respuesta no está en el sueño, sino en la transición, en el viaje que es una experiencia mística en que la realidad interior entrevé el secreto con la experiencia onírica. El sueño es un abismo espiritual que prepara al ser para conocer lo oculto.

Cuando el mar inunda al poeta, lo vuelve un centro vivo de reflexión porque lo hace consciente de la naturaleza que proyecta en su obra como una profecía. El mar que dio origen a la vida es la representación del eterno pasado y, como testigo del proceso del mundo, concibe el futuro. La *predestinación* sucede antes de que el acontecimiento ocurra, después se convierte en una *reminiscencia* o, para Villaurrutia, en una nostalgia. Recordemos que la obra está ordenada, primero en nocturnos y luego en nostalgias. En *Nostalgia de la muerte*, sólo en el sueño se puede intuir el mar del organismo. Su existencia dentro del cuerpo es independiente al nivel de autoconciencia. Por tanto, el sueño funciona como un espejo de agua que retrata al hombre que permanece dormido. El alma que vaga en el sueño ve la naturaleza; el que permanece dormido presentará en la vigilia su percepción del mundo onírico. Así, cuando regrese de la muerte, devolverá al mundo la belleza. Al dividirse ambos de múltiples maneras, uno naufraga en la noche, el mar, la poesía, y siente el mundo dentro de la intuición; el otro permanece inmóvil en la estatua, la tierra, la orilla y la pluma dentro de lo experimentativo.

La vigilia del artista es un estado de meditación que prepara para el sueño y que, como relámpago, está dispuesta a revelar el misterio. El poeta, impulsor del viaje, encuentra ya en su ser la posibilidad de creación porque entra en el campo de la palabra o la herencia a partir de la especulación. Realiza un ejercicio endopático en el cual parte del exterior (la calle, la vigilia y el cuerpo) hacia el interior (el agua, el sueño y el alma) para obtener un atisbo intelectual. Esta dualidad robustece su significación individual, pero el mar arrastra preguntas y respuestas confusas que imposibilitan la aprehensión de las ideas y limitan la memoria en la vigilia.

El océano representa la resignación. Dentro de su mundo poético, Villaurrutia enreda la idea barroca del «horror al vacío» y la idea romántica de la «reflexión interna». En el discurso mágico del *sueño que equivale a la muerte*, se explica el carácter profético

de las visiones antiguas. Si el dios se aparece en los sueños para revelar el destino, y sólo en la muerte se descubre a dios, entonces el sueño y la muerte pueden corresponderse.

La herida de la que habla Villaurrutia es el vacío que cala la tierra, una llaga del cuerpo, y el puente temido en el que se unen los dos mundos: la vigilia y el sueño. Distintos términos se refieren al hueco que penetra en el «yo», pero el más importante es la *nostalgia* porque fomenta el diálogo entre los tiempos. La palabra naufragio indica, en su origen, la ruptura, pero suscita, como espejo del mar, la comunicación entre los estados. La virtud de esto es el establecimiento de un paradigma claro en la memoria de las consecuencias. Villaurrutia reflexiona sobre el *nombre* que determina los objetos y, por lo tanto, los materializa en el pensamiento. En *Nostalgia de la muerte* la palabra se vuelve profética. La profecía es el estado previo al futuro y, desde el pasado, anda en el presente para completar su significado. El futuro potenciado completa su referencia anterior en la *continuidad*. En el naufragio se unen los contrarios y los tiempos; todo está igualado en un caos comparable con el mar que es como la noche porque se ajusta a los espacios que lo guardan. Los Contemporáneos, de diferentes naturalezas, aglomerados en un solo nombre, representan esto. En *Nostalgia de la muerte*, la vivencia mística se copia perpetuamente como una sucesión inacabable. El arte es el reflejo de la intuición del poeta. En los nocturnos se impone un deseo por el conocimiento de lo imperecedero. Para Villaurrutia la muerte es ausencia y *niega* y *afirma* la vida como el sueño a la vigilia. La muerte está encerrada en el cuerpo como el sueño en la alcoba. Los dos corresponden a espacios paradisiacos en los que se unen los contrarios a manera de espejo. Así, la profecía de la muerte en el sueño anuncia lo venidero, pero para el autor, la inmersión no representa un acto entero si el que lo experimenta no regresa a la vida para contar lo vivido, de modo que los poemas de *Nostalgia de la muerte* coinciden en tres conceptos: el reflejo, el sueño y la muerte.

La pregunta por el conocimiento condena al poeta al sufrimiento porque no obtiene respuesta al despertar. Es el mismo dolor que se siente al retornar a la patria perdida o al mirar al pasado. La muerte como tópico bélico se lleva al alma y las esperanzas al sueño dejando el cuerpo vacío y dispuesto a los paralelismos. Es ésta la mística de la Revolución mexicana a la que se refiere Enrique Dussel en su libro sobre la liberación de América Latina. La obra de Villaurrutia es el deseo doloroso de regresar a la muerte y, como un espejo paradójico, también el deseo doloroso de la misma muerte por el recuerdo. Tal refutación, de carácter religioso, vuelve a los poemas algo real y vivo que se transforma

continuamente como el hombre. En la muerte se retorna a un *simbolismo pagano* que se «aquieta» en un naufragio perpetuo y acerca los conceptos entre sí. Tanto el exterior como el interior son refutados por el «tiempo de infinitud» y en este hundimiento espacio/temporal no se tiene un avistamiento claro del secreto del mundo. Por ello, Villaurrutia percibe la muerte desde dos perspectivas: como nostalgia y como fin, como recuerdo y como solución. La consecuencia de todo esto es que, como se ha postulado, al término del sueño el diálogo se acaba. Inmaterial y espiritual, ajeno al organismo de la vigilia vuelve a fundirse con el exterior, ya no está dentro de él.

¿Qué puede decirnos la idea de la transformación en la literatura de Villaurrutia? La Revolución mexicana le sirvió para construir su idea de la nostalgia como si fuera una tristeza por el reconocimiento del misterio. Walt Whitman (1819-1892) definió el proceso revolucionario a la luz de los opuestos: «Still though the one I sing,/ (One, yet of contradictions made,) I dedicate to Nationality,/ I live in him revolt, (O latent right of insurrection! O quenchless,/ indispensable fire!¹⁶)» (Whitman, 2003: 46). En tal proceso de insurrección, que a Villaurrutia lo formó en pensamiento y experiencia, encontramos una manera de comprenderlo. Hay que traer a la memoria sus palabras sobre Cézanne:

Lo que Cézanne perseguía y lograba de tan extraordinario modo era algo más poético por más profundo: expresar la permanencia, la inmutabilidad de su modelo exterior. No la impresión fugitiva y momentánea. Las frutas tomaban, ante Cézanne, posturas eternas. Y hacer ver la eternidad de lo mudable (Villaurrutia, 1953: 1070).

Pero, si el misterio quedó atrapado en el recuerdo, la obra del poeta queda incipiente y muda frente a todo. Y puede pensarse otra posibilidad más arriesgada: el título de la obra admite, en primera instancia, la incapacidad del artista por retratar el misterio y devela que la poesía es la inocencia.

¹⁶ Aún canto al único/ (aunque su unidad esté hecha de contradicciones). Consagro mi canto al patriotismo./ Lo invisto de rebelión (¡Oh, latente derecho a la insurrección! ¡Oh fuego inextinguible e indispensable!

2. SOBRE EL TIEMPO

En *Nostalgia de la muerte*, el tiempo se mide en la noche y en el mar, intuiciones que regulan, también, los sueños de los hombres. Villaurrutia plantea espacios y periodos indefinidos (el océano, las sombras, el aislamiento, la calma y la transparencia) ante los que pretende que se acomoden los estados intermedios del hombre. De ahí parten todos los caminos posibles que se agitan para regresar al futuro, al presente o al pasado. La posibilidad de que dichos momentos se correspondan recae en la imposibilidad de establecer su duración. Para Villaurrutia, las cosas están supeditadas unas a otras gracias al encadenamiento de instantes en el tiempo que aparecen repentinamente en el proceso de transformación. Recordemos que «Nocturno eterno» termina de la siguiente manera:

y porque acaso el grito es la presencia
de una palabra antigua
opaca y muda que de pronto grita

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

(Villaurrutia, 1953: 52)

El pasado se inicia en la historia que atestigua el proceso: la historia escrita, la palabra antigua. En la intuición habita ya la información del futuro. Y en el futuro habita también la historia. La poesía, el tiempo y el espacio, divididos en múltiples personalidades, desde su cualidad subjetiva y como objetos provocan un acto de descubrimiento a través de la continuidad. La relación del presente, del pasado y del futuro, está en ellos. Las cosas van nombrándose en la apropiación, no sólo del hombre sobre los objetos, sino los estados sobre otros: el presente que se apodera del futuro que luego habrá de volverse pasado. Villaurrutia posee un espíritu literario y atemporal como el de aquel que habla con el ángel en la «Visión memorable» de *El matrimonio del cielo y del infierno* de Blake: «Todo lo que vimos juntos procedía de tu metafísica; después de tu fuga, me hallé en una terraza oyendo a un arpista, al claro de luna. Mas ahora que hemos visto el lugar eterno ¿puedo enseñarte el tuyo?» (Blake, 2003: 54). La nostalgia es un descenso

doloroso hacia el pasado que deja una herida a la posteridad. Los tiempos y las cosas que se contradicen fundan lo eterno y completan su significación total.

3. SOBRE LA FORMA

En Villaurrutia, prospera el significado de la palabra; su forma nace del ejercicio de perpetuar la voz y el destino de la poética de los pueblos. El poeta dialoga con los conceptos antitéticos a través de la contemplación del sueño y la noche alegórica que trasciende el bien y el mal.

La obra insiste en contrastar «conceptos generadores» (estrella, fuego, relámpago) con «conceptos finalizadores» (helada, nieve, cristal) para establecer una comunicación entre todos los elementos de la naturaleza y los sentidos que conforman el cuerpo. Los juegos de palabras sirven para concebir el laberinto misterioso guardado dentro del organismo. Pero también es el mejor recurso para mostrar un significado. Es una evocación que devela el proceso natural del lenguaje visible en los sueños.

Los poemas que se reflejan en sí mismos, mediante un discurso y una retórica de transformación, continúan en la poética mexicana lo que pudiéramos llamar «poesía de réplica» que abunda en figuras polisémicas. El oxímoron reduce su poesía a un espacio divino que pinta constantemente un alma marina y triste que reflexiona, en un tiempo indefinido (infinitivo), sobre la muerte.

La tragedia vuelve a la poesía ingenua y pura que delimita el desconocimiento en la intuición o en lo otro. Los conceptos negativos precisan las afirmaciones y encuentran su máxima expresión en la paradoja nocturna, eco de la vida anterior, que descubre la presencia de la historia literaria.

FUENTES

Directas

- VILLAURRUTIA, Xavier, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
----- . *Obra poética*, Madrid, Hiperión, 2006.
----- . *Los contemporáneos por sí mismos*, Miguel Capistrán, comp., México, CNCA, 1994.

Indirectas

- CELORIO, Gonzalo, *Ensayo de contraconquista*, México, Tusquets Editores, 2001.
ESCALANTE, Evodio, «La influencia de los barrocos en Gorostiza», en *La experiencia literaria*, núm X, México, FFyL, UNAM, diciembre de 2001.
GARCÍA PONCE, Juan, *Cinco ensayos*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969.
GIL SOLER, Pilar, *Xavier Villaurrutia, entre el clasicismo y el simbolismo: análisis comparativo y estudio prosódico y retórico de su poesía*, Madrid, Edieser, 2008.
GODOY, Iliana, «Espacios de la ausencia: De Chirico, Villaurrutia y Barragán», en *Poligrafías (Revista de literatura comparada)*, núm 2, México, FFyL/UNAM, 1997.
LABASTIDA, Jaime, *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, México, IPN, 1969.
OLEA FRANCO, Rafael y Anthony Stanton, eds., *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, Colegio de México/ Centro de estudios lingüísticos y literarios, 1994.
PALMA, Marcela, «Presencia barroca en Xavier Villaurrutia y Elías Nandino» en *La experiencia literaria*, núm X, FFyL, UNAM, México, diciembre de 2001.
PAZ, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE, 1978.
ULACIA, Manuel, *Xavier Villaurrutia, cincuenta años después de su muerte*, México, CNCA, 2002.

Generales

- APULEYO, *El asno de oro*, trad. de Juan Martos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.
ARRIAGA, Víctor A. «Los inicios del movimiento panamericano» Roberto Plancarte, comp., en *Cultura e identidad nacional*, México, FCE, 2007.
ASUNCIÓN, Silva, *Obra poética*, Madrid, Hiperión, 2002.

- BACHELARD, Gastón, *El agua y los sueños*, México, FCE, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1999.
- BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, trad. de Mario Monteforte Toledo, México, FCE, 1954.
- BENJAMIN, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, trad. y prólogo de J.F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 1988.
- , *Obras*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2006.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y poética*, México, Porrúa, 2004.
- BLAKE, William, *El matrimonio del cielo y el infierno*, trad. de Xavier Villaurrutia, México, Ediciones Coyoacán, 2003.
- CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño y el alcalde de Zalamea*, México, Porrúa, 1972.
- , *La vida es sueño*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Poetry and Prose*, Oxford, Clarendon Press, 1925.
- CONSTANTE, Alberto, *El asombro ante el mundo, (o el infinito silencio)*, México, UNAM, Secretaría de Servicios a la Comunidad, 2005.
- COCTEAU, Jean, *Orpheé*, (texto en línea), http://www.duq.edu/classics/_pdf/clsx232text/w-jean-cocteau-orphee.pdf, [17 de mayo de 2012].
- DE CUSA, Nicolás, *Acerca de lo no-otro o de la definición que todo define*, trad. de Jorge M., Machetta. Buenos Aires, Biblos, 2008.
- DELLA VOLPE, Galvano, *Historia del gusto*, trad. de I. Ambrogio, Madrid, Visor, 1987.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Introducción al estudio del romanticismo español*, Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid, 1980.
- DUSSEL, Enrique, *América latina: Dependencia y liberación*, Buenos Aires, F. García Cambeiro, 1973.
- ESPRONCEDA, José de, *El diablo mundo y otros poemas*, Océano, Barcelona, 2002.
- FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, trad. de Luis López Ballesteros y de Torres, Buenos Aires, Aguilar, 2008.
- GRAVE, Crescenciano, *Metafísica y tragedia, un ensayo sobre Schelling*, México, Ediciones sin nombre, UNAM/FFyL, 2008.
- «GRUPO TEMPE», *El reino de la noche en la Antigüedad*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- KRIEGER, Murray, *Teoría de la crítica: El sistema de una tradición*, Madrid, Visor, 1992.

- HEIDEGGER, Martin, *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, trad. de Alberto Ciria, Madrid, Alianza, 2007.
- HEIDEGGER, Martin, *¿Qué es la metafísica?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1983.
- HEIDEGGER, Martin, *Hegel*, trad. de Dina V. Picotti C., Buenos Aires, Prometeo Libros, 2005.
- DE HIPONA, Agustín, *Confesiones, Libro XI*, trad. de Agustín Corti, Madrid, Editorial Trota, 2011.
- HÖLDERLIN, Johann Christian Friedrich, *Poesía Completa*, Barcelona, Ediciones 29, 2005.
- HÖLDERLIN, Johann Christian Friedrich, *Ensayos*, trad. de Felipe Martínez Marzoa, Madrid, Hiperión, 2008.
- JEAN PAUL, *Sueños*, Colección reino imaginario, México, Coyoacán, 2000.
- LEZAMA LIMA, José, *El pabellón del vacío (antología)*, recopilación de Ciro Bianchi Ross, México, Océano, 2002.
- LÓPEZ VELARDE, *El león y la virgen*, selec. de Xavier Villaurrutia, México, UNAM, 1972.
- LORETO LÓPEZ, Rosalva, «Sufrimientos voluntarios y risa involuntaria. Una aproximación histórica al miedo y a la sensibilidad barroca novohispana» en *Gozos y sufrimientos en la historia de México*, México, COLMEX, 2004.
- MACROBIO, *Comentarios al sueño de Escipión*, ed. y trad. de Jordi Raventós, Madrid, Siruela, 2005.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Poesía*, trad. de Ximena Subercaseaux, México, Mantis, 2005.
- NOVALIS, *Himnos a la noche*, trad. de Américo Ferrari, Valencia, Pre-textos, 1995.
- NOVALIS, *Fragmentos*, trad. de Ángela Selke y Antonio Sánchez Barbudo, México, Nueva Cultura, 1942.
- NOVO, Salvador, *Poesía*, México, FCE, 2004.
- NOVO, Salvador, «Primera representación del teatro Ulises», en *Los contemporáneos por sí mismos*, Miguel Capistrán, comp., CNCA, México, 1994.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío, *La figura del mundo en El sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, Tesis doctoral, México, UNAM, 1998.
- PATCH, H.R., *El otro mundo en la literatura medieval*, trad. de Jorge Hernández Campos, México, FCE, 1956.
- PLATÓN, *Diálogos*, México, Editorial Porrúa, 1991.

- POE, Edgar A., *El gato negro y otros cuentos de horror*, trad. de Marcela Testadiferro, Buenos Aires, NEED, 1998.
- QUEVEDO, Francisco, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969.
- REYES, Alfonso, «Carta: septiembre de 1923» en *Los contemporáneos por sí mismos*, Miguel Capistrán, comp., México, CNCA, 1994.
- . «Discurso por Virgilio» en *Universidad, política y pueblo*, México, UNAM, 1985.
- . *El deslinde: Prolegómenos a la teoría literaria*, México, COLMEX, 1944
- . *Cuestiones estéticas*, México, FCE, 1955.
- REYES, Alfonso y Jorge Luis Borges, *La máquina de pensar y otros diálogos*, recopilación de Felipe Garrido, México, Asociación Nacional del libro, 1998.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, trad. de Agustín Neira, Madrid, Editorial Trotta, 2003.
- ROBERTS A. Edward y Bárbara Pastor, *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- RÜDIGER, Safransky, Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán, trad. de Raúl Gabas, México, Tusquets, 2009.
- SCHILLER, Friedrich, *Escritos breves sobre estética*, trad. de Víctor Manuel Borrero Zapata y Juan Pablo Larreta, Sevilla, Editorial Doble J., 2004.
- SCHLEGEL, Friedrich von, *Fragmentos: Invitación al romanticismo*, trad. de Emilio Uranga, México, UNAM, 1958.
- SOFRONIO, «Los tres milagros», en *Suplemento de Estudios Clásicos*, núm 5, Segunda serie de textos, Madrid, 1972.
- SOR JUANA, *Obras completas*, México, Porrúa, 1975.
- SUPERVIELLE, Jules, *Antología*, México, Vuelta, 1994.
- TAPIA BECERRA, Manuel, «El naufragio de la memoria o la escritura indianizada: una lectura de la identidad en los relatos de Gonzalo Guerrero y Álvar Núñez Cabeza de Vaca» en *Prolija Memoria*, núms 1-2, Estudios de cultura virreinal, UNAM/UCSJ. México, noviembre de 2006.
- TREJO RIVERA, Flor, «La mar y su arte de marear», en *Gozos y sufrimientos en la historia de México*, México, COLMEX, 2004.
- TODOROV, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, trad. de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila, 1993.

VALÉRY, Paul, *La joven parca y el cementerio marino*, México, CONACULTA/ FONCA, 2004.

VALÉRY, Paul, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990.

WHITMAN, Walt, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 2003.

XIRAU, Ramón, *Poesía y conocimiento: Borges, Lezama Lima, Octavio Paz*, México, Mortiz, 1978