

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

La poética de Xavier Villaurrutia
inferida de sus textos de crítica literaria

**TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS MEXICANAS**

PRESENTA

Emma Paola Aguirre Quezada

Asesora: Dra. Yanna Hadatty Mora

Junio 2012



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 Juan, porque todo cobra sentido en sus ojos.

A mis padres, siempre a mis padres, Marco y Emma, habitantes de todos mis mundos.

A Pablo, porque mi vida no estaría completa sin su risa.

A mis dos Claudias que van conmigo a todas partes.

A Marisol, por el aprecio, el *rock and roll*, los cocodrilos...

A Yanna, la persona más paciente y sabia que conozco,
cuyas palabras siempre son una luz en el camino.

A Diana, espejo y guía de mis inmersiones profundas.

Agradezco especialmente el apoyo de la Coordinación de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM que me otorgó las facilidades para sacar adelante este proyecto.

Gracias a los lectores de esta tesis por su tiempo y sus comentarios siempre atinados que la hicieron crecer y ser más fuerte: Dra. Yanna Hadatty Mora, Dr. Juan Coronado, Dra. Marcela Palma, Dra. Susana González y Dr. Leonardo Martínez Carrizales.

.

Índice

Introducción	I
Capítulo I. El autor moderno	1
1.1. Hacia una definición de “modernidad”	1
1.2. Baudelaire y el arte moderno.....	5
1.3. El autor moderno.....	11
1.4. ¿Qué se necesita para ser un “autor moderno” en México?.....	20
I. 4. 1. El antecedente modernista.....	20
I. 4. 2. El ideal del escritor para Contemporáneos	23
1.5. El poeta como crítico.....	37
Capítulo II. La crítica literaria de Xavier Villaurrutia	46
II. 1. La crítica literaria en México: una cuestión periodística.....	46
II. 2. La crítica en Villaurrutia	50
II.2.1. Crítica y autocrítica	53
II. 2.2. Las escalas de la crítica	63
II.2. 3. “El artista es un espejo que anda”	69
II.2. 4. La voluntad selectiva. El trabajo de antologar	79
II. 3. El ensayo en Villaurrutia.....	85
Capítulo III. La poética de Xavier Villaurrutia	90
III. 1. La poesía como construcción arquitectónica.....	90
III. 2. La poesía y el poema.....	103
III. 3. La poesía como un “ir hacia dentro”	108

III. 4. “Lo que el hombre ha ido ocultando en el hombre”.....	123
III. 4. 1. “Poesía” o el viaje del interior.....	135
III. 5. La poesía y la pintura.....	142
Conclusiones	150
Anexo 1	154
Anexo 2	156
Bibliografía	157

INTRODUCCIÓN

El lugar que ocupa en las letras mexicanas el grupo conocido como Contemporáneos se debe, en gran medida, a su obra poética. El reconocimiento que hicieron las generaciones posteriores de este grupo como impulsor del desarrollo de la poesía moderna determinó que la valoración de su obra se dedicara prioritariamente a su poesía, dejando del lado las otras manifestaciones discursivas que practicaron.

El caso de Xavier Villaurrutia no es la excepción, pues la recepción que tuvo su poesía, por la cual ha trascendido en las letras mexicanas, provocó que el resto de su obra fuera considerada como un ejercicio de experimentación. Ejemplo de esto es el juicio de Alí Chumacero —prologuista y editor de sus *Obras*— quien consideró que su prosa respondía a “su gusto por deambular en campos que no eran los suyos”,¹ opinión que agrupaba los textos de géneros aislados como la crónica, el relato, el cuento cinematográfico e incluso la novela *Dama de corazones*. De la misma manera ocurrió con la crítica literaria, de arte y cinematográfica que Villaurrutia comenzó a publicar en 1922.

Pocos fueron los autores que consideraron que la obra crítica del poeta merecía un mayor reconocimiento dentro del panorama mexicano. Tal es el caso del escritor Eduardo Luquín, coetáneo del autor de *Nocturnos*, quien al publicar su correspondencia, declara la extrañeza que le causaba que no se hubiese dedicado un estudio más amplio a la obra crítica del poeta, dada la importancia que ésta tuvo no sólo para la concepción de su poesía, como para la de los autores que recibían sus comentarios: “Hasta ahora la crítica literaria de México no ha dedicado al excelente poeta y ensayista Xavier Villaurrutia, el estudio que merece. Han aparecido juicios más o menos acertados, pero parciales. Ninguno de los

¹ Alí Chumacero, “Prólogo”, en Xavier Villaurrutia, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. XXVI.

críticos mexicanos ha enfocado la obra de Villaurrutia desde un mirador que ofrece una visión panorámica”.² Tal abandono de la obra crítica se debe quizás a que el desarrollo de sus ideas sobre arte y poesía no están fijadas en un volumen que permita al lector observar una maduración estética desde un punto de vista cronológico, por lo que una lectura de conjunto supone un arduo trabajo de investigación en archivo, selección y análisis.

En su lugar, la obra poética de Xavier Villaurrutia mereció, de manera temprana, una gran cantidad de estudios que van desde los estilísticos hasta los antropológicos. Estos análisis encuentran en la poesía de Villaurrutia la alusión recurrente a la muerte, su seguimiento de la retórica de los Siglos de Oro, la fuerte influencia de los autores simbolistas, los juegos de lenguaje tan característicos de sus poemas, e incluso la manifestación de sus preferencias sexuales, entre otros muchos ensayos en los que se interpreta y muestra el funcionamiento y el contenido de su poesía. Sin duda éstos dan cuenta de la riqueza estilística de la obra lírica, pero no abordan el aspecto crítico de la obra villaurrutiana.

En épocas recientes, y siguiendo esta lectura, destaca el trabajo de Christina Karageorgou Bastea,³ quien realiza una búsqueda de las premisas poéticas que se encuentran diseminadas en la crítica del poeta y las contrasta con la producción lírica. Sin embargo, el estudio no llega a abordar la hemerografía de un autor cuyo principal órgano de difusión fueron las revistas.

² Villaurrutia, *Cartas inéditas a Eduardo Luquín*, México, Eduardo Luquín, 1970, p. 10. De fecha más reciente el ensayo publicado por Adolfo Castañón en el libro de Rafael Olea Franco, en el cual se hace una revisión del legado de Contemporáneos, destacando que el aspecto ensayístico del grupo quedó relegado. Cfr. Adolfo Castañón, “La desaparición de los ensayistas”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, comps., *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 21-26.

³ Christina Karageorgou Bastea, *En el juego angustioso de un espejo* (Tesis), Xalapa, Universidad Veracruzana, 1993.

Las publicaciones periódicas, para los denominados Contemporáneos, no fueron sólo una modalidad de difusión, también significaron el medio de expresión por excelencia de la época, en el cual se pueden observar las posturas de los redactores, sus filiaciones y sus diferencias, lo que contribuye a una interpretación más justa de la obra en cuanto a que se busca contextualizar los conceptos e ideas que se utilizaban. Ejemplo de esto es la labor del crítico literario que, para principios del siglo XX, distaba de ser un quehacer institucionalizado e, incluso, remunerado. De ahí que al iniciar esta investigación se partió de la convicción de la necesidad de revisar las publicaciones periódicas en las que la obra crítica del poeta fue difundida. Limitar el estudio al volumen que agrupa algunas de las obras del poeta, hubiera constreñido la investigación a una selección del cuerpo original de textos.

Esta tesis partió de la consideración de que un análisis de los textos críticos del autor sobre poesía y poética arrojaría nueva luz sobre su obra y sobre la de su generación. Sobre todo porque el poeta prestó especial interés al quehacer crítico como un medio para la exploración de sí mismo y del funcionamiento de su acto creativo. De ahí que los artículos revisados para este estudio sean aquellos textos de crítica en los que, a nuestro parecer, se asoma la teoría poética. Si bien en un principio el corpus se limitó a los escritos que correspondían a la crítica literaria, conforme la investigación avanzó se decidió incluir algunos textos sobre pintura, por existir en ellos una visión del poeta como un artista total y del poema como un cuadro, lo que enriqueció la interpretación de los postulados poéticos y la postura de Villaurrutia frente a cualquier manifestación de arte.

Asimismo, se decidió no utilizar la producción lírica del autor, pues la intención de esta tesis no fue verificar que en el ejercicio lírico Villaurrutia haya dado seguimiento a su propia teoría, sino explorar sus conceptos sobre la génesis de la poesía. Por ello, el único

poema que se incluyó en este corpus fue el que lleva por título "Poesía", en el cual se advierte a simple vista que se trata de un arte poética que, como se verá más adelante, coincide con el trasfondo de los postulados poéticos que analizamos.

Por tanto, contrastar la obra lírica a la luz de los postulados poéticos villaurrutianos es tema para un estudio que excede los objetivos de este trabajo. Sin embargo, dado que se trata de un escritor que perteneció a un grupo en el que sus integrantes estuvieron preocupados por observar el funcionamiento del acto creativo, en esta tesis se comparan algunos de los conceptos sobre poesía que sostiene Villaurrutia con los que elaboraron sus compañeros de generación, en particular José Gorostiza, en cuya teoría poética se advierten algunos puntos de encuentro con la del autor de *Nocturnos*. La recurrencia de Contemporáneos a analizar la creación poética, así como a practicar la crítica literaria, corresponde al afán del artista moderno de observar el acto creativo desde una perspectiva autocrítica, esto es, del autor como primer crítico de su obra.

En lo personal, el interés por desentrañar las ideas sobre poesía y poética contenidas en los textos de crítica literaria, surgió del análisis de la novela *Dama de corazones*, que llevé a cabo en la licenciatura, en el cual ya se evidenciaban algunas de las consideraciones que en esta tesis se constatan y amplifican: que es uno solo el universo en el que se origina la producción literaria de Villaurrutia —ya sea poesía, prosa o teatro— y que la importancia que tuvo la modernidad en la obra de este poeta definió no sólo la manera en que recibió a la literatura y al arte, sino también el estilo de su obra.

Esta investigación consistió en una búsqueda sistemática de las ideas de la época que determinaron la obra del poeta, con el fin de que cada uno de los conceptos que se analizan en los capítulos fuera definido a partir de las emisiones teóricas producidas durante la creación de la obra crítica de Villaurrutia, las cuales el autor manifestó haber conocido. Por

ello, no fue necesario tomar como eje rector una sola teoría o metodología actual que diera continuidad a la interpretación de la obra, sino que fue ésta la que definió el método para analizar los textos teóricos. Por otra parte, el trabajo de algunos teóricos contemporáneos —como Matei Calinescu y Marshall Berman— contribuyó a contrastar cómo ha sido abordado el concepto de modernidad a través del tiempo, ya que tanto Villaurrutia como sus compañeros de generación se interesaron por la modernidad y por el concepto de “autor moderno”, en el que reflexionan constantemente.

El primer capítulo está dedicado a un análisis del concepto de “modernidad” para la sociedad de principios del siglo XX, contrastando las teorías de diversos autores contemporáneos a Villaurrutia que definen la actitud del hombre frente a los avances del progreso. También, se estudia la forma en que estos cambios sociales tienen repercusión en la literatura que comienza a utilizar el término “moderno” para definir la postura del artista en su nuevo contexto social. Se explora la discusión sobre el “autor moderno” que se encuentra presente en novelas y ensayos de autores europeos y latinoamericanos de esos años, en particular en el grupo Contemporáneos. El capítulo cierra con el análisis de algunos textos de crítica literaria donde Villaurrutia expone su definición de “autor moderno”, y cómo se relaciona ésta con el ejercicio crítico.

El capítulo dos está dedicado a las dimensiones que cobró el ejercicio de la crítica para el autor de *Nostalgia de la muerte*; se inicia con un estudio de la situación en que se encontraba la crítica literaria en México a principios del siglo XX y de la labor que realizaron Villaurrutia y su grupo para insertarse en el contexto mexicano en respuesta a la carencia de rigor crítico que persistía en la época. De igual manera, se ofrece una revisión panorámica de la crítica literaria del autor, destacando las características más comunes de su estilo y señalando algunas de las labores que se desprenden de su quehacer crítico como

el trabajo de antólogo y su relectura de la tradición. Además, se aborda la particularidad de sus textos y la pertinencia de que éstos sean denominados ensayos, a la luz de algunas de las teorías sobre el género.

En el capítulo tres se analizan con detenimiento los postulados poéticos del autor, partiendo de que éste entiende el trabajo del poeta como el del constructor que debe calibrar cada elemento que integra su obra. De lo anterior, se desprende que la poesía es un mecanismo susceptible de ser desmontado para su análisis, noción instaurada por Edgar Allan Poe, autor emblemático del pensamiento moderno. Se da seguimiento a al concepto que se expone en el capítulo primero sobre la modernidad en la poesía, cuyo origen, para Villaurrutia, se encuentra en el ideal romántico de liberación del espíritu. Este capítulo se articula en torno a uno de los postulados principales del poeta: la conciencia creativa que enarbola la modernidad tiene su fundamento en la expresión del interior que originara el movimiento romántico. En este sentido, la importancia que cobra el romanticismo para Villaurrutia, consiste en una reivindicación del movimiento, no como copia de la estética decimonónica, sino como el origen del acto creativo moderno. Al final del capítulo, se expone que esta poética, la que se le puede llamar del interior, es utilizada como modelo de recepción de otras artes como la pintura, de la cual Villaurrutia también participó siendo crítico y creador. Los diversos hallazgos de esta tesis se presentan a lo largo de su lectura, pero se resumen en las conclusiones para facilitar su recepción.

Capítulo I

El autor moderno

I. 1. Hacia una definición de “modernidad”

Definir la “modernidad” ha sido siempre una tarea difícil. Desentrañar el concepto de un término cuyo significado ha variado con cada época es la labor de diversos autores que, desde el siglo XIX, observan los cambios que el progreso tecnológico trajo para la vida del hombre. Dichas aproximaciones teóricas emitidas desde perspectivas tanto sociológicas como estéticas han contribuido a esclarecer de qué modo los cambios sociales afectan la producción artística.

Dos de los autores que en épocas recientes han retomado el cuestionamiento sobre la modernidad son Marshall Berman y Matei Calinescu, quienes han desarrollado sus teorías desde las perspectivas mencionadas: mientras Berman observa la modernidad como una experiencia vivida por el hombre ante el desarrollo urbano y el modo en que éste ha influido en su vida cotidiana; Calinescu lleva a cabo una indagación sobre el origen del término y continúa por el camino de la estética, en particular en lo que se refiere a la literatura. Si bien ambos ensayos abordan dos aspectos distintos, lo cierto es que cuando se habla de “modernidad” estas dos vertientes no pueden disgregarse si se advierte que en la obra literaria se ha vertido la necesidad de definir la transformación que exige la vida moderna, la cual, por fuerza, ha provocado un cuestionamiento del lugar que el hombre debe desempeñar en una sociedad en desarrollo. De ahí que lo que se ha llamado “modernidad”, entendida como parte del progreso de la civilización, haya sido un tópico

común para los artistas de mediados de siglo XIX y principios del XX, cuando tuvo lugar la aceleración de innovaciones científicas y tecnológicas que aportaron al hombre mayor confort y mejores medios de comunicación y de transporte. La experiencia de las transformaciones sociales, de esta “vorágine de la vida moderna”,⁴ provocó en el hombre sentimientos contradictorios a partir del siglo XIX, cuando al verse circundado por fábricas, vías férreas, zonas industriales, ciudades en expansión, así como por la proliferación de los medios de comunicación masivos —tales como el diario, el telegrama, el teléfono y el telégrafo— tuvo que modificar no sólo su vida cotidiana sino también su postura frente a lo que él mismo se explicaba como “modernidad”. El cambio en el escenario citadino representó, entonces, la comodidad que ofrecía el progreso y la exigencia de una adaptación de sus habitantes, lo que trajo consigo la necesidad de entender estos movimientos y nombrarlos.

Si bien la experiencia de la modernidad a la que hacemos referencia corresponde a la segunda mitad del siglo XIX, el término fue utilizado anteriormente con otras connotaciones. De acuerdo con Matei Calinescu, el primer uso de la acepción *modernus* se remonta al siglo V donde implicaba estar un paso más adelante que los predecesores, en una suerte de avance natural del tiempo y de la historia, idea que iba acompañada por la metáfora de los enanos —los modernos— quienes sobre hombros de gigantes —los antiguos— logran mayor alcance visual, aunque no más sabiduría.⁵ La metáfora cobra importancia en tanto que se observa cómo la idea de lo “moderno” adquiere sentido

⁴ Término utilizado por Berman. Cfr. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI, 1988, p. 1.

⁵ Calinescu refiere que la metáfora de los enanos en hombros de gigantes se hizo presente en la sabiduría popular a partir de la enunciación de Bernardo de Chartres en 1126 y fue retomada por diversos autores hasta el siglo XVII cuando Blas Pascal manifiesta que la sabiduría debe tener una continuidad. Matei Calinescu, “La idea de modernidad”, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2003, pp. 27-33.

únicamente frente a su contraparte, “lo antiguo”, oposición de contrarios que tiene su punto más álgido entre los siglos XVII y XVIII en la polémica denominada “*Querelle des anciens et des modernes*”, en la cual el rigor de los artistas neoclásicos hizo que se llevara a cabo un examen de la tradición con el fin de comprobar la superioridad de los modernos sobre los antiguos, sin que ello representara una ruptura estética. Fue hasta el siglo XIX que lo moderno se convirtió en sinónimo de novedad y, por consecuencia, de ruptura con la tradición antecedente.⁶ Esto, dice Calinescu, se percibe por primera vez en *Génie du christianisme* (1802) de François-René de Chateaubriand y, posteriormente, en *Histoire de la peinture en Italie* (1817) de Stendhal, donde quedan definidos los principales rasgos del ideal moderno de belleza, que para su tiempo era el romanticismo, en oposición al de los clásicos:

El *romanticismo* es el arte de presentarle a los pueblos las obras literarias que, en el estado actual de sus hábitos y creencias, son susceptibles de ofrecerles el mayor placer posible. El *clasicismo*, al contrario, les presenta la literatura que dio el mayor placer posible a sus bisabuelos... Imitar hoy día a Sófocles y a Eurípides, y pretender que estas imitaciones no harán bostezar al francés del siglo XIX, eso es clasicismo.⁷

Si bien para Stendhal ser moderno implicaba una propuesta estética —y en este sentido positiva para el arte— la palabra también adoptó connotaciones negativas, como se observa en *Mémoires d'outre-tombe* (1833) de Chateaubriand, donde lo “moderno” es un adjetivo peyorativo para referirse al estilo de vida que, en contraste con la poesía de la naturaleza y

⁶ De acuerdo con David Viñas, la oposición clásico/moderno termina con las ideas del crítico romántico Friedrich Schlegel, sobre la conciencia histórica en el arte. Esto es, la obra literaria como producto de una época que exige del crítico una reconstrucción del momento y una interpretación única, dada su condición individual. Es por este tipo de crítica “de la tolerancia”, como la llama Viñas, que Schlegel es conocido como uno de los iniciadores de la hermenéutica. Cfr. David Viñas, “La conciencia histórica”, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002, pp. 270-271.

⁷ Citado por Matei Calinescu en *op.cit.*, p. 53.

el espíritu religioso medieval, se convierte en sinónimo de lo “vulgar”.⁸ La disparidad del uso del término en la literatura del siglo XIX evidencia los sentimientos contradictorios que la modernidad produjo desde su aparición, tanto en el arte como en la sociedad.

Para hacer una distinción entre lo moderno como estética y como un cambio en la sociedad, los citados teóricos han hecho las debidas diferencias. Por una parte, la modernidad entendida como el progreso es llamada por Marshall Berman “modernización”, a la cual pertenecen los ámbitos de la economía y la política, sin duda porque en ella están contenidas las ideas marxistas sobre el capitalismo como el creador del mundo moderno que, concentrado en el desarrollo de la industria, ignora el crecimiento del individuo y controla todo tipo de producción, incluso la que corresponde al ámbito cultural.⁹ Para referirse a la modernidad “en el arte, la cultura y la sensibilidad”, Berman utiliza el término “modernismo” en el que ubica a autores como Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Richard Wagner, Soren Kierkegaard y Fiódor Dostoievski, entre otros.

Por su parte, tal como Calinescu se refiere a la “modernidad estética”, la que se observa en la creación artística, ya no se percibe como copia de la realidad, sino como una producción independiente y original, la cual anima el surgimiento de las vanguardias históricas y se contrapone al espíritu consumista de la modernidad burguesa.

Si bien ambas acepciones provienen de dos modos diferentes de analizar lo moderno, no se puede negar la relación que existe entre ambas cuando se advierte cómo el progreso se

⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁹ El pensamiento marxista parece ser la directriz del ensayo de Berman, pues se apropia de una frase del *Manifiesto comunista* para el título de su libro, con la cual desea expresar la avidez renovadora del espíritu moderno, su necesidad de movimiento y de continua construcción, en aras de una cada vez mayor producción y ganancia: “‘Todo lo sólido’ —desde las telas que nos cubren hasta los telares y los talleres que las tejen, los hombres y mujeres que manejan las máquinas, las casas y los barrios donde viven los trabajadores, las empresas que explotan a los trabajadores, los pueblos, ciudades, las regiones y hasta las naciones que los albergan—, todo está hecho para ser destruido mañana, aplastado o desgarrado, pulverizado o disuelto, para poder ser reciclado o reemplazado a la semana siguiente, para que todo el proceso recomience una y otra vez, es de esperar que para siempre, en formas cada vez más rentables”. Cfr. Berman, *op.cit.*, p. 95.

ha hecho presente en el arte. Así, la experiencia de la agitación de la vida moderna comenzó a ser un tema recurrente en la literatura que Berman señala a partir de la novela de Jean Jacques Rousseau, *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (1761), donde queda manifiesto el vértigo que sufre el personaje ante el tumulto de los cambios sociales que tienen lugar en una “atmósfera —de agitación y turbulencia, vértigo, embriaguez psíquicos, extensión de las posibilidades de la experiencia y destrucción de las barreras morales y los vínculos personales, expansión y desarreglo de la personalidad, fantasmas en las calles y en el alma— es la atmósfera donde nace la sensibilidad moderna”.¹⁰

Esta sensación de verse inmerso en la turbulencia de la vida citadina hace que el artista busque cada vez más captar ese nuevo escenario. Y es precisamente por el afán de presentar al lector cuadros de la vida moderna y de encontrar una definición ante estos cambios de la cotidianidad, que Baudelaire ha sido reconocido como el primer teórico de la estética de la modernidad.

I. 2. Baudelaire y el arte moderno

El desarrollo urbano en la Francia del siglo XIX —especialmente en la década que va de 1850 a 1860, cuando Napoleón dejó en manos de Geroges-Eugène Hausmann la planificación de París— tuvo grandes repercusiones en la sociedad de la época que hasta ese momento no había tenido una fuerte delimitación de los estratos sociales, como afirma Marshall Berman. El desarrollo de la ciudad que consistió en la construcción de bulevares,

¹⁰ Berman opina que esta forma de describir a la modernidad es la que más se asemeja a la que será utilizada para el siglo XIX y XX. Berman, *op. cit.*, p. 4.

mercados centrales, puentes, alcantarillado, abastecimiento de agua, la Ópera y otros palacios destinados a la cultura, además de una gran red de parques, requirió que hubiera que sacrificar barrios enteros en pro del crecimiento urbano.¹¹ Los nuevos espacios permitían que los ciudadanos pasaran más tiempo en el exterior, en una suerte de exhibición de sus relaciones interpersonales,

[...] en un espacio donde se podía tener intimidad en público, estar íntimamente juntos sin estar físicamente a solas. Desplazándose a lo largo del bulevar, atrapados en su circulación inmensa e incesante, podían sentir con más intensidad que nunca que su amor era el eje sobre el que giraba el mundo. Podían mostrar su amor ante el interminable desfile de desconocidos del bulevar [...]

En este entorno, las realidades urbanas podían hacerse fácilmente mágicas y soñadoras. Las luces brillantes de las calles y los cafés no hacían sino multiplicar el goce; en las próximas generaciones, la aparición de la electricidad y del neón lo multiplicarían todavía más. Hasta las vulgaridades más estridentes, como esas ninfas de café con frutas y manjares en la cabeza, se volvían adorables bajo ese resplandor romántico. [...] De hecho, estos placeres privados nacen directamente de la modernización del espacio público urbano.¹²

De este modo, la urbanización repercutió en las relaciones sociales, provocando que muchos de los habitantes se mostraran entusiastas ante estos cambios, mientras que otros —como Chateaubriand— rechazaban “la vulgaridad de la vida moderna”, pues para ellos el progreso era un agente de cambio negativo e inhumano. El resultado fue un sentimiento de contradicción que no tardó en manifestarse en la producción artística.¹³ Tal es el caso de la producción literaria de Charles Baudelaire, en cuyos textos se advierte una necesidad por definir la modernidad de la que es testigo, como se observa en “Los ojos de los pobres” donde los personajes miran azorados la nueva vida parisina:

¹¹ Cfr. Berman, *op. cit.*, p. 150.

¹² Berman, *op. cit.*, pp. 151-152.

¹³ De acuerdo con Berman, se trata de una postura dual en la que se advierte, en los hombres modernos, un entusiasmo acompañado de rechazo, pues se encontraban “muy cómodos en él, sensibles a sus posibilidades, afirmativos incluso en sus negaciones radicales, juguetones e irónicos incluso en sus momentos de mayor seriedad y profundidad”. De ahí que Berman diga: “El hecho fundamental de la vida moderna, tal como Marx la experimenta, es que ésta es radicalmente contradictoria en su base”, convirtiéndose en un rechazo hacia aquello que la originó, la burguesía. Berman, *op. cit.*, p. 6.

El café deslumbraba. Hasta el gas se quemaba con el ardor de un estreno; con toda su fuerza alumbraba la cegadora blancura de las paredes, la proyección de los espejos, las molduras y cornisas doradas [...] Las tres caras estaban extraordinariamente serias, y esos seis ojos contemplaban el nuevo café fijamente con la misma admiración, que sólo sus edades hacía diferente.¹⁴

Como en este poema en prosa, la vida citadina se convierte en un tópico común en la poesía de Baudelaire. La multitud que se mueve por las calles es una constante en sus textos en los que considera que un hombre superior es aquel que es capaz de sumergirse en la “muchedumbre” y utilizarla para su creación, mérito propio del poeta, pues es el único que “goza de este incomparable privilegio de poder ser a su albedrío él mismo y los demás”.¹⁵ Atributo que dos años más tarde, Baudelaire hará encarnar en la figura de Constantin Guys, en su ensayo “El pintor de la vida moderna”, en el cual se refiere al artista ejemplar como el que sabe utilizar para el arte los elementos de moda de la época. Es precisamente en este ensayo donde Baudelaire se aproxima a definir el término “modernidad”.¹⁶

El modernismo es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inamovible. Hubo un modernismo para cada uno de los pintores antiguos; la gran mayoría de los hermosos retratos que nos quedan de los tiempos antiguos están ataviados con ropas de época. [...] Este elemento transitorio y fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, no es despreciable ni debe dejarse pasar por alto [...] para

¹⁴ Baudelaire, “Los ojos de los pobres”, Poema XXVI [1864], *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales. El spleen de Paris*, t. II, trad. Luis Guarner, México, Editorial Letras Vivas, 2000, p. 182 (Los poetas de la banda eriza).

¹⁵ Baudelaire, “Las muchedumbres”, Poema XII [1861], *op. cit.*, p. 156.

¹⁶ Es necesario aclarar que para la tradición literaria en lengua española, la traducción del término inglés “*modernism*” utiliza la forma “modernidad” para no confundirse con el movimiento del que Rubén Darío es el autor representativo, aunque en la traducción que hace F. J. Solero de Baudelaire, se utilice el término “modernismo”. Al respecto, Luis Antonio de Villena señala: “Nuestro *Modernismo* (sinónimo de época simbolista) es un término internacionalmente confuso, puesto que tanto en el mundo anglosajón, como inclusive en Portugal se llama *modernism* al proceso de renovación literaria y artística que surge con las vanguardias de la Primera Guerra Mundial, y llega al menos hasta el final de la contienda siguiente, creando la modernidad del siglo XX. Joyce, Proust, Virginia Woolf, Pessoa o Eliot pertenecen por pleno derecho a ese *modernism* en cuya estela o consecuencias prácticamente aún vivimos o lo hicimos, sin duda, hasta ayer. Así, si decimos que Verlaine o Wilde pueden ser, en español *modernistas*, habremos de declarar que Pound o Cocteau son *modernos*. Aunque muy frecuentemente se ha vertido mal (confusamente) el *modernism* inglés debe traducirse en español como *modernidad*. De nuevo, la más amplia denominación de Simbolismo o Edad o Época simbolista eliminaría la confusión y el problema”. Luis Antonio de Villena, *Diccionario esencial del fin de siglo*, Madrid, Valdemar, 2001, p. 113 (El club Diógenes).

que todo “modernismo” sea digno de convertirse en antigüedad, es necesario que haya sido extraída la misteriosa belleza puesta allí por la vida humana. [...] ¡Ay de aquel que estudie en lo antiguo sólo el arte puro, la lógica y el método en general! Si se adentra más, pierde la memoria del presente; abdica de los valores y los privilegios que le proporciona la circunstancia; puesto que casi toda nuestra originalidad viene de la estampilla que el “tiempo” imprime a nuestras sensaciones.¹⁷

El poeta valida así los rasgos de modernidad presentes en la obra de todo artista, pues forman parte de la esencia de lo que para él es el arte: “lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya continuidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere —de vez en cuando o todo de una vez—, la época, la moda, la moral, la pasión”.¹⁸

La continua mención de la modernidad en sus textos provoca que a principios del siglo XX, Baudelaire sea nombrado por Walter Benjamin como el primer pensador de la modernidad. En sus ensayos, Benjamin destaca la manera en que la vida citadina se ve inserta en la literatura del francés, lo que hace que con éste se presente un cambio en la figura del poeta que, sin mostrarse como un elegido cuya escritura se aleja del mundo, se acerca cada vez más al hombre común. En este sentido, Baudelaire es retratado por Benjamin como un poeta que “siempre buscó reservar un puesto a lo moderno e indicárselo, sobre todo en el arte”.¹⁹ Benjamin señala el empeño de Baudelaire en reproducir en su poesía el impacto que crea en él la ajetreada vida parisina, cuyo crecimiento demográfico se observa en la multitud que se mueve por las calles y que provoca en el poeta cierta estupefacción.²⁰ Sin embargo, el azoro no sólo se percibe como

¹⁷ Baudelaire, “El pintor de la vida moderna” [1863], en *El arte romántico*, trad. F. J. Solero, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1954, pp. 48-49.

¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁹ Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire” [1939], *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena, México, Ediciones Coyoacán, 2006, p. 52.

²⁰ Benjamin habla de una “experiencia de *shock*” que experimenta el hombre moderno ante la multitud, fenómeno propio del crecimiento de la metrópoli que fue expresado por diversos pensadores como Engels y Hegel, los cuales se diferencian de Baudelaire, en tanto que este último, siendo parisino, se encuentra inmerso

un elogio o testimonio del tumulto parisino, sino también como una actitud contradictoria, de rechazo:

Si por un lado, él sucumbe a la violencia con que la multitud lo atrae hacia sí y lo convierte, como *flâneur*, en uno de los suyos, por otro, la conciencia del carácter inhumano de la masa no lo ha abandonado jamás. Baudelaire se convierte en cómplice de la multitud y casi en el mismo instante se aparta de ella. Se mezcla largamente con ella para convertirla fulminantemente en nada mediante una mirada de desprecio [...]²¹

La ambivalencia a la que hace referencia la cita anterior coincide con la actitud que Berman designa como propia de lo moderno: la contradicción que experimenta quien se encuentra sumergido en la comodidad que le proporcionan los avances tecnológicos y, al mismo tiempo, se muestra reticente a la mecanización de las labores del hombre y tiene que adaptarse al cambio, para el cual Benjamin considera que debió existir un periodo de entrenamiento: “La técnica sometía así al sistema sensorial del hombre a un complejo *training*”. Baudelaire fue testigo de este “*training*” por el cual atravesaron los habitantes de las ciudades en expansión, y teorizó, desde su perspectiva artística, sobre la transformación del estilo de vida, creando con ello todo un concepto. La condición moderna de Baudelaire se aprecia, así, en esa actitud de contradicción de aquel que pertenece a la multitud que critica y que mira con ojos ajenos el entorno familiar, pues como dice Benjamin: “El poeta no participa en el juego. Permanece en un ángulo; y no es más feliz que ellos, los jugadores, es también un hombre despojado de su experiencia, un moderno”.²²

en la multitud citadina, sin que por ello se deje de “advertir constantemente cómo lo cautiva y lo paraliza y cómo se defiende de ello. La masa es hasta tal punto intrínseca en Baudelaire que en su obra se busca inútilmente una descripción de ella”. *Ibid.*, p. 24. Las consideraciones de Benjamin remiten a las observaciones de Berman sobre el crecimiento parisino en 1850 que se mencionan al principio de este apartado.

²¹ *Ibid.*, p. 30.

²² *Ibid.*, p. 42.

Pensar en la modernidad como una ruptura con el orden que le antecede implica una búsqueda de lo novedoso, un intento por despojar a la tradición antigua y fundar así la propia en un acto de autosuficiencia, como sugiere Octavio Paz: “La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra”.²³

De ahí que este rechazo no sólo se refiera a la tradición antigua e inmutable, sino a una actitud que caracteriza al espíritu moderno y que se muestra desde el siglo XVIII como una “negación de sí misma”:

Desde su nacimiento, la modernidad es una pasión crítica y así es una doble negación, como crítica y como pasión, tanto de las geometrías clásicas como de los laberintos barrocos. Pasión vertiginosa, pues culmina en la negación de sí misma: la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora. [...] Lo que distingue a nuestra modernidad de las de otras épocas no es la celebración de lo nuevo y lo sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del paso inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo.²⁴

La modernidad se presenta como una paradoja en la que el culto a lo moderno implica una crítica de sí, como ocurre con la actitud ambivalente de Baudelaire frente a las multitudes, lo cual implica una conciencia de la tradición que se niega, pues como Paz asegura: “Aquel que sabe que pertenece a una tradición se sabe ya, implícitamente, distinto de ella, y ese saber lo lleva, tarde o temprano a interrogarla y, a veces, negarla [...] la *tradición moderna*: es una expresión de nuestra conciencia histórica”.²⁵

²³ Octavio Paz, “La tradición de la ruptura”, en *Los hijos del limo* [1974], en *Obras completas*, t. I. “La casa de la presencia”, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 333.

²⁴ *Ibid.*, pp. 334-335.

²⁵ *Ibid.*, p. 339.

Del mismo modo, la modernidad como sinónimo de crítica y de cambio que nace de la negación, alcanza también los terrenos del arte y la literatura, ámbitos en los cuales la necesidad de autonomía busca que lo artístico cobre valor por sí mismo, libre de toda referencia religiosa o de otra índole. Lo que se potenciará con el surgimiento de las vanguardias históricas a principios de siglo XX.

Así, la ambivalencia del espíritu moderno que se encuentra presente en Baudelaire lo determina como un precursor de lo que a principio del siglo XX, y más tarde, será llamado “autor moderno”, en tanto que éste pretende ser un arte autónomo y, a su vez, analítico de sí mismo. La modernidad de Baudelaire radica, entonces, no sólo en los temas de su poesía, en el cambio del ideal de belleza y en la innovación métrica que implica la prosa lírica; sino también en el ejercicio de la crítica tanto literaria como de arte; en su polemización con el pasado —con el romanticismo— y en una producción poética nutrida por la reflexión del acto creativo. Reflexión que, posteriormente, será recurrente en algunos autores europeos de principios del siglo XX, como José Ortega y Gasset, James Joyce y André Gide, desde cuyas obras se puede observar cómo ocurre un cambio en la visión del arte y del artista que para la época es considerado “moderno”, un modelo que se convertirá en una tradición intelectual en la literatura a la que se afiliarán creadores de todas las latitudes y a la que daremos seguimiento en este estudio.

I. 3. El autor moderno

Si ya desde el siglo XIX la modernización se vivía como una contradicción, ésta se agudiza en el siglo XX con una polarización de los contrarios, a tal grado que o se acepta “con

entusiasmo ciego, o se condena y rechaza”.²⁶ Lo anterior se confirma en el terreno del arte con los núcleos de artistas reunidos en torno a un movimiento de renovación creativa durante las primeras décadas del siglo, las llamadas vanguardias históricas. Sin duda, el ejemplo más claro de lo anterior, es el futurismo que se da a conocer mediante el *Manifiesto* de 1909, firmado por Filippo Tommaso Marinetti, en el cual se proclama la exaltación a la modernización de las ciudades, así como la necesidad de que el arte atienda a los hechos del progreso, siendo la máquina el ideal de belleza y la ciudad el nuevo *locus amoenus* del artista, como se observa en uno de sus postulados estéticos:

11. Cantaremos a las grandes multitudes agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía; a las resacas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales *modernas*; a la vibración nocturna de los arsenales y las minas bajo sus violentas lunas eléctricas, a las glotonas estaciones que se tragan serpientes fumadoras; a las fábricas colgadas de las nubes por las maromas de sus humos; a los puentes como saltos de gimnastas tendidos sobre el diabólico cabrillar de los ríos bañados por el sol; a los *paquebots* aventureros husmeando el horizonte; a las locomotoras de amplio petral que piafan por los rieles cual enormes caballos de acero embridados por largos tubos, y al vuelo resbaladizo de los aeroplanos, cuya hélice tiene chirridos de bandera y aplausos de multitud entusiasta.²⁷

El vocabulario del artista se va poblando del adjetivo “moderno” para referirse a los resultados del progreso tecnológico como Baudelaire lo hiciera décadas atrás: multitudes, máquinas, fábricas, puentes, barcos, locomotoras son signos de las ciudades en expansión y del avance del capitalismo que Marx avistara. Sin embargo, el término “moderno” no sólo fue utilizado para dar cuenta de las transformaciones urbanas, ya que también se convirtió en un concepto que muchos escritores intentaron definir tanto dentro de la ficción, como en ensayos específicos sobre el tema. Emisiones teóricas que marcaron el espíritu propio de la época de los veinte. De ahí que hablar del “autor moderno” implique hacer referencia a un debate que fue sostenido por diferentes críticos literarios durante las primeras décadas del

²⁶ Cfr. Berman, *op. cit.*, p. 11.

²⁷ Filippo Tommaso Marinetti, “Primer Manifiesto futurista” [1909], en *El futurismo*, Traducción, de Germán Gómez de la Mata y N. Hernández Luquero, Valencia, sin fecha, p. 113. [Las cursivas son mías]

siglo XX, y de una búsqueda por definir el papel del artista en la sociedad moderna que, inmersa en el desarrollo de grandes centros urbanos, en la profusión de inventos y modas, vio transformada su forma de vida y, con ello, la manera de hacer y percibir el arte.

El cuestionamiento a la literatura decimonónica con el que se inició el siglo XX y el surgimiento de las vanguardias que reforzaron la idea de destruir la visión del arte como representación de la realidad objetiva y, por lo tanto, unívoca,²⁸ originaron un cambio en el artista y en la conciencia de su labor creativa, lo que promovió una fuerte participación de escritores de diversas nacionalidades en el debate de lo que debía ser el arte moderno.

Un seguimiento de los textos en los que se aborda el tema de la modernidad del autor puede empezar en dos ensayos que el filósofo español José Ortega y Gasset publicó en 1925, *Ideas sobre la novela y La deshumanización del arte*, en los que muestra su postura frente a la modernidad a través de su concepto de “razón vital”,²⁹ con el cual hace un llamado para abandonar las corrientes estéticas del siglo anterior: realismo, naturalismo y romanticismo, pues considera que no contribuyeron a crear una cultura basada en la espontaneidad y en la vida misma. La racionalidad del pensamiento decimonónico, dice Ortega, privó a la cultura de lo genuino y vital:

²⁸ De acuerdo con Hugo Verani, las vanguardias históricas, vistas como un producto cultural, tienen como propósito modificar la visión de la vida cotidiana conforme a un contexto social e histórico en movimiento acelerado; se trata de un cuestionamiento de la estabilidad de la cultura burguesa proveniente del siglo XIX que se inicia con el fin de la Primera Guerra Mundial, y que invita a la disolución de la idea del arte como representación de una realidad única. A su vez, las vanguardias no sólo pretenden instaurar una nueva estética en un intento por destruir la tradición literaria inmediata, sino que al mismo tiempo participan “activamente en el proceso de aceleración histórica, en el dinamismo de la vida urbana y cosmopolita”, de ahí que sean vistas como un movimiento de ruptura en muchos órdenes. Cfr. Hugo Verani, “Avatares de la crítica”, en Yanna Hadatty Mora, *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa de vanguardia iberoamericana (1922-1935)*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2003, p. 11 (Col. Nexos y diferencias, 10).

²⁹ El primer referente de este concepto es el “vitalismo”, corriente nacida en 1900 que, al igual que la “razón vital” busca mejorar la vida del hombre, liberándolo de “su opresión por el pensar en conceptos universales y, contrariamente al pensar matemático y racionalista del siglo XIX, subrayar especialmente lo creativo, lo anímico-racional en el hombre”. Max Müller y Alois Halder, *Breve diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 1976, pp. 450-451.

El tema de nuestro tiempo consiste en someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo. Dentro de pocos años parecerá absurdo que se haya exigido a la vida ponerse al servicio de la cultura. La misión del tiempo nuevo es precisamente convertir la relación y mostrar que es la cultura, la razón, el arte, la ética quienes han de servir a la vida.³⁰

Ortega toma como suya la misión de analizar lo que ocurre con el naciente arte del siglo XX, como se puede ver en *La deshumanización del arte*, libro que abre la discusión planteando un problema: el arte nuevo es impopular. Se trata de una cuestión estética que Ortega aborda desde un punto de vista sociológico, dando seguimiento al trabajo del poeta y filósofo vitalista francés, Jean-Marie Guyau, autor de *El arte desde el punto de vista sociológico* (1902).

La distinción entre el arte popular y el impopular radica en el gusto del público, el cual tiene su origen en el entendimiento de la obra de arte. El romanticismo, por ejemplo, “ha sido por excelencia el estilo popular”, ya que las innovaciones que presentaba, si bien no eran del agrado de todo el público, sí eran comprendidas por éste. De manera opuesta ocurre con el arte nuevo que, al no ser entendido por todos, divide al público en los que lo comprenden y los que no han sido dotados con esa capacidad, situación que irrita a esa mayoría: “El arte joven, con sólo presentarse, obliga al buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura”.³¹ El arte nuevo se diferencia de la tradición por ser un “arte artístico”, esto es, no basado en la realidad y, por lo tanto, que no produce una identificación con el espectador acostumbrado a reconocerse en él.

Para explicar su idea, Ortega se vale de una metáfora: la visión de un jardín a través de un cristal. Con la mirada del arte tradicional, el espectador mira el jardín sin reparar en los

³⁰ José Ortega y Gasset, “El tema de nuestro tiempo” [1923], citado por Luis Llera en “El papel de Ortega en la sociedad española de su tiempo”, en José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* [1925], Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 70-71.

³¹ *Ibid.*, p. 162.

detalles del vidrio; mientras que con la perspectiva del arte nuevo, el ojo se detiene en cualquier detalle que tiene el cristal.³² Se trata de un enfrentamiento entre dos “castas” de hombres que crea el arte nuevo: “la minoría dotada”, que lo entiende; y la masa, que se irrita por no comprenderlo. Ortega da seguimiento al análisis sociológico de Guyau, pues ve al arte como “un poder social que crea dos grupos antagónicos”.³³

Esta distinción entre el arte nuevo y el tradicional también se observa en su ensayo sobre narrativa *Ideas sobre la novela*, donde el español parte de la premisa de que la novela es un género en “decadencia”, pues el nuevo lector ya no está satisfecho con la literatura tradicional que reproduce la realidad exterior, por lo que dicho género ha agotado ya sus temas posibles, lo que exige una transformación del autor en la prioridad de la escritura. Es un llamado a eliminar de la novela el tipo de narración objetiva que encuentra su fundamento más en la ciencia que en el arte. Por ello, el escritor, dice Ortega, “ha de hacer como el pintor impresionista, que sitúa en el lienzo los ingredientes necesarios para que yo vea una manzana, dejándome a mí el cuidado de dar a ese material la última perfección”.³⁴ En este sentido, el autor se ve ante la necesidad de compensar el tema, ya en desuso, con los demás ingredientes que integran la novela.

La disertación de Ortega establece los conceptos propios de lo que debe ser una novela moderna y nos habla de la necesidad de replantear el papel del autor en un nuevo contexto

³² “Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín, y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes”. *Ibid.*, p. 165.

³³ *Ibid.*, p. 161.

³⁴ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* [1914] e *Ideas sobre la novela* [1925], Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1975, p. 160.

social en el que el receptor del texto exige una participación directa en la obra y el escritor ya no es visto como un talento nato, sino como un ser consciente de su quehacer creativo que reflexiona sobre el oficio de la escritura, trabajo que consiste en una elaboración con forma, estructura y lenguaje propios.

Otro de los autores que, como Ortega, abordó el tema de la modernidad del autor, fue el inglés Edward Morgan Forster en sus conferencias impartidas en la Universidad de Cambridge, publicadas en 1927 con el título *Aspectos de la novela*. Forster utiliza al francés André Gide y a su novela *Los monederos falsos* para ejemplificar lo que a su juicio es el escritor moderno, aquel que debe:

[...] situarse por encima de su obra y controlarla, ¿no puede zambullirse dentro de ella y dejarse arrastrar hacia algún objetivo imprevisto? El argumento es emocionante y puede ser hermoso, pero, ¿no es una obsesión tomada del teatro, de las limitaciones espaciales del escenario? ¿No puede la novela idear una estructura menos lógica y al mismo tiempo más acorde con su genio?
Los escritores modernos lo creen así [...]³⁵

En esta novela de 1925, que le vale a su autor el calificativo de moderno, se observa que el protagonista Édouard —personaje escritor de ficción— cumple con la doble función de la que habla Forster: un personaje que participa en la historia escrita por Gide, quien, a su vez, es un teórico que prepara la escritura de su novela *Los monederos falsos*. El lector se enfrenta a una representación metatextual, al leer las notas del diario de Édouard incluidas en la novela, en las cuales éste discurre sobre el oficio de la escritura.

La novela *Los monederos falsos* se compone de un entramado de historias que se encuentran unidas no por una historia central, sino por el citado personaje, Édouard, un novelista que se localiza en un nivel intermedio entre el narrador de la novela y el lector.

³⁵ E. M. Forster, *Aspectos de la novela* [1927], Madrid, Debate, 2000, p. 103.

Édouard es un narrador interno, espectador directo de lo que acontece a su alrededor y, al mismo tiempo, un crítico moral y literario. Así, la función de Édouard es doble, en tanto que es un personaje de *Los monederos falsos* y un narrador de su propia novela también titulada *Los monederos falsos*. Se crea pues una narración abismada³⁶ que se da mediante el diario de Édouard, donde el personaje expresa sus comentarios como crítico y creador literario, crítico de la novela de Gide que lo circunda, y creador de la novela que planea y de la que sólo queda un proyecto. Es tanta la cercanía entre una y otra narración que en el diario de Édouard parece que éste se refiere directamente a Gide: “Para lograr ese efecto, sígame usted, invento un personaje de novelista, que coloco como figura central; y el asunto del libro, si usted quiere, es precisamente la lucha entre lo que le ofrece la realidad y lo que él pretende hacer con ella”.³⁷

Y ése es precisamente el tema central de la novela, el cual define la forma y el lenguaje del narrador que por momentos cede la voz a los personajes. Gide, al igual que Édouard, quiere que los personajes sean quienes den cuenta de la experiencia que les corresponde dentro de la novela, pues en el novelista moderno hay una preferencia por presentar el ambiente y a los personajes y dejar que ellos expliquen por sí mismos sus percepciones en vez de que sea el narrador quien lo haga, tal como explica Édouard en su diario:

Es necesario abreviar mucho este episodio. No debe obtenerse la precisión por medio del detalle en el relato, sino en la imaginación del lector, con dos o tres rasgos, colocados exactamente en el buen sitio. Creo, por lo demás que sería interesante hacer contar todo esto al niño; su punto de vista es más significativo que el mío.³⁸

³⁶ De acuerdo con Lucien Dällenbach, el término “abismación” proviene del francés “*mise en abîme*” que corresponde al campo semántico de la heráldica, donde un escudo puede contener a otro. En literatura, fue el mismo André Gide quien lo utilizó para referirse a un relato donde existe un “emparejamiento o hermanamiento de dos actividades aplicadas a un objeto similar, o, si se prefiere, como relación de relaciones, porque la relación del narrador N con su relato R es homóloga a la del personaje-narrador n con su relato r”. Citado por Hadatty, *op.cit.*, p. 51.

³⁷ André Gide, *Los monederos falsos* [1925], Buenos Aires, Hispanoamericana, 1985, p. 193.

³⁸ *Ibid.*, p. 95.

Otra de las novelas paradigmáticas de la modernidad que aborda el tema, es *El retrato del artista adolescente* (1914-1915) de James Joyce, en la cual, el personaje principal, Stephen Dedalus, reflexiona sobre cuestiones estéticas que desembocan en una categorización de las formas que adopta el arte si se toman en cuenta elementos como la imagen, los sentidos del artista y los sentidos de los otros, esto es: el artista, la obra literaria y el lector.³⁹

En esta teoría estética de las formas del arte, Dedalus lleva a cabo una descripción de cada uno de los niveles que una obra literaria puede adoptar, los cuales dependen del tipo de voz narrativa que se utiliza en la novela. Se trata de una progresión que tiene su inicio en la lírica, ya que está hecha con una voz en primera persona y, por lo tanto, recibe de manera directa, la carga emocional del narrador, es “un grito rítmico como aquellos que en épocas remotas animaban al hombre primitivo doblado sobre el remo u ocupado en izar un peñasco por la ladera de una montaña”, lo que evidencia menos conciencia de ser “el sujeto de la emoción”.⁴⁰

El siguiente nivel se observa en la épica donde la narración está hecha en tercera persona, debido a la distancia que aleja la emoción del artista de los hechos. El artista “revisa sobre sí mismo como centro de un acaecimiento épico, y tal forma va progresando hasta que el centro de gravedad emocional llega a estar a una distancia igual del artista y de los demás”.⁴¹

³⁹ Hemos preferido esta obra de Joyce para nuestro análisis por sus reflexiones estéticas, ya que fue el propio Xavier Villaurrutia quien la calificó como una novela moderna, señalándola como parte de la tradición a la que él mismo se sumaba, incluso más que *Ulises*. Cfr. Villaurrutia, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 952.

⁴⁰ James Joyce, *El retrato del artista adolescente* [1914-1915], traducción de Alfonso Donado, México, Premià Editora, 1981, p. 216, (La nave de los locos).

⁴¹ *Idem*.

El último nivel se observa en la forma dramática, llamada así porque el narrador ya no es un mediador entre el texto y el lector, y permite que los personajes cobren vida propia gracias a la “vitalidad que ha estado fluyendo y arremolinándose en torno de los personajes [que] llena a cada uno de éstos de tal fuerza vital que los personajes mismos, hombres, mujeres, llegan a asumir una propia y ya intangible vida estética”.⁴²

Esta progresiva desaparición del artista de la obra literaria que describe Stephen, es lo que lo coloca en el nivel más alto de la creación estética, donde: “El artista, como el Dios de la creación, permanece dentro, o detrás, o más allá, o por encima de su obra, transfundido, evaporado de la existencia..., indiferente..., entretenido en arreglarse las uñas”.⁴³ Y ocurre que la teoría de Dedalus sobre la importancia de que la huella del artista no esté en su obra se observa dentro de la misma novela de Joyce, pues el narrador en tercera persona con que se inicia *El retrato del artista adolescente*, gradualmente se difumina hacia el final de la novela, dejando la narración a cargo del diario de Stephen, y desapareciendo con ello la mediación entre el personaje y el lector.

Cabe destacar que si bien en dicha teoría no se menciona el calificativo de “moderno”, éste se infiere, pues coincide con lo que era considerado como tal para la época: el nivel máximo que debe alcanzar el creador para que “el misterio de la estética” quede “consumado”. La reflexión estética de la novela de Joyce se relaciona con la idea de Gide sobre la importancia de que sean los propios personajes quienes detonen sus emociones y no una voz narrativa que los dirige, dejando al lector la posibilidad de hacer por sí mismo un juicio y, con ello, la reconstrucción de la obra, lo cual coincide también con la propuesta estética del ensayista que abre este apartado: Ortega y Gasset.

⁴² *Idem.*

⁴³ *Idem.*

Estas reflexiones estéticas corresponden a algunos autores que representaron el espíritu moderno que se ha definido en este capítulo, pues a través de ensayos y novelas desarrollaron sus propios conceptos sobre la modernidad en el autor, como hiciera antes Baudelaire, en un doble quehacer que desvela el del creador y el crítico.

I. 4. ¿Qué se necesita para ser un “autor moderno” en México?

I. 4. 1. El antecedente modernista

Al abordar el tema de la modernidad en el autor para los escritores del grupo Contemporáneos, resulta necesario revisar lo que se consideraba “moderno” antes de la aparición de este grupo intelectual en la cultura mexicana, pues como en apartados anteriores se indica, la mención de la modernidad en el arte es una consecuencia directa del cambio que sufre el escenario ciudadano. En México, esta transformación comienza hacia finales del siglo XIX con el desarrollo de la industria que durante los años ochenta del trajo consigo el Porfiriato, cuando la moda fue impuesta por el avance de capitales extranjeros como el francés.

En este contexto, surgieron los poetas modernistas, manifestándose como los primeros artistas que se negaron a fijar su producción lírica al avance del proceso industrial burgués, en un intento por otorgarle al arte su independencia de las ataduras sociales y creando así

un arte sólo para artistas. Por ello, el modernismo es considerado como la primera parte de la modernidad en lengua española.⁴⁴

Aunque siguiendo la moda de la cultura francesa, los modernistas “fueron producto de la especialización; les interesó exclusivamente el arte como otros de sus contemporáneos sólo se apasionaron por el provecho económico”.⁴⁵ Una especialización en el periodismo como resultado del reacomodo laboral que provocó la industrialización y donde los escritores se refugiaron por el ser el trabajo que les proporcionaba el ingreso adecuado a su estilo de vida. México tuvo su primer periódico moderno, *El Imparcial* en 1896.

De esta forma, el modernismo, enarbolado por Manuel Gutiérrez Nájera con la fundación de la *Revista Azul* (1894-1896), fue para las letras mexicanas el primer proyecto de renovación literaria que consistió en imitar la cultura francesa que lo rodeaba, pero dentro de la tradición española de la que era heredero. Más allá del uso de ciertos motivos que lo caracterizan, de los términos de origen clásico y a la vez exótico, lo que trasciende es la búsqueda de crear un arte innovador aunque esto lo restrinja para unos cuantos. Esta voluntad se puede observar en la revista cuyo título propone José Juan Tablada: *Revista Moderna* (1898-1903). El término “moderno” ya designaba la innovación, la ruptura y, al mismo tiempo, la limitación del campo de recepción de la literatura, lo que ocurrirá de una manera más radical durante la segunda década del siglo XX.

Los términos “actualidad” y “actualidades” también formaron parte del vocabulario de época para designar lo nuevo, cuando en 1903 la citada revista cambió su nombre por: *Revista Moderna de México. Magazine mensual, político, científico, literario y de actualidades*, publicación que cobró gran relevancia en América. Uno de los poetas que

⁴⁴ Cfr. José Emilio Pacheco, “Introducción”, *Antología del modernismo (1884-1921)*, México, UNAM/Era, 1999, p. XIX.

⁴⁵ *Ibid.*, p. XLVI.

sobresalieron de esta revista y que creó un puente de unión entre esta primera etapa de la modernidad y la que las vanguardias históricas provocaron durante las primeras décadas del siglo XX, fue José Juan Tablada.

Si en lo que se refiere al aspecto histórico el apogeo del modernismo terminó con la salida del país de Porfirio Díaz, en lo literario fue la aparición de la poesía de Ramón López Velarde la que marcó el fin de la primera escuela modernista; el lenguaje con una fuerte carga ornamental y afrancesado del modernismo, en López Velarde es una expresión poética con mayor intensidad, un vínculo más sincero entre la palabra y la emoción que desautomatiza los recursos poéticos modernistas.⁴⁶

De manera conjunta, la presencia, aunque breve, del Ateneo de la juventud, también contribuye a una apropiación del lenguaje y a la reivindicación de lo mexicano que había estado relegado durante el afrancesamiento porfirista. Aunque dicha recuperación de lo nacional era necesaria, terminada la Revolución, para la década del veinte del siglo, siguiente ésta será impuesta como un discurso obligado para los intelectuales mexicanos. Lo que todavía no hallamos en el modernismo son las discusiones sobre el acto creativo y, por consecuencia, sobre la modernidad en la literatura, las cuales, en cambio, serán características del grupo Contemporáneos.

⁴⁶ De acuerdo con Ignacio M. Sánchez Prado, los cambios que López Velarde introduce en la poesía mexicana se observan también en el tratamiento de temas como el paisaje y la nación más cercanos al hombre, en cuanto a que hace referencia a los elementos de la patria en la vida cotidiana de provincia, lejos de “la retórica epopéyica y mitologizante del romanticismo y del modernismo. López Velarde propone una poesía que cotidianiza la nación”, como una reacción ante el “agotamiento de los paradigmas expresivos” modernistas. En este sentido, el autor de “Suave patria” “destierra de la poesía mexicana aquellos recursos poéticos decimonónicos que sirvieron para la construcción de la poesía nacional del siglo XIX, y su apelación a lo cotidiano hizo a la poesía un espacio de contención de versiones de lo nacional [...]”. Ignacio M. Sánchez Prado, *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, Indiana, Purdue University, 2009, pp. 60-65.

I. 4. 2. El ideal del escritor para Contemporáneos

Mientras en Europa la producción novelística y las reflexiones sobre ésta eran una constante durante las primeras dos décadas del siglo XX, en México éstas no tenían cabida. La proliferación de la narrativa que enaltecía los recientes hechos revolucionarios fue animada por el Secretario de Educación Pública, José Manuel Puig Casauranc, quien en diciembre de 1924 convocó a los escritores mexicanos a comprometerse con la realidad circundante, prometiendo su apoyo económico a toda producción literaria que reflejara la verdadera condición de la sociedad devastada por la Revolución.

La Secretaría de Educación editará y ayudará a la divulgación de toda obra literaria mexicana en que la decoración amanerada de una falsa comprensión esté sustituida por la otra decoración, hosca y severa, y a veces sombría pero siempre cierta de nuestra vida misma, obra literaria que pintando el dolor, ya no el dolor frecuentemente fingido por los poetas melancólicos a perpetuidad, sino “el dolor ajeno” [...] ⁴⁷

De este modo se instauró el género “novela de la Revolución” y la narrativa que predominaba era la que daba seguimiento al tema que Mariano Azuela abordó en *Los de abajo*, novela que, tras haber sido publicada en 1916, fue adoptada, once años más tarde, como el modelo de la “literatura viril” equivalente a la “literatura nacional”. A tal grado, que toda producción literaria que no cumpliera con este parámetro nacionalista, era considerada como extranjerizante.

Producto de esta demanda por lo nacional fue el debate conocido como la polémica nacionalista de 1925, la cual dio inicio con la publicación del artículo “El afeminamiento en la literatura mexicana” escrito por Julio Jiménez Rueda y difundido por *El Universal*

⁴⁷ Cfr. Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 89.

Ilustrado en 1924. El artista que no utilizara la realidad nacional como tema para su creación era considerado como afeminado, según Jiménez Rueda: “Pero hoy... hasta el tipo de hombre que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos... es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador”.⁴⁸ Ataque que iba dirigido a los escritores cuya tradición literaria excedía las fronteras nacionales para mantenerse actualizados sobre las novedades literarias europeas; quienes se distinguían a sí mismos como “los poetas jóvenes de México”; aquellos que en 1928, publicada la revista del mismo nombre, fueron llamados Contemporáneos.⁴⁹

Ávidos lectores de *Revista de Occidente* y de la *Nouvelle Revue Française*, los Contemporáneos crearon su revista en consonancia con estas publicaciones europeas insertándose en la escena internacional. Por medio de las diferentes traducciones y reseñas críticas, esta publicación abrió un diálogo con las producciones artísticas extranjeras en un interés por nutrirse de este intercambio y lo hizo a través de las secciones dedicadas al ejercicio de la crítica literaria, donde se asoma la participación de sus redactores en la mencionada discusión de época sobre el autor moderno.

⁴⁸ Citado por Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad, la literatura mexicana en polémica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 162.

⁴⁹ Lejos de haber sido una actitud de rechazo por lo nacional, el interés del grupo Contemporáneos por la literatura extranjera tuvo su origen en la búsqueda de novedades estilísticas, ya fueran europeas o norteamericanas, que pudieran nutrir la producción literaria mexicana. Del mismo modo, el grupo promovía una revaloración de la literatura nacional libre de limitaciones biográficas o sociales, sumándose con ello a la tradición de autonomía literaria de la que Joyce, Ortega y Gide forman parte. En este sentido, en su apreciación de la obra de Mariano Azuela privilegiaron las innovaciones estilísticas sobre el tema de la Revolución, considerándolo más que un autor que escribía novela de la Revolución, un autor revolucionario. Esto se observa en la correspondencia que Bernardo Ortiz de Montellano, director de *Contemporáneos*, sostuvo con Azuela, en la cual se observa que los miembros del grupo “se ha[n] tomado la libertad de considerarlo como uno de sus colaboradores prestigiosos”. Cfr. Bernardo Ortiz de Montellano, *Epistolario*, edición, prólogo, notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999, p. 27, (Nueva Biblioteca Mexicana, 134).

Ya desde *Ulises*, revista que antecede a *Contemporáneos*, se observan sus reflexiones sobre el “escritor de hoy” en la sección “El curioso impertinente” donde se afirma: “El escritor vivo de hoy no sólo trabaja, sino que, desdoblándose, se mira trabajar. Testigo de sí mismo se espía y persigue y, a menudo, conduce su propia mano como acostumbramos hacer con la de un niño a la hora del aprendizaje gráfico”.⁵⁰

Lo anterior evidencia la necesidad de una voluntad creativa, de un escritor que “vuelve a interesarse por el oficio y anota la temperatura de sus dudas, de sus aciertos y consecuencias, en una hoja aparte que se abre paralela a su obra y que, a veces, forma otra no menos incitante”.⁵¹ Opinión que denota una clara referencia al personaje-creador, Édouard, de *Los monederos falsos* —al cual ya se ha dedicado un análisis en el apartado anterior— como aquel que representa al artista nuevo.

Tras la brevedad de *Ulises* (mayo 1927-febrero 1928), su sucesora, *Contemporáneos*, fue también el foro donde se asomó la importancia que el grupo confería a la actitud crítica en la sección denominada “Motivos”, en la que se publicaron reseñas sobre los libros que se editaban en Europa y Norteamérica.

1928 es un año importante no sólo por la aparición del primer número de la revista que da al grupo el nombre con el que se le conoce desde entonces, sino también por ser un año de abundante producción editorial para estos escritores jóvenes. Se publicaron las novelas que, desde 1925, habían comenzado a escribir: *Novela como nube* de Gilberto Owen, *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet y *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia; el

⁵⁰ Cabe señalar que en esta sección de la revista pocas veces se encuentra la firma de quien emite el juicio, por lo que se puede interpretar como la voz colectiva de los colaboradores, o bien, la perspectiva de sus directores, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. “El curioso impertinente. Gide y Lacretelle”, No. 6, febrero de 1928, en *Ulises. Revista de curiosidad y de crítica. 1927-28/Escala 1930*, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 253.

⁵¹ *Idem*.

libro de ensayos de Jaime Torres Bodet, *Contemporáneos*; y la *Antología de la poesía mexicana moderna*, firmada por Jorge Cuesta.

Si bien en la narrativa del grupo se observa una influencia de la novela lírica europea, así como de algunas técnicas utilizadas por las vanguardias históricas —como el *collage* y el montaje, propio del cinematógrafo tan de moda para la época, que muestra la fragmentación de la narrativa, además de imágenes con fuerte carga visual—, lo cierto es que las reflexiones sobre el acto creativo que vimos en algunas novelas europeas no tienen lugar en las de los mexicanos, como sí podemos encontrar en la literatura de otras latitudes de Hispanoamérica.

Ejemplo de lo anterior es *Débora* (1927) del ecuatoriano Pablo Palacio donde encontramos, en las reflexiones del narrador, ideas de cómo debiera ser la novela: una obra totalmente alejada de la literatura decimonónica que carece de historia pues ésta sólo “se ha de buscar en el índice de alguna novela romántica”;⁵² sin la “abundancia naturalista” que da cuenta de las veces que el personaje “se hurgó las narices con el dedo meñique”;⁵³ y sin los engaños del realismo:

Ya llega el toque de muerte. La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie.

¿A quién le va a interesar el que las medias del Teniente están rotas, y que esto constituye una de sus más fuertes tragedias, el desequilibrio esencial de su espíritu? ¿A quién le interesa la relación de que, en la mañana, al levantarse, se quedó veinte minutos sobre la cama cortándose tres callos y acomodándose las uñas? [...] Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida [...] Mentiras, mentira y mentiras. Lo vergonzoso está en que de esas mentiras dicen: te doy un compendio de la vida real, esto que escribo es la pura y neta verdad; y todos se lo creen. Lo único honrado sería decir: éstas son fantasías, más o menos doradas para que puedas tragártelas

⁵² Pablo Palacio, *Débora* [1927], reproducido en Hugo Verani en *op. cit.*, p. 306.

⁵³ *Ibid.*, p. 318.

con comodidad; o, sencillamente, no dorar la fantasía y dar entretenimiento a los John Raffles o Sherlock Holmes.⁵⁴

Palacio expone el enfrentamiento, común en las vanguardias,⁵⁵ entre la novela tradicional y la novela nueva que muestra la conciencia de ser una construcción o, como diría el narrador, un relato —el de su personaje, Teniente B— “refaccionado por ‘la literatura’”.⁵⁶

Débora es considerada una de las primeras propuestas de novela vanguardista hispanoamericana por tratarse de un relato metaficcional, sin embargo, algunos críticos como Hugo Verani, creen que tiene su antecedente en *Papeles de reciénvenido* (1923) de Macedonio Fernández,⁵⁷ relato donde el narrador discute sobre la pertinencia de hacer una novela más sintética que la tradicional, una que no agote al lector:

Pero me temo que estos paréntesis van a cansar al lector más aún que si se tratara de un libro consagrado como la Divina Comedia o el Paraíso Podado u otra obra bostezable como las quejumbres de Fray Luis de León: hay que huirle a los voluminosos dorados y artesonados y buscarse asiento alejado donde le caigan a otro (me acuerdo cariñosamente del prójimo) o entrar en salones donde ya se hayan caído o en el que el artista haya esculpido en el piso las peligrosas cornisas.⁵⁸

A diferencia de Palacio, Macedonio no sólo polemiza con la literatura decimonónica, sino que considera a toda obra “consagrada” como aquella que agota al lector, a tal grado que es “bostezable”, lo que deja en claro que hay una necesidad por renovar la forma de narrar.

Con esto, ambos autores se suman a las discusiones europeas sobre la literatura nueva.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 328.

⁵⁵ Como Hadatty señala, en *Débora* se crea una de las constantes de la novela vanguardista que es el enfrentamiento con la tradición que funciona como una declaración de principios al utilizar los términos “prosa nueva” y “prosa muerta”, como se observa al inicio de la cita de Palacio “ya llega el toque de muerte” de la novela realista, lo cual nos remite al enfrentamiento de lo moderno con lo antiguo. *Cfr.* Hadatty, *op.cit.*, p. 32.

⁵⁶ Pablo Palacio, *op.cit.*, p. 319.

⁵⁷ *Cfr.* Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2004, p. 70.

⁵⁸ Macedonio Fernández, *Papeles de reciénvenido* [1923], reproducido en Hugo Verani, *op.cit.*, p. 78.

Sin embargo, la búsqueda de la definición del arte nuevo en Hispanoamérica no sólo quedó expresada dentro de la novelística sino que, a la par que en Europa, surgieron textos ensayísticos que intentaban delimitar en qué consistían los artistas modernos.⁵⁹

En el caso específico del grupo Contemporáneos, la mencionada sección “Motivos” fue el lugar donde los escritores mexicanos desarrollaron el concepto de “autor moderno”, como se observa en la reseña crítica de Bernardo Ortiz de Montellano, titulada “Una antología nueva”. La reseña trata sobre la *Antología de la poesía mexicana moderna* que había sido publicada un mes antes de que apareciera el primer número de la revista y que, pese a que se presentaba como “una perspectiva de la poesía mexicana”, no dejó de provocar los juicios severos de quienes —como Federico Gamboa— consideraban que excluir de una antología a un poeta consagrado como Manuel Gutiérrez Nájera —reconocido como precursor del modernismo y a quien los Contemporáneos consideraban “mejor prosista que poeta”—, era “una herejía” por parte de un grupo de jóvenes que tenían como único fin hacer una antología para elogiarse mutuamente.⁶⁰ Sin embargo, de acuerdo con Ortiz de Montellano la razón de esta segregación tuvo su origen en una búsqueda por distinguirse de las antologías anteriores, a las que llama “históricas”,⁶¹ pues no era una

⁵⁹ Si bien el cuestionamiento hacia el arte tradicional se observa desde los manifiestos vanguardistas de la primera década del siglo XX, Katharina Niemeyer considera que es a partir de 1928 con ensayos como el de Jaime Torres Bodet “Reflexiones sobre la novela” —publicado en su libro *Contemporáneos* que antecede a la revista del mismo nombre— y “Para una teoría de la novela” de Macedonio Fernández que tiene lugar una profusión de reflexiones en torno de la nueva narrativa. Coincidimos en esta apreciación y, por ello, hemos decidido hacer un seguimiento del tema en *Contemporáneos* en algunos textos que fueron publicados el año en que comenzó a publicarse la revista, 1928.

⁶⁰ Si bien la polémica se inició semanas después de la reseña de Ortiz de Montellano, ya se advierte en su texto cierta actitud de defensa —como ocurre con el caso de la omisión de Gutiérrez Nájera siendo éste el único nombre que menciona al hablar de los poetas que no fueron parte de la selección— contra los que harán pública su indignación en la encuesta “Una antología que vale lo que Cuesta”, publicada en *Revista de Revistas*, el 8 de julio de 1928.

⁶¹ Guillermo Sheridan aclara que este término, utilizado por Ortiz de Montellano, fue acuñado por Alfonso Reyes para referirse a las antologías que anteceden a la de Contemporáneos, como la *Antología de poetas modernos de México* (Cvltura, 1920), en la cual se reunían los poemas de los autores pertenecientes a la generación que principia en la *Revista Azul* y llega al Ateneo de la Juventud. Cfr. Guillermo Sheridan,

compilación de poemas de autores ya conocidos y previamente valorados por la tradición; por el contrario, la “antología nueva” había sido creada a partir de un trabajo de “selección crítica” que se inició al aislar el poema de las valoraciones externas que le habían sido impuestas. Actitud en la que se advierte la idea de que el arte nuevo requería de ojos distintos para ser leído:

Siempre el arte nuevo ha ido en contra del gusto establecido, tratando de reformarlo para crear su nueva, propia, atmósfera; porque este poder de agrado por las cosas de la belleza que es el gusto, más profundo en lo social que la moda, sufre las transformaciones que el artista le impone. El artista crea la obra y los ojos para contemplarla.⁶²

De este modo, se advierte el criterio bajo el cual está hecha la selección que Ortiz de Montellano, asegura, no representa el producto de un grupo sino lo que él llama: “el gusto depurado de Jorge Cuesta, moderno, sensibilizado en el trato de la inteligencia con la honesta visión estética del mundo contemporáneo”.⁶³ Dicha antología es una mirada sobre la poesía mexicana —hecha a tres generaciones— en la que tiene lugar un encuentro entre los poetas jóvenes y los autores de la tradición romántica, lo que el autor considera que debe ser un “elogio para los poetas de esa época”. Si bien se muestra una conciliación entre distintas generaciones, hay un énfasis en lo obsoleto que ya resulta la estética modernista para los nuevos poetas, sin embargo algunos de éstos son incluidos en la antología, pese a que el grupo los ve como un “mausoleo del siglo XIX”. En el primer apartado se encuentran los modernistas Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón, Francisco A. de Icaza, Luis G. Urbina, Amado Nervo y Rafael López. Para evidenciar que la selección fue

“Presentación”, en Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna* [1928], México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 10.

⁶² Bernardo Ortiz de Montellano, “Una antología nueva”, en *Contemporáneos*, núm. 1, junio de 1928, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, t. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 79.

⁶³ *Idem.*

obra de un riguroso análisis de la poesía nacional, Ortiz de Montellano enfatiza que este apartado se compone por una corta lista de nombres, pues “si en la historia de la literatura el romanticismo debe conservar su sitio bello, honroso, en una antología de gusto nuevo, en marcha, la estricta lógica del crítico no podía permitirlo”.⁶⁴

La segunda parte es abordada con más benevolencia, en tanto que en ella se encuentran los poetas mexicanos que ejercieron gran influencia para el grupo. Llama la atención que algunos formaran parte de la escuela modernista, como Efrén Rebolledo, José Juan Tablada, Manuel de la Parra y Ricardo Arenales. A este grupo también corresponde Alfonso Reyes, Enrique González Martínez⁶⁵ y Ramón López Velarde, estos dos últimos llamados “el centro del panorama lírico en la Antología”,⁶⁶ por la influencia de su obra,

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ Cabe señalar la importancia que este poeta tuvo para el grupo, no sólo en lo que se refiere a su obra, que por algún tiempo fue un modelo a seguir; sino también por haberles proporcionado un espacio en sus publicaciones periódicas. Tal es el caso de la sección “La joven literatura mexicana” publicada en *México Moderno: revista de letras y arte*, donde Agustín Loera y Chávez, encargado de dicha sección, hace una presentación elogiosa de jóvenes como Torres Bodet, Ortiz de Montellano, Pellicer y José Gorostiza, entre otros autores provincianos cuyos méritos consistían en lograr una “mezcla de misticismo provinciano sin torvas complicidades ni vagas honduras, de doliente ternura y de piadoso anhelo de bondad”. Agustín Loera y Chávez, “La joven literatura mexicana”, en *México Moderno: revista de letras y artes*, México, 1920, no. 3, p. 179.

Sin el escrutinio de un crítico agudo, Loera y Chávez da a conocer lo que él consideraba la poesía nueva en la cual predomina una estética modernista, lo que refuerza la idea de que para los redactores de esta revista el concepto de “modernidad” todavía se encontraba más cerca de lo que conocemos como “modernismo”. Si bien los jóvenes Contemporáneos después mostrarán insistentemente lo que para ellos es la modernidad, *México Moderno* les permitió expresar su ímpetu crítico, como se lee en una reseña de Torres Bodet, quien ya a cargo de la sección “Letras Francesas”, da a conocer, sin censura, sus preferencias literarias y la necesidad de cambio en la literatura mexicana: “Necesitamos una literatura de hombres leales que hayan sabido gozar y sufrir, amar y odiar profundamente. [i]Necesitamos aire puro! [i]No el que conservan anémicos boticarios en bolsas higiénicas de cuero, sino el que los vientos ásperos de la montaña soplan en el pulmón abierto y sano! Anatole France es uno de los autores que no necesitamos”. Jaime Torres Bodet, “Anatole France”, en *México Moderno: revista de letras y artes*, no. 3, 1920, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 185.

El mismo espíritu de renovación se advierte en una sección que surge hacia los últimos números de la revista, titulada “Repertorio” a cargo de Salvador Novo, donde se incluyen textos de autores extranjeros traducidos por jóvenes como Guillermo Prieto, Xavier Villaurrutia y Eduardo Villaseñor. Como su nombre lo indica, “repertorio” ofrece una selección de textos de autores extranjeros que publican en revistas de la época, como *The North American Review* y la *Nouvelle Revue Française*. La diversidad y la pérdida de la solemnidad en esta sección logran aligerar la lectura de los últimos dos números de la revista, además de anticipar lo que después se verá en las publicaciones propias del grupo: una necesidad por conocer las publicaciones de actualidad.

⁶⁶ Ortiz de Montellano, *op. cit.*, p. 80.

pero además por su personalidad creadora y, sin duda, porque ambos representan una voluntad de ruptura con la estética modernista; mientras que Reyes sobresale por el mecenazgo que estableció con el grupo de jóvenes poetas.

Así, se llega a la tercera parte del libro, la que protagonizan los poetas nuevos, los que “se distinguen por su calidad propia, distinta entre sí, y por la formación personal, ascendente, continuando las más puras direcciones de las nuevas líneas estéticas”,⁶⁷ es decir, los Contemporáneos a quienes Ortiz de Montellano agrupa por su:

[...] tendencia a la sensualidad y la plástica, ya sea en el color tropical y formas definidas (Pellicer), ya en el dibujo de los objetos y en la calidad de la materia empleada (Villaurrutia). Torres Bodet, Gorostiza unen a esta orientación plástica, un sentido musical que falta a los otros y un contenido poético si no más nuevo sí más profundo, mejor enraizado y que, sin abandonar los límites de la nueva creación, los sitúa más sólidamente, ahora, en nuestra poesía.⁶⁸

Los poetas nuevos, los modernos, son los que se valen de lenguajes de otras artes para enriquecer su obra poética, lo que remite a la propuesta de Ortega y Gasset en lo que se refiere a un diálogo con otras obras y otras artes, lo cual denota una actitud de apertura que permite que se lleve a cabo un intercambio entre géneros como ocurrió con la novela lírica de principios de siglo XX.

La reseña de Ortiz de Montellano, que hemos analizado, encuentra eco en una conferencia que años atrás dictara Villaurrutia en la Biblioteca Cervantes, en mayo de 1924, con el título “La poesía de los jóvenes de México”, en la cual ya se advierte la voluntad de delimitar a un grupo de poetas modernos. Como se hizo en la antología de Cuesta, el texto de Villaurrutia divide la poesía en cuatro apartados para probar que toda poesía que antecede a la de los jóvenes sólo ha sido un camino de preparación para llegar a

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

la poesía moderna. De este modo, encontramos: “El principio”, “El mediodía”, “Una transición” y “La poesía de los jóvenes”.

Villaurrutia resalta los aciertos y las fallas de los poetas en la búsqueda de la expresión propia, por lo que no tiene empacho en llevar a cabo declaraciones tales como que el romanticismo mexicano fue una mera copia del español; o que poetas como Manuel Acuña y Manuel Flores “lloran con demasiada facilidad para que no desconfiemos de la sinceridad, conciencia y belleza de su expresión”.⁶⁹ Se trata, pues, de una crítica aguda en un tono satírico que desmitifica a los que habían sido loados como los grandes poetas. Actitud desafiante que también se advierte en la antología de 1928 y que despertó el encono de la crítica.

Así, tanto el texto de Ortiz de Montellano como el de Villaurrutia expresan, de manera explícita, lo que la antología sugiere con una estricta selección: que en el panorama de la poesía mexicana la aparición del grupo implicaba una innovación estilística necesaria para que la literatura nacional alcanzara los niveles de calidad que tenía la extranjera; y que el grupo de “los poetas jóvenes” representaba una reformulación del adjetivo “moderno”, que hasta ese momento se acercaba más al modernismo cultivado por González Martínez que a la experimentación estilística europea.

Visto desde esta perspectiva, se entiende que los llamados poetas modernos estuvieran constituidos únicamente por: Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Ignacio Barajas Lozano y José Gorostiza. Todos ellos reunidos en torno a un “concepto claro del arte como

⁶⁹ En el siguiente capítulo se analizarán algunos fragmentos de este texto.

algo sustantivo y trascendente”⁷⁰ que, lejos de limitar sus capacidades artísticas, les permitía desarrollar la propia expresión.⁷¹

Si bien Contemporáneos fue un grupo de poetas y, por tanto, sus miembros se volcaron sobre el análisis de la modernidad en la poesía, lo cierto es que también se puede observar el desarrollo de su idea del “autor moderno” en las reseñas críticas dedicadas a la narrativa, como se advierte en “Aventuras de la novela”, texto escrito por Ortiz de Montellano con motivo de la novela de Eduardo Villaseñor, *Éxtasis, Novela de Aventuras* (1928).

La crítica se inicia con una mención sobre los cambios que el héroe de novela ha tenido a lo largo de la historia de la literatura, de acuerdo con el tipo de aventuras que ha experimentado; desde las novelas amorosas, hasta el suicidio de los héroes románticos y el testimonio de la realidad de las acciones y de la psicología de los personajes del naturalismo. Por esta diversidad, dice Ortiz de Montellano, la novela se ha dedicado a revelar una amplia gama de pasiones y deseos del hombre, producto de escritores como Stendhal, Dostoyevsky, Proust y Gide, destacados en el género. Sin embargo, el novelista se ha visto interrumpido por factores externos a la creación literaria —acontecimientos culturales e históricos propios de la época— que, por fuerza, habrán de modificar su visión del arte: “La guerra, el cine y el periodismo universal, causas conocidas y redichas, obligan

⁷⁰ Xavier Villaurrutia, “La poesía de los jóvenes de México” [1924], en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 828.

⁷¹ En los ensayos de Contemporáneos es frecuente encontrar textos en los que su autor valida sus preferencias literarias, realizando un acto de lo que Sheridan llama “perfección y pureza intelectuales”. Cuesta, *op.cit.*, p. 26. Tal vez habría que pensar si esta insistencia por delimitar sus gustos literarios como jóvenes no fue una respuesta al pensamiento de algunos críticos como Loera y Chávez que, en su sección “La joven literatura mexicana”, mostraba su creencia de que todos los jóvenes de la época eran seguidores de González Martínez. Cfr. Agustín Loera y Chávez, “La joven literatura mexicana”, en *México Moderno: revista de letras y arte*, no. 5, 1920, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 303.

al novelista moderno a encerrarse en la poesía que en vez de torre de cristal lleva a cuestras su alcoba de soltero como la tortuga en su concha”.⁷²

Lo que Ortiz de Montellano advierte es que la novela moderna no sólo se ve influenciada por el contexto social e histórico, sino también por la irrupción de los lenguajes de otros géneros, como el de la poesía, ampliando con esto los recursos estilísticos de la narrativa. Asimismo, la llegada del cinematógrafo atrajo el gusto de los artistas por implementar nuevas formas de expresión:⁷³ “[el cine] saquea el campo de la novela, como género vívido descriptor de vidas, reduciéndola al Robinsonismo en su isla nueva y vieja en donde, parece, todo está por hacer. Los robinsones inventan, construyen”.⁷⁴

“Robinsones”, sin duda por una visión del personaje de Daniel Defoe (1719) como creador de lo nuevo que no se olvida de todo conocimiento previo, por el contrario, se sirve de éste y de una visión racional de las cosas para fundar su nueva civilización, lo que alude a un concepto de lo moderno, no como una actitud destructora del orden anterior, sino como una conciliación con la tradición, en la que por fuerza debe intervenir la parte intelectual del artista aunada a su labor creativa, pues en sus memorias Crusoe inventa a la vez que reflexiona sobre su condición. El novelista moderno, por consecuencia, sería ese innovador del género que se vale de los diferentes lenguajes artísticos que se le presentan

⁷² Bernardo Ortiz de Montellano, “Aventuras de la novela”, en *Contemporáneos*, núm. 2, junio de 1928, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, t. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 207.

⁷³ Al respecto, Gustavo García afirma que, desde su aparición, el cine se convierte en “una guía total: el hombre del siglo diecinueve se parece más al de la Edad Media que al del siglo que le seguiría. El cine alteró para siempre la mente del hombre, le acercó el mundo, le dio concreción a sus fantasías más desatadas” y, se podría añadir que, como la literatura, se reconoció como una manera de contar el mundo. Cfr. Gustavo García, “Que los que se aman sufran de modo tan poco jurídico: Los contemporáneos y el cine”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton comps., *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994, p. 176.

⁷⁴ Bernardo Ortiz de Montellano, “Aventuras de la novela”, en *Contemporáneos*, núm. 2, junio de 1928, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, t. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 207

—como el cine y la pintura— y de otros géneros —como la poesía— para lograr una expresión más directa con el lector, permitiendo que éste participe de manera más activa en la recepción del texto. En la novela, señala Ortiz de Montellano, “el autor lo es todo como en la poesía y, como en el poema, cada palabra, cada frase vale por sí, por su propia virtud”.⁷⁵

Si bien existe una gran diversidad de textos de *Contemporáneos* donde sus autores desarrollan el concepto de “autor moderno”, hemos creído pertinente detenernos, por último, en la reseña crítica “Morfología de *La rueda de aire*” de José Gorostiza.

Escrita con motivo de la novela de José Martínez Sotomayor, la reseña de Gorostiza muestra algunas de las características de la novela moderna observadas en la reseña anterior. Al igual que Ortiz de Montellano y Villaurrutia, Gorostiza considera que son pocos los “artistas modernos”, entre los cuales se encuentra el autor de *La rueda de aire* (1930), debido a “la aportación de una actitud clásica a nuestra prosa moderna”.⁷⁶ Una actitud clásica que se desprende del modelo narrativo de Jean Giraudoux, como hicieron *Dama de corazones*, *Novela como nube* y *Margarita de niebla*; y que se observa en el hecho de que la novela en cuestión “responde únicamente a su ley interior” y se nutre de la capacidad crítica del autor. En este sentido, Gorostiza aborda uno de los temas principales de los que se ocuparán todos los miembros del grupo: la importancia que tienen la inteligencia y la actitud crítica en la creación literaria, que ya se dejaban ver en la figura de Robinson Crusoe y sus constantes reflexiones:

De ninguna manera queremos, sin embargo, que el solo instinto o la sensibilidad sola presidan la realización de la obra de arte, aunque determinen, como de hecho sucede, su

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ José Gorostiza, “Morfología de *La rueda de aire*”, en *Contemporáneos*, núm. 25, junio de 1930, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, t. VI-VII, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 244.

concepción. Conociendo el importantísimo papel de la inteligencia y la necesidad de que al artista la aplique a sí mismo en su aspecto de facultad crítica, creemos a la vez que la inteligencia, mientras más fina, más debe empeñarse en evitar que los accidentes de la composición alteren o dañen la idea primera, a fin de comunicárnosla apenas elaborada, con el estigma aún —si estigma es— de su temblor original.

Cuando la crítica da nacimiento a la obra, como ésta a su vez es la fuente de toda crítica, la literatura se muerde la cola.⁷⁷

Así, algunas de las consideraciones sobre lo que se denominó “autor moderno”, en la revista *Contemporáneos*, tuvieron su origen en el quehacer mismo de este grupo de escritores que ampliaron su panorama literario hacia afuera del territorio nacional, logrando una multiplicidad de perspectivas, tanto a nivel de lecturas, como de material de creación. Más aún, el solo hecho de proponer una definición de lo que en la época se consideraba como “autor moderno” los colocó dentro de este mismo rubro en el que se encuentran los creadores que contribuyeron a la expresión del arte nuevo; quienes ven la creación no como un ejercicio de talento, sino como un oficio en el que intervienen la voluntad y la conciencia creativa. Alguien que adopta una doble función: como creador de su producción literaria, ya sea poeta o novelista; y como crítico, reseñista y traductor de la producción ajena, reflejando los conceptos de su propia obra, y convirtiéndose así en creador y crítico de sí mismo.

Como se ha visto, la discusión de época sobre la modernidad en el autor encuentra diferentes medios de expresión en uno y otro continente. Mientras en Europa e Hispanoamérica la observación del proceso creativo excede al ensayo y se integra a la temática novelística; en México el concepto se asoma a través de la crítica literaria, donde la reseña se convierte en el espacio idóneo para definir lo que debía ser el autor nuevo en un país sumergido en las secuelas revolucionarias.

⁷⁷*Idem.*

I. 5. El poeta como crítico

Tal vez la frase más conocida de Xavier Villaurrutia sobre las afinidades que congregaron al grupo Contemporáneos sea la del “grupo sin grupo”, con la que hacía referencia a lo involuntario del título recibido y, al mismo tiempo, a las semejanzas que los reunieron, pues más que una generación, estos escritores compartían un proyecto cultural de renovación artística. De ahí que, como se ha visto líneas arriba, su aportación a la discusión del concepto de “autor moderno” los haya colocado como creadores que buscaron su propia propuesta estética, en un acto de lo que Villaurrutia reconoció como “la seriedad y conciencia artística de su labor”.⁷⁸ Opinión que años más tarde amplía en una carta escrita a Edmundo Valadés donde explica que aquello que los cohesionaba no sólo tiene que ver con las edades y los gustos compartidos, sino con una actitud que es determinante para su trascendencia en la literatura mexicana, distinguiéndolos del resto de artistas e intelectuales de la época:

[...] la actitud crítica es lo que aparta nuestro grupo de los grupos vecinos. Esta actitud preside, como una diosa invisible, nuestras obras, nuestras acciones, nuestras conversaciones y, por si esto fuera poco, nuestros silencios. Esta actitud es la que ha hecho posible que la poesía de nuestro país sea una antes de nosotros y otra ahora, con nosotros.⁷⁹

El compromiso que implicaba su proyecto cultural, así como el rigor, la autocrítica y una clara tendencia a la intertextualidad en su obra, han provocado que críticos como Guillermo Sheridan consideren que los Contemporáneos son “nuestros clásicos modernos”,⁸⁰ en tanto

⁷⁸ Esto se observa en la mencionada conferencia, “La poesía de los jóvenes”, leída en la Biblioteca Cervantes en la que el autor hace un breve recuento de la poesía mexicana. Villaurrutia, *op.cit.*, p. 828.

⁷⁹ Villaurrutia, “Carta a un joven” [1934], reproducida en Miguel Capistrán, *Los Contemporáneos por sí mismos*, México, CONACULTA, 1994, p. 80, (Tercera Serie de Lecturas Mexicanas, 93).

⁸⁰ Guillermo Sheridan, “Introducción. Los poetas en sus relatos”, *Monólogos en espiral. Antología de narrativa*, México: INBA, 1982, p. 5.

que son vistos como la primera generación de escritores “profesionales” que adoptan la escritura como forma de vida.

Si atendemos a una de las primeras referencias al “autor moderno” que sin duda el grupo habrá leído, debe tomarse en cuenta el ensayo de Paul Valéry “Baudelaire y su descendencia” (1924) en el cual el autor de *Las flores del mal* es reconocido como el poeta representativo de la modernidad que logra que la poesía francesa traspase las fronteras nacionales, y que debe su prestigio al hecho de que “una inteligencia crítica se halle asociada a la virtud poética”.⁸¹ En este sentido: “clásico es el escritor que lleva un crítico consigo y que lo asocia íntimamente a sus trabajos”.⁸² El “autor moderno”, como hemos visto en el apartado anterior, es aquel que a la par de su creación, reflexiona sobre el acto creativo en sus escritos de prosa donde devela su juicio sobre la obra de otros autores, esto es, mediante el ejercicio de la crítica literaria.

Partícipe del debate y de esta necesidad por definir lo que se consideraba “autor moderno”, Villaurrutia desarrolló en su prosa este concepto, de tal manera que se convierte en una constante en sus textos, desde los publicados en 1924 hasta los posteriores a su libro de ensayos *Textos y pretextos* (1940). En un primer acercamiento, Villaurrutia se limitó a enumerar a los “poetas nuevos” y a distinguirlos del resto por compartir la conciencia de la creación artística. Se puede ver que en su obra hay una recurrencia por definir el papel del poeta, en particular en las reseñas críticas sobre Jorge Luis Borges, donde pone de manifiesto su interés por ensamblar el quehacer del crítico al del poeta.

Publicadas en *El hijo pródigo* (1943-1946), las tres reseñas sobre el autor argentino se ajustan perfectamente al perfil de la revista que, dirigida por Villaurrutia, José Gorostiza,

⁸¹ Paul Valéry, “Baudelaire y su descendencia”, en *Revista de Occidente*, abril-mayo-junio, Madrid, 1924, p. 263.

⁸² *Ibid.*, p. 273.

Octavio Paz y Gabino Barreda, tenía como propósito ser un órgano sin limitaciones geográficas ni temporales, con el fin de convertirse en un punto de encuentro de diversas tendencias literarias tanto europeas como latinoamericanas. En este sentido, las reseñas sobre Borges tienen como objetivo dar a conocer en México los libros *Poemas* (1943), *Ficciones* (1944) y *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942).

Villaurrutia, consecuente con su quehacer poético, exaltó los quehaceres literarios de Borges, destacando el del prosista, el crítico y el poeta: “crítico de agudas armas, afinadas y afiladas en literaturas antiguas y modernas; el prosista imaginativo y curioso que es Jorge Luis Borges, es también un poeta diferente, con voz y ritmo inconfundibles, dentro de la poesía contemporánea”.⁸³ El elogio perdería sentido sin la explicación posterior que deja ver el interés de Villaurrutia por que el poeta “contemporáneo” sea a su vez crítico de sí mismo: “Nada cohíbe tanto al comentario a un poeta como Jorge Luis Borges y a una poesía como la suya como el hecho de tener presente que el mejor comentarista, que el mejor crítico de ella sería o es Jorge Luis Borges. De ello dan prueba las lúcidas anotaciones y notas a sus poemas que él llama a veces, ejercicios”.⁸⁴

Asimismo, en la reseña a *Ficciones*, Villaurrutia conjunta los quehaceres del poeta con los del crítico que dan como resultado al creador de una “realidad inventada”: “El poeta excelente que hay en Jorge Luis Borges ha creado estas invenciones, estos productos de una imaginación y de una fantasía que se gozan en articular lo que en otras mentes es sólo divagación o sueño disperso. El agudo crítico que hay en Jorge Luis Borges se adelanta a situarlos y a clasificarlos en el título *Ficciones*”.⁸⁵ Llama la atención el hecho de que para

⁸³ Villaurrutia, “Tres notas sobre Jorge Luis Borges”, en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 885.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 886.

⁸⁵ *Idem.*

referirse al escritor del libro de relatos, Villaurrutia no utilice el título de “narrador”, sino el de “poeta”, de un creador que trabaja con la imaginación y la inteligencia, uno de los temas recurrentes en la crítica literaria del mexicano.

Pero más que el hecho de que Borges represente al poeta-crítico, sinónimo de “autor moderno” y, por tanto, de calidad para Villaurrutia; existen otros puntos de encuentro en la obra de estos autores como la discusión sobre el arte moderno y la crítica a la literatura realista.

No en vano, Villaurrutia había dicho años atrás: “del mismo modo que de la novela se ha dicho que es un género autobiográfico, ahora me pare[ce] razonable pensar que la crítica es siempre una forma de autocrítica”.⁸⁶ De ahí que al destacar su gusto por los “artificios” de los que se vale Borges, el mexicano se sume a las filas de quienes no creen que la literatura deba ser una copia de la realidad:

Este volumen junta un libro anterior de Jorge Luis Borges intitulado *El jardín de senderos que se bifurcan* con nuevos textos que el autor llama “artificios”. Así, resueltamente, artificios, para mayor placer de quienes amamos este tipo de literatura, y para mayor claridad de quienes, movidos por un monótono y rutinario empeño de convertir la literatura en una pobre copia de la realidad circundante, habrán de desecharlos por lo que ellos llaman falta de humanidad.

Artificios, sí, en el más decidido y decisivo y, desde luego en la prosa hispanoamericana, más atrevido sentido que entraña la palabra. Porque todo en ellos es invención, creación, imaginación y fantasía inteligentes. No pretenden trasladar la realidad a un plano artístico. Pretenden, en cambio, inventar realidades con ayuda de la inteligencia. Y logran añadir a la realidad, por medio del artificio más lúcido, nuevas y posibles y probables realidades mentales que duran, desde luego, el tiempo en que la ficción se desenvuelve pausada o rápida, dominada siempre por el autor, el tiempo de la lectura.⁸⁷

Como se observa, el “artificio” se convierte en una palabra clave en estos textos, donde se valida la literatura de ficción por usar la imaginación inteligente para la invención de realidades posibles que, dice, son frecuentes en la literatura argentina, no así en la de otros

⁸⁶ Villaurrutia, “Prólogo”, *Textos y pretextos*, México, La casa de España en México, 1940, p. 2.

⁸⁷ Villaurrutia, “Tres notas sobre Jorge Luis Borges”, *op.cit.*, p. 887.

países de Latinoamérica donde se sufre de “indolencia mental” y, por tanto, no se practican el género fantástico ni el policiaco, sino que “fatigan sus pasos en el desierto de un realismo y de un naturalismo áridos y secos, monótonos e interminables”.⁸⁸

En el caso específico de México, Villaurrutia habla del rezago estético en el que se encuentra la producción novelística nacional: “como en otros libros argentinos actuales, la literatura de ficción recobra sus derechos que al menos aquí, en México, se le niegan. Porque lo cierto es que, entre nosotros, al autor que no aborda temas realistas y que no se ocupa de la realidad nuestra de cada día, se le acusa de deshumanizado, de purista, y aun de cosas peores”.⁸⁹

Esta cita hace referencia al debate sobre el arte nacionalista en México, al cual también se le puede considerar una discusión de época, pues tuvo lugar en diversos países de América Latina. El término con que se calificó al grupo Contemporáneos también fue utilizado en Argentina para referirse a Borges por la misma razón: nutrir su obra con la lectura de las literaturas de otras latitudes, ajenos a la tradición nacionalista. La respuesta del autor de *Ficciones* se puede observar en “El escritor argentino y la tradición” (1932), donde Borges disiente de los que piensan que es necesario crear poesía argentina con “rasgos diferenciales del país que la produce”, acentuando el color local, como si esto fuera una garantía de calidad literaria. Su argumento se afianza en una aguda observación sobre la intertextualidad de literaturas extranjeras en libros de culto nacionalista como *Don*

⁸⁸ *Idem.* Será hasta 1946 cuando Villaurrutia celebre la publicación de *La obligación de asesinar* de Antonio Helú, quien se destacó como precursor del género policiaco en nuestro país. En el prólogo a dicho libro, Villaurrutia declara su predilección por este género “bien definido”: “Si yo fuera novelista o cuentista escribiría novelas o cuentos policiacos”. Asimismo, el poeta mexicano hace un breve análisis sobre la estructura de este tipo de novelas, en las que el autor debe despertar la curiosidad del lector, imantando su interés que se basa en el enigma, lo que sin duda para Villaurrutia demanda del autor una gran inteligencia, pues ya en su reseña “Seis problemas para Don Isidro Parodi” llama a este tipo de relatos: “obras de imaginación razonada”. Villaurrutia, “Prólogo a un libro de cuentos policiacos”, en *op. cit.*, pp. 816-818.

⁸⁹ *Idem.*

Segundo Sombra. El argentino expone, así, que existe una fuerte influencia de la literatura universal en la creación nacional, lo que no puede ocurrir de manera inversa, pues ello sería una limitación para el ejercicio poético: “los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo”.⁹⁰

Hay en Borges, como en Villaurrutia, una necesidad por derribar las fronteras nacionales en el arte y nutrir su tradición con la cultura occidental a la que pertenecen y de la que se sienten merecedores, como Borges señala: “tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental”.⁹¹

Afirmación que coincide con la de Pedro Henríquez Ureña en “Caminos de nuestra historia literaria” (1925), donde el dominicano responde a los ataques de quienes consideran la influencia de la literatura extranjera en América como una “europeización”, una pérdida de lo nacional:

No hay por qué forzar nuestra expresión con fórmulas de nacionalismo [...] La expresión genuina a que aspiramos no nos la dará ninguna fórmula, ni siquiera la del “asunto americano”: el único camino que a ella nos llevará es el que siguieron nuestros pocos escritores fuertes, el camino de perfección, el empeño de dejar atrás la literatura de aficionados, vanidosos, la perezosa facilidad, la ignorante improvisación, y alcanzar claridad y firmeza, hasta que el espíritu se revele en nuestras creaciones, acrisolado, puro.⁹²

La discusión sobre el arte universal y el nacionalista fue un tema común tanto en Latinoamérica como en España, pues de manera paralela, la generación española conocida

⁹⁰ Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión* [1932], en *Obras completas*, tomo I, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 134.

⁹¹ *Ibid.*, p. 135.

⁹² Pedro Henríquez Ureña, “Caminos de nuestra historia” [1925], en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Editorial Babel, 1928. Publicado en línea por Cielonaranja, www.cielonaranja.com. p. 24.

como “Generación del ’27 con la que Contemporáneos tuvo intercambios de producción literaria, también fue llamada “extranjerizante” por tener una inclinación por los escritores de la *Nouvelle Revue Française*.

En México, el debate culminó en la destitución de los puestos de gobierno que ocupara el grupo Contemporáneos en 1932, no sin antes haber participado en un debate periodístico en el que recibían las críticas de todos aquellos que pensaban que hacer un arte mexicano consistía en valerse de los temas y de los cuadros costumbristas que tenía el país.

Sin embargo, los jóvenes poetas no eran los únicos que consideraban que el arte mexicano debía nutrirse del extranjero, pues ya desde sus primeros intercambios de correspondencia, Alfonso Reyes, desde España, animaba a Villaurrutia: “no se quede con los ojos fijos en lo que está cerca. Siéntase en comunicación con el mundo, y olvídense del barrio en el que vive”.⁹³ Más aún, desde la publicación de *La Falange*, en la que se advertía el espíritu nacionalista de quien la auspiciaba, José Vasconcelos, Reyes ya aplaudía la idea de “buscar el alma nacional”, pero “no quedándose —claro está— en la sosa imitación de los productos inconscientes y de acumulación que son, actualmente, del gusto del pueblo; tampoco diluyendo el grano de sal folklórico en un caldero de agua tibia —como hacía algún precursor de amable memoria; sino aprovechando el sentimiento difuso del pueblo, y perfeccionándolo”.⁹⁴

El ideal de Reyes coincidía con el de Borges, Villaurrutia y, por supuesto, con el de su compañero del Ateneo, Henríquez Ureña: era necesario mirar más allá de la realidad para poder renovar el arte. Lo anterior se constata en una carta escrita por Reyes para el autor de

⁹³ Citado por Miguel Capistrán en *Los contemporáneos por sí mismos*, México, CONACULTA, 1994, p. 19, (Lecturas Mexicanas, 93).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 16.

Nocturnos en 1923: “Los que quieren buscar y crear el carácter propio, nacional, de una literatura, deben conservar la ventana muy abierta al paisaje exterior del mundo”.⁹⁵

En el contexto nacionalista de la época, incluso Reyes fue juzgado de universalista por sus gustos helénicos y por tener una “evidente desvinculación de México”, a diferencia de su preferencia por otros países americanos, como había escrito Héctor Pérez Martínez en *El Nacional* (1932). En su defensa, publicada en un folleto con el título *A vuelta de correo*, Reyes explica su postura frente a las acusaciones contra él y los Contemporáneos:

(Entre paréntesis yo aconsejaría a mis compañeros, como una práctica saludable, el dejar siempre, en el gabinete de las musas, una ventana abierta a la calle; el ir con frecuencia al periódico y explicarse allí con el gran público. Esto robustece al público y robustece al escritor [...])

No y mil veces no: nada puede sernos ajeno sino lo que ignoramos. La única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo. Claro es que el conocimiento, la educación, tienen que comenzar por la parte: por eso “universal” nunca se confunde con “descastado” [...]

Porque tampoco hay que figurarse que sólo es mexicano lo folklórico, lo costumbrista o lo pintoresco. Todo esto es muy agradable y tiene derecho a vivir, pero ni es todo lo mexicano, ni es siquiera lo esencialmente mexicano [...]

Las obras de arte no son coordenadas geométricas destinadas a fijar el domicilio del artista.⁹⁶

De este modo, a la distancia, Reyes se convierte en una figura importante en el debate del lado de los poetas jóvenes de Contemporáneos, con quienes compartía —desde antes de dicha polémica— una visión moderna del arte. Mediante la correspondencia, Reyes no sólo encuentra un eco en las plumas de Villaurrutia y su grupo, sino que también se convierte en su mentor y el difusor de su producción literaria fuera de México.⁹⁷

⁹⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁶ Alfonso Reyes, *A vuelta de correo*, México, UNAM/Universidad de Colima, 1988, pp. 35-41 (La crítica literaria en México, 5).

⁹⁷ De acuerdo con Víctor Díaz Arciniega, Villaurrutia fue conocido por los lectores argentinos gracias a la revista *Sur*, que fuera respaldada por Reyes. Cfr. Víctor Díaz Arciniega, *Alfonso Reyes. Misión diplomática*, t. I., México, Fondo de Cultura Económica/SRE, 2001, p. 49, (Tezontle).

De este modo, se observa que el desarrollo simultáneo de las ideas nacionalistas en pugna con el universalismo que surge en diversos países de habla española, constituyó un debate de época que va ligado al del autor moderno. El “autor moderno”, “contemporáneo” o “actual” —como lo llama Villaurrutia— rompe con las limitaciones creativas que le impone el nacionalismo recalcitrante y, al mismo tiempo, abandona la postura pasiva del que sólo produce para convertirse en su receptor; en el lector y crítico de la propia obra.

Capítulo II

La crítica literaria de Xavier Villaurrutia

Todo vivir es un ser y, al mismo tiempo arrancarse del ser. La esencia pendular del hombre lo pasea del acto a la reflexión y lo enfrenta consigo mismo a cada instante. No hay que ir más lejos. Ya podemos definir la crítica. La crítica es este enfrentarse o confrontarse, este pedirse cuentas, este conversar con el otro, con el que va conmigo.

Alfonso Reyes, “Aristarco o anatomía de la crítica”, 1942.

II. 1. La crítica literaria en México: una cuestión periodística

Uno de los temas discutidos en el debate periodístico de 1925 sobre el nacionalismo cultural, es el que corresponde a la ausencia de críticos literarios dispuestos a encauzar el gusto de los lectores. De acuerdo con el seguimiento que Luis Mario Schneider hizo de dicho debate, éste da inicio con el artículo publicado por José Corral Rigan⁹⁸ “La influencia de la Revolución en nuestra literatura” (20 de noviembre de 1924), en *El Universal Ilustrado*, que aparece como antecedente del texto de Julio Jiménez Rueda, el cual abre la discusión en torno al tema que debía contener la novelística mexicana de la época, el de la Revolución.

⁹⁸ Nombre que encubría tanto a Carlos Noriega Hope, director de *El Universal Ilustrado*, como al escritor estridentista Arqueles Vela, lo que se evidencia en la defensa de la vanguardia mexicana que escribe Corral Rigan donde se niega que ésta haya sido una copia del vanguardismo europeo. José Corral Rigan, “La Influencia de la Revolución en Nuestra Literatura”, en *El Universal Ilustrado*, no. 393, 20 de noviembre de 1924, p. 43.

El texto de Corral aborda la cuestión sobre las secuelas que dejó el movimiento armado desde una perspectiva estética, en la cual el ser “revolucionario” implicaba una propuesta literaria novedosa que inicia con la poesía de Ramón López Velarde y continúa con los poetas de vanguardia —estridentistas—, llegando a otros jóvenes creadores que siguen “senderos estéticos” diferentes, tales como: José Juan Tablada, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Kyn Taniya,⁹⁹ cuyo trabajo es “un producto literario subconsciente del movimiento revolucionario”.¹⁰⁰

Un mes después se publica la conocida respuesta de Jiménez Rueda que detona la discusión sobre “El afeminamiento en la literatura”, pero es hasta que aparece la réplica a este artículo, cuando tienen lugar los cuestionamientos sobre la situación en que se encontraba la crítica literaria. De acuerdo con Francisco Monterde, la falta de literatos de renombre se debía a que, de manera paralela:, “faltan verdaderos críticos mexicanos, críticos en ejercicio constante, que se encarguen de orientar al público sobre los nuevos valores, no con simples notas bibliográficas hechas con timidez y complacencia; críticos de literatura que analicen y seleccionen las obras, para desechar las inútiles y entregar al lector su juicio sobre las que poseen algún mérito”.¹⁰¹

Monterde concuerda con Jiménez Rueda en cuanto a la carencia de críticos serios que, lejos del elogio de la camaradería, puedan hacer un análisis profundo y un juicio honesto sobre la literatura nueva, pues opina que no se trata de una falta de calidad, sino de la escasez de recursos para su difusión:¹⁰²

⁹⁹ Seudónimo de Luis Quintanilla.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ Francisco Monterde, “¿Existe una literatura mexicana viril?”, reproducida en Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 164.

¹⁰² Schneider señala que el propósito de este artículo se encontraba más cerca de dar a conocer a Mariano Azuela como novelista, que de arremeter contra lo que Jiménez Rueda había opinado. Lo que cobra sentido si se toma en cuenta que Monterde no sólo era uno de los colaboradores más fuertes de *El Universal Ilustrado*,

En México sólo se hace crítica de ocasión, crítica de oportunidad, al margen de un volumen, en notas bibliográficas, para corresponder al obsequio de un libro, para cumplir las funciones de críticos de libros, cuando se forma parte de la redacción de un diario o de una revista. Reservamos los artículo laudatorios —tan ajenos a la crítica seria como las notas bibliográficas escritas al correr de la máquina— para los escritores que mueren [...] Los mismos señores académicos a la docta corporación, pasan como sobre ascuas al hacer el elogio y fijar la categoría de aquel que les precedió en el lugar que ocupan. Por todo ello hablé, en mi artículo, de la carencia de escritores de renombre, paralela a la falta de críticos mexicanos, de críticos positivos, en actividad constante. Crítica desinteresada sólo he visto que la ejercen, en ocasiones, además de [Eduardo] Colín, Antonio Castro Leal, Xavier Villaurrutia, Pablo González Casanova y Jesús Zavala, en asuntos literarios, y Alfonso Cravioto, Manuel Toussaint y Renato Molina Enríquez, en cuanto a obras de pintura y escultura.¹⁰³

Y junto con la discusión sobre la falta de críticos literarios se cuestiona también la literatura mexicana moderna, tema que es introducido al debate por Victoriano Salado Álvarez, quien se mantuvo en una postura academicista, negando el hecho de que en México pudiera hacerse “literatura moderna”, por lo que fue visto como un retrógrada desde la publicación de su artículo titulado: “¿Existe una literatura mexicana moderna?” pregunta que, por turno, responden varios escritores, creando con esto un nuevo debate.

Así, mientras unos desdeñaban la producción de los jóvenes escritores; otros, como el estridentista Luis Quintanilla, defendían las novedades literarias con un argumento más poderoso: “el único requisito para hablar de ‘modernidad’ debe ser, en efecto, *vivir el momento presente*. Y el venerable señor Álvarez, historiador académico y periodista reumático, no entiende, no puede sentir este polifónico jazz-band del siglo XX ¡y sigue bailando *polka* y sus *lanceros!*”.¹⁰⁴ Se entiende que la discusión no versaba sobre la obra de

reconocido por sus relatos, sino también uno de los autores que Carlos Noriega Hope publicó en la colección “La Novela Semanal” con los títulos: *Danton. Novela mexicana contemporánea* (1922), *Alma de niño* (1923) y *La hermana pobreza* (1925); lo que hace ver sus comentarios como una defensa de la obra personal de quien formaba parte de los jóvenes escritores de la época que buscaban apoyo editorial.

¹⁰³ Francisco Monterde, “Críticos en receso y escritores desesperanzados”, reproducido en *ibid.*, p. 169.

¹⁰⁴ Respuesta de Luis Quintanilla a la encuesta “¿Existe una literatura mexicana moderna?”, en *ibid.*, p. 180.

un escritor como Mariano Azuela, sino sobre la renovación de la literatura nacional,¹⁰⁵ la contienda entre modernos contra conservadores que, como hemos visto, ocurre toda vez que es utilizado el término “modernidad”.¹⁰⁶

Al respecto de la crítica literaria, Quintanilla opina que el hecho de cuestionarse la existencia de la literatura moderna atiende a una carencia de críticos que se dediquen a analizar la producción literaria y a orientar el curso de las letras mexicanas como lo harían Alfonso Reyes y Eduardo Colín, quienes para ese tiempo “se [encontraban] sumidos en el más mexicano de los silencios, en lugar de analizar, con su innegable talento de críticos inteligentes, nuestra producción literaria y trabajar así por la mejor orientación de las letras mexicanas y, sobre todo, de la gente interesada en ella”.¹⁰⁷

Hay, en estos escritores que vuelven sobre la idea de que en México había una gran carencia de crítica, la certeza de que la producción se enriquecería si el crítico hiciera bien su trabajo y no se dejara llevar por “un lógico, caritativo pero dañoso movimiento de compasión”,¹⁰⁸ preocupado por no herir susceptibilidades.

En este contexto, en el que se cuestiona la modernidad de la literatura nacional, es que se habla de Xavier Villaurrutia como uno de los “más distinguidos escritores jóvenes de México, quienes son solicitados de una seriedad y una trascendencia abrumadora”,¹⁰⁹ que para 1924 se había convertido en un colaborador destacado del periódico, escenario de la mencionada polémica, donde se lee: “Xavier Villaurrutia, uno de los más notables críticos de la última generación, nos ha escrito especialmente para este número el presente estudio

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 184.

¹⁰⁶ Sin duda, no es gratuito que el debate se haya publicado en su mayoría en *El Universal Ilustrado*, periódico que “debe tomarse en serio aunque sea frívolo”, pues además de reunir los comentarios de los escritores de diferentes generaciones, muchas de sus páginas, incluida la portada, estaban dedicadas a la moda, el cine y el jazz. “La flecha en el blanco”, *El Universal Ilustrado*, núm. 389, octubre 23 de 1924, p. 13.

¹⁰⁷ Schneider, *op.cit.*, p. 180.

¹⁰⁸ Opinión de José D. Frías, tomada de “El nido de las avispas y la literatura mexicana”, *Ibid.*, p. 186.

¹⁰⁹ “La flecha en el blanco”, *op.cit.*, p. 13.

acerca de Pío Baroja, el máximo escritor de Vasconia. No necesitamos ensalzar la obra crítica de Villaurrutia, puesto que sus actividades literarias son ya sobradamente conocidas de nuestros lectores”.¹¹⁰

Si bien para 1924 Villaurrutia ya era reconocido por sus textos de crítica literaria, lo cierto es que con el tiempo esta parte de su obra se vio eclipsada por la magnitud de su poesía, frente a la cual, la producción crítica ha sido leída como un complemento.

II. 2. La crítica en Villaurrutia

No creo en la imparcialidad del crítico pero sí en una parcialidad bien cimentada y compleja.

Xavier Villaurrutia, Carta a Alfonso Gutiérrez Hermosillo

La producción crítica de Villaurrutia no sólo aborda el ámbito literario, sino también el de la pintura, el cine y el teatro. Textos leídos en exposiciones y conferencias, pero principalmente publicados en diversas revistas, ya que este medio tan popular para la época, se convirtió en el principal órgano de difusión de la literatura de principios de siglo XX, a tal grado que, como el mismo Villaurrutia señala: “la historia de nuestras revistas [...] es en muchos casos la historia de nuestras letras [...]”.¹¹¹ De ahí que la recopilación de la

¹¹⁰ Xavier Villaurrutia, “La absolución de Pío Baroja”, en “Letras Españolas”, *El Universal Ilustrado*, núm. 377, 31 de julio de 1924, p. 36.

¹¹¹ Xavier Villaurrutia, “Julio Ruelas, dibujante y pintor”, en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 1000. Al respecto, y ampliando más esta idea, Guillermo Sheridan opina: “Aceptamos como una verdad irrefutable —y en un país como el nuestro además, irremediable— que la historia de las literaturas modernas es la historia de las revistas que tales literaturas han producido. En México, más que en otros lugares, resulta bien difícil incluso dirimir qué es primero, las revistas o la literatura que históricamente aquellas articulan. Entre nosotros la carencia de una historia de la literatura acusa una penosa incapacidad para informar la crónica eficiente de nuestra evolución literaria, por lo que las revistas funcionan como el sucedáneo más útil y eficaz [...] Las revistas son la materia prima de la historia literaria, al tiempo que su expresión más fiel y terminante: son el termómetro fiel de las proposiciones, influencias, productos, ideas y cambios que lubrican el movimiento mismo de la historia. En tanto que documentos poseen una objetividad infalsificable; en tanto

obra crítica del poeta, haya sido una labor un tanto inconclusa, pues pese al gran trabajo realizado por Alí Chumacero, Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán (1966), todavía se encuentran textos inéditos en algunas revistas de las que Villaurrutia fue asiduo colaborador.

Sin embargo, aunque profusa, la obra crítica del poeta ha merecido diversos juicios por parte de críticos posteriores como Alí Chumacero, quien considera que no se trata de un “intelectual sistemático, capaz de dejar establecidos en teorías los métodos o sus concepciones, sino que abordaba los temas llevado del impulso inmediato que lo conducía a rescatar algo de lo que él mismo era”.¹¹² En la misma dirección apuntan las palabras de Juan García Ponce (1987), quien asegura que se encuentra “aun en la más breve nota crítica, la intimidad del poeta”.¹¹³

En ese mostrar su intimidad, el poeta da los nombres de los escritores con los que dialoga y con los que forja su propia tradición, y expone el universo del que surge su creación —ya sea la poesía, el teatro, la crítica o la novela.

Un universo villaurrutiano hecho de soledad, a decir de García Ponce, en el cual sólo se encuentra la interioridad y el aislamiento: una soledad exterior, pues su poesía está dirigida a un grupo reducido; y una soledad interior que es inherente a la introspección que ocurre durante el acto creativo, cuando hace una “separación de las cosas [objetos físicos] y busca su verdad en un puro mundo interior”.¹¹⁴

que pensadas por la inmediatez de la periodicidad implican la crónica minuciosa de la edificación del gusto de un momento (que sumado a otros momentos termina por ser el gusto de una época o de una generación)”. Guillermo Sheridan, “Tierra nueva”, en *Letras Libres*, México, octubre de 1983, p. 38.

¹¹² Alí Chumacero, “La crítica de Xavier Villaurrutia”, en Xavier Villaurrutia, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. XXVII.

¹¹³ Juan García Ponce, “La noche y la llama”, en *Apariciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 296.

¹¹⁴ *Idem*. Preferencia que el propio Villaurrutia declaró en sus notas: “Decididamente soy un hombre de interiores. El paisaje se me olvida. Cualquier cosa me distrae de un paisaje”, lo cual resulta evidente en la

Desde esta perspectiva, García Ponce asegura que todo cuanto el poeta produjo: poemas, ensayos, “restringidos intentos de ficción”, notas críticas y comentarios, provienen del mismo mundo espiritual, en el cual la prosa tiene la función de una herramienta para la autoexploración; para llevar a cabo “un ejercicio para sí mismo”, una exégesis de la propia obra.

Por su parte, José Rojas Garcidueñas (1961) asegura que el valor de la obra crítica del poeta proviene de un mismo lugar de gestación y mantiene, por tanto, una consistencia, la cual debe ser entendida en su justa dimensión:

[...] las cualidades relevantes de la crítica de Villaurrutia están en la solidez interna y en la ortogeneidad de sus atisbos o sus hallazgos, y a ellas se adunan la finura del trazo, la sutileza de la observación, sin olvidar, claro está, el buen estilo que a todo ello presta elegancia, y los continuos toques de ingenio, tan propios de su manera de escribir, que era asimismo, una de las características de su manera de ser.¹¹⁵

Como vemos, muchos de sus lectores coinciden en que gran parte del mérito de la obra crítica consiste en ser un ejercicio más del poeta que busca entender su propia voz en la lectura del otro, lo que de acuerdo con Fabienne Bradu (1988) es una constante en todo crítico, quien “al hablarnos de una voz, nos enseña asimismo su oído, educado por su propia melodía interior”.¹¹⁶ Hipótesis en la que estamos de acuerdo y que sostiene el presente estudio. Sin embargo, consideramos que la prosa del poeta no sólo funciona como un ejercicio de autoconocimiento al servicio de su obra lírica, sino que es en sí misma un

poesía posterior a *Reflejos*, pues en este poemario todavía hay una clara convivencia entre el mundo externo y el interno que se atenúa en *Nostalgia de la muerte*, donde prevalece la conciencia de la voz poética, un indicador es la importancia que cobra la sensorialidad como experiencia interna. Villaurrutia, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 608

¹¹⁵ José Rojas Garcidueñas, “Xavier Villaurrutia, crítico”, en *Nivel*. Gaceta de *Cultura*, núm. 25, 25 de enero de 1961, p. 4. Cabe destacar que el texto de Garcidueñas es —como varios de los que se escribieron antes de la compilación *Obras* (1966), y como ocurre con el de Luis Leal que comparte título con el de Garcidueñas— una aproximación ligera a la crítica de Villaurrutia, quizás por la carencia de un volumen que las agrupara.

¹¹⁶ Fabienne Bradu, “Presencia y figura de Xavier Villaurrutia en la crítica mexicana”, en *Vuelta*, año XII, núm. 137, México, abril de 1988, p. 57.

universo con estilo propio. Si la obra crítica de Villaurrutia puede ser considerada ensayo o no, es una cuestión que trataremos de responder en el presente capítulo.

II. 2. 1. Crítica y autocrítica

Recordemos que para principios de siglo XX, en México se pensaba que la labor del crítico literario consistía en orientar el gusto del público lector. Esto es, un quehacer con fines prácticos que no sólo sirviera de guía de los nuevos valores literarios, sino que también analizara, seleccionara y desechara las obras “inútiles”. Francisco Monterde, autor de este comentario, atribuía al crítico el poder de conducir las lecturas de “la masa” pues ésta no estaba capacitada para formarse por sí misma una opinión sobre las obras mexicanas nuevas, razón por la cual prefería leer los títulos extranjeros cuyo prestigio ya había sido difundido en otros países.¹¹⁷ Desde esta perspectiva, el crítico se desempeñaba como censor y promotor de la literatura, cumpliendo con una función social que implicaba también un ejercicio de introspección, en el cual el estilo, conocimiento y creación del poeta sirven como un filtro desde donde el crítico emite su juicio sobre la obra ajena.

Idea que el propio Villaurrutia expone en el prólogo a *Textos y pretextos*, donde al llevar a cabo una labor de compilador de su prosa, establece lo que para él es la labor del crítico:

[...] pretender poner el claro los puntos secretos de un texto, intentar destacar las líneas de un movimiento literario y encontrar relaciones y correspondencias en el espacio y en el tiempo entre las obras y los hombres, son, también, pretextos para iluminar, poner a prueba las dimensiones, las cualidades o la falta de cualidades propias. Explicando o tratando de explicar la complejidad espiritual de Ramón López Velarde, por ejemplo, no hacía sino ayudarme a descubrir y a examinar, al mismo tiempo, mi propio drama. De ahí que, del

¹¹⁷ Francisco Monterde, “¿Existe una literatura viril?”, en *op.cit.*, p. 164.

mismo modo que de la novela se ha dicho que es un género autobiográfico, ahora me parezca razonable pensar que la crítica es siempre una forma de autocrítica.¹¹⁸

En estas líneas el poeta no sólo utiliza un término clave para su obra, la “autocrítica”, que lo evidencia como conocedor y seguidor de escritores extranjeros como André Gide, Paul Valéry y T. S. Eliot;¹¹⁹ también establece los parámetros dentro de los cuales deben ser leídos sus textos, como “estudios y notas acerca de obras y autores” que provocaron “el placer o la necesidad de un comentario, de una reflexión”.¹²⁰ Pese a que algunos de ellos —como el dedicado a López Velarde— pueden ser leídos como ensayos, en el sentido en que ahora lo entendemos, Villaurrutia evita utilizar el género para referirse a sus textos y hace énfasis en la motivación personal que lo llevó a escribir: “Movido otras veces, simplemente, por el deseo de señalar la aparición y la intención de un texto, el conocimiento o la visita de un espíritu, o la existencia de un movimiento literario o artístico, cercano o lejano en el espacio, pero cuyas ondas y cuyos reflejos herían mi sensibilidad y mi razón”.¹²¹

De ahí que ante cada uno de estos textos sea necesario tomar en cuenta su naturaleza, pues en muchos casos sólo se trata de pequeñas notas o menciones a propósito de la muerte del escritor en cuestión, reseñas o semblanzas donde, con motivo de un prólogo, habla sobre su primer encuentro con un autor.¹²²

¹¹⁸ Xavier Villaurrutia, “Prólogo”, *Textos y pretextos*, México, La casa de España en México, 1940, s/p.

¹¹⁹ Aunque el término sólo es utilizado por Gide, la importancia que tanto Eliot como Valéry atribuyen a la crítica como una labor obligada del artista —uno de manera teórica, y otro en su quehacer de poeta y crítico, respectivamente— apunta a que comparten una manera de pensar al artista como consciente de sí mismo y, por tanto, autocrítico.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ *Idem.*

¹²² Como es el caso de “Rainer María Rilke”, texto donde relata su primer encuentro con la lectura del alemán, de quien realiza una breve semblanza de la vida y obra del escritor checo para prologar la edición de *Melodía del amor y la muerte del corneta Cristóbal Rilke*, traducida por Eduardo García Máynez en 1940.

Pese a que resulta difícil establecer categorías que ayuden al estudio de la obra crítica villaurrutiana, se encuentra de manera constante la necesidad de establecer cuál es la perspectiva desde donde el autor de *Nostalgia de la muerte* recibe la obra ajena, pues incluso en las notas breves encontramos sus afinidades y preferencias, lo que nos hace pensar que el prólogo a *Textos y pretextos* funcionó como una declaración de principios en donde instauro el modo en que debe ser abordada su crítica: no como el producto de un erudito dedicado al análisis exhaustivo de la obra literaria ni como un lector aficionado, sino como quien tiene la intención de “servir, en algunos casos, a los amantes de nuestra literatura, de nuestro arte, que no cuentan, por falta de notas y estudios críticos acerca de escritores y artistas contemporáneos, con muchos puntos de apoyo, de referencia o de controversia”.¹²³ Un guía para los lectores, diría Monterde, aunque con la conciencia de quien privilegia sus preferencias en cada uno de sus escritos y, al hacerlo, deja en claro cuál es su horizonte de lectura: “No es culpa mía si son, al mismo tiempo que de las ajenas, imágenes de algunas de mis preferencias, de algunos de mis gustos, y aun de mis incomprendiones y limitaciones”.¹²⁴

De este modo, la “autocrítica” es un concepto de lo que debía ser el crítico literario para Villaurrutia, quien utiliza el término en repetidas ocasiones a lo largo de su producción literaria. Por ello, hemos considerado pertinente analizar algunas de sus colaboraciones en las publicaciones periódicas donde se evidencia dicha consideración. Tal es el caso de la sección “El curioso impertinente” en *Ulises, revista de curiosidad y de crítica* (1927-1928) donde, como el subtítulo sugiere, el ejercicio de la crítica es una parte fundamental de la

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Idem.*

publicación, pues por medio de ésta los redactores manifestaron que el modelo de crítico que seguían era el del escritor francés André Gide, conocido por su “autocrítica”.¹²⁵

Gide fue una figura emblemática para los creadores jóvenes de la época, no sólo por la libertad moral que propagaba, sino también por la innovación estilística que encontramos en una narración tan propositiva como lo fue *Los monederos falsos* (1925), cuyo principal aporte es una narrativa metaficcional, brevemente analizada en el capítulo anterior, en la que se crea una escritura paralela a la de la novela: un novelista que escribe un diario donde planea la escritura de *Los monederos falsos*.¹²⁶ El diario se convierte así en la escritura sobre la escritura. Del mismo modo ocurre con la novela *Cólera* (1927) de Jacques de Lacretelle, quien —de manera posterior a la novela— publicó un diario donde diserta sobre las cuestiones del oficio y, en particular, sobre el proceso creativo de dicha novela.

Basado en estos narradores, “el curioso impertinente” habla del “escritor de hoy” cuya mayor virtud es, precisamente, la autocrítica a tal grado que esta actitud se convirtió en un distintivo para los autores de la época: “Momento de crítica, sí. Y, sobre todo, momento de autocrítica. Cuando un escritor se queja de la ausencia de espíritus críticos pensamos que la falta no debe buscarla hacia afuera porque está, sencillamente, dentro de él”.¹²⁷

Este artículo señala que algunas veces la obra paralela sobrepasa a la novela, como “en el caso del joven Lacretelle” donde “el cuaderno de notas es aún más atractivo que el relato”.¹²⁸ Posterior a esta declaración de principios, “El curioso impertinente” publica la

¹²⁵ Cfr. “El curioso impertinente. Gide y Lacretelle”, *Ulises, revista de curiosidad y de crítica*, núm. 6, febrero de 1928, p. 35.

¹²⁶ Ver páginas 16 y 17 de esta tesis.

¹²⁷ *Idem*. En este primer párrafo resulta inevitable pensar en el debate sobre la crítica que años atrás destapara Francisco Monterde. Si bien no existen referencias directas a dicho debate, consideramos que esta aseveración se puede interpretar como una posible respuesta de los directores de la revista, Novo y Villaurrutia, que ven en quien emite la “queja de la ausencia de espíritus críticos” a alguien que carece del análisis de los propios procesos creativos.

¹²⁸ *Idem*.

traducción de algunos de los fragmentos de estos textos que para la época fueron el distintivo de un autor que comprendía y se enlistaba en las filas de la modernidad.¹²⁹

De esta manera, vemos que para Villaurrutia el rigor crítico se muestra en todo el quehacer del artista y, como señala en la reseña a *El último puritano* de George Santayana, (1935): la labor del crítico es descubrir la estética, el método y las limitaciones de un libro, ejercicios que lleva a cabo el autor reseñado, que “se adelanta, como en otros casos concretos de su obra, al crítico”.¹³⁰

Otra de las secciones de crítica en las que colaboró Villaurrutia es la que corresponde a la publicación *Letras de México. Gaceta Literaria y Artística* (1937-1947) que a cargo de Octavio G. Barreda estaba enfocada en dar a conocer los sucesos artísticos de la época, así como en realizar la labor crítica¹³¹ que su par *El Hijo Pródigo* —dirigida por el mismo Barreda— no hacía, pues esta última se dedicaba a abrir espacios de publicación para las novedades poéticas, narrativas y teatrales.¹³²

¹²⁹ Como ya se ha visto en el capítulo I de esta tesis, la autorreflexión sobre los procesos creativos era el distintivo de lo que para principios de siglo XX se consideraba “autor moderno”.

¹³⁰ Villaurrutia, “El último puritano”, en *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 935. En su artículo “El otro Villaurrutia”, Álvaro Ruiz Abreu señala la influencia que George Santayana tuvo sobre el poeta mexicano y los escasos estudios que se han hecho al respecto; y destaca la influencia del filósofo norteamericano en la obra del poeta en lo que se refiere al “poder de la mente”, al rigor intelectual y sobre todo a la idea del viaje que tiene el poeta, “como búsqueda de otro y de sí mismo”. “Viajar —dice Ruiz Abreu— no es un esfuerzo corporal sino un desplazamiento de la mente y de los sentidos que permiten a la imaginación alcanzar niveles recónditos. Villaurrutia comulga con esta idea del escritor hispano-inglés: ‘la imaginación es potencialmente infinita’”. Viaje que corresponde más a una interiorización que a un desplazamiento físico, como veremos en el siguiente capítulo. Álvaro Ruiz Abreu, “El otro Villaurrutia”, *Revista Azul@arte. Revista literaria virtual*, 10 de junio de 2007, Jaime Serey. Consultado el 25 de marzo de 2009, <http://revistaliterariaazularte.blogspot.com/2007/06/lvaro-ruiz-abreu-el-otro-villaurrutia.html>.

¹³¹ Como el propio Barreda lo señaló: “Desde mi llegada [de los Estados Unidos] traía yo el propósito de crear una revista, pero con características y perfiles diferentes. Como aparecían muchos libros y publicaciones, de cuya existencia los periódicos y revistas comerciales no daban razón o apenas mencionaban los títulos de unas cuantas, creía yo que había llegado el momento de que México contara con una publicación predominantemente bibliográfica, parecida a *Les Nouvelles Littéraires*, de París, o al suplemento literario del *New York Times*”. Octavio G. Barreda “Gladios, San-ev-ank, Letras de México, El Hijo Pródigo”, *Revistas literarias de México*, México, INBA, 1963, p. 331.

¹³² Cfr. Lourdes Franco Bagnouls, *Letras de México (1937-1947) Índice y estudio*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios, 1981, p. 21.

Pese a que no se trata de un órgano emitido por un grupo cerrado —como fue el caso de *Ulises y Contemporáneos*— *Letras de México* contó con la colaboración asidua de Villaurrutia. De ahí que hayamos dado seguimiento al tema de la crítica a través de la sección titulada “El pez que fuma” de esta revista.¹³³

En esta columna de comentarios donde un pez enmascara a los colaboradores que participan en ella, se muestra la vena crítica de la revista pues todo es sujeto de análisis: las novedades teatrales y los actores que no actúan obras mexicanas; las películas aburridas; los libros que cuidan más la etiqueta editorial que el contenido; los burdos imitadores de los buenos poetas; incluso el hacer la siesta, costumbre española considerada por el pez como “antihigiénica”, etcétera.

“El pez que fuma” se presenta como el espacio de denuncia de los “artistas falsos”¹³⁴ y de los críticos latinoamericanos que hacen del elogio fácil una promoción para la obra de poca calidad:

El infatigable hermano cartero —un pececillo hormiga— abandona a la puerta de la pecera, una y otra vez, la carga de mensajes y presentes. Libros, folletos, cartas-humo o tabaco para la pipa. Entre los libros abundan aquellos que escriben los autores del Río Bravo para abajo, hasta el Plata y el Amazonas. En sus páginas finales el autor recoge la cosecha de lauros conquistados, fácilmente, entre sus compañeros peces —truchas, tiburones— de todo el Continente:

El pez que fuma va leyendo los elogios descomunales que se escriben y, a medida, se escapan de su boca negras burbujas de indignado viento. Bajo la responsabilidad de las firmas más firmes del prestigio intelectual del Continente (¡Bello país es América!) se dicen elogios como éste:

¡Un gran poeta!

Creador de nuevos mundos

¡Goethe redivivo [!]

Obra de excelsitud mental

Con esta obra afirma usted su genio en el ámbito anchuroso del idioma.

¹³³ De acuerdo con Lourdes Franco, Octavio G. Barreda afirmó que todos los colaboradores habían participado en la escritura de dicha columna con el seudónimo de “el pez que fuma”, a excepción de Jaime Torres Bodet que firmó como Sebastián Roca el primer artículo. *Ibid.*, p. 352.

¹³⁴ Dice el pez que fuma: “Los ingenuos creen que si se diese sog a al artista falso, éste se ahorcaría. Las estadísticas desgraciadamente, no comprueban tan agradable teoría”. “El pez que fuma”, “De la crítica destructiva” en *Letras de México. Gaceta literaria y artística*, núm. 4, año III, 15 de enero de 1940, p. 11.

El pez se rasca la aleta de la razón y medita. No acaba de comprender qué fin persigan las más ilustres firmas con afirmar lo que afirman revolviendo el agua de la crítica —tan escasa— en los ríos del pensamiento italo-argentino-portugués-hispano-azteca-tarasco etc. americano.

Es inmoral que una firma afirme ni por pienso, ni en carta, ni en tarjeta postal estos descomunales elogios, y aunque en Hispanoamérica (vamos a suponer) los únicos lectores sean los autores de libros, es indecoroso ganarlos a tan bajo precio. Además de que, con el sistema, sólo se consigue el caos de los valores. La firma que se respete no debe tener para los malos escritores más que el silencio o el desahucio. Porque llamar genial, paternalmente a Pedro López es pervertir al hijo. ¿Temor? ¿Cortesía? o ¿a mí qué?¹³⁵

El tono irónico y combativo que se percibe en la columna responde a la necesidad de crítica honesta en el continente,¹³⁶ así como a las disputas que tuvieron lugar en la época, pues como afirma Ana González Neira, “*Letras de México* no sólo hace visible las fricciones entre [los] refugiados [españoles] sino también entre los propios intelectuales sudamericanos”.¹³⁷ Como González señala, *Letras de México* fue el foro donde se presenciaron tanto las repercusiones culturales que trajo consigo el exilio español, como las discusiones entre latinoamericanos.¹³⁸

El duro juicio de “el Pez” hacia las “ilustres firmas” que alaban a los malos escritores pone en evidencia la situación de la “crítica literaria” en Latinoamérica que, en su mayoría, sólo se trata de “elogios descomunales”, los cuales, lejos de engrandecer al crítico, lo demeritan con el modo “indecoroso [de] ganarlos [a los autores de los libros] a tan bajo precio”.

¹³⁵ “El pez que fuma”, en *Letras de México. Gaceta literaria y artística*, núm. 4, 15 de abril de 1941, p. 6.

¹³⁶ Además del tono, habría que destacar el uso que el autor hace de la cacofonía que, a nuestro parecer, funciona como una parodia de la pobreza de lenguaje de estos críticos-peces.

¹³⁷ Ana González Neira, “La guerra civil y el exilio en la prensa cultural mexicana”, Congreso Internacional La guerra civil española, http://www.secc.es/media/docs/16_2_GONZALEZ_NEIRA1.pdf, p.10

¹³⁸ González Neira cita la famosa discusión entre Octavio Paz y Pablo Neruda con respecto a la literatura estalinista de este último.

De este modo, la exigencia de rigor es una constante para el grupo al que se adscribe Villaurrutia que pide honestidad crítica para las letras de su tiempo con la misma exigencia que mostró en lengua inglesa el crítico y poeta T. S. Eliot.

Eliot, como otra de las figuras importantes de la época, influyó en el poeta mexicano en la recurrencia por definir el quehacer del crítico. Desde sus textos publicados en *The Sacred Wood* (1920) hay una constante necesidad de validar la mirada crítica por encima del canon que presenta la tradición. El buen crítico, el crítico con “aptitud”, dice Eliot, sabe discernir entre la creación que trasciende por su calidad y la que se crea por circunstancia; a diferencia de aquéllos con “experiencia limitada” que se dejan “engañar por la falsificación o por el artículo adulterado; y así vemos generación tras generación de lectores bisoños engañarse con lo ficticio y adulterado de su propia época, prefiriéndolo, incluso, por ser más fácilmente asimilable, al producto genuino”.¹³⁹

De la misma manera, en el ensayo “The Perfect Critic” Eliot cuestiona el tipo de crítica que llama “dogmática”, en el sentido en que impone sus juicios de valor, influyendo en el lector: “El crítico dogmático que ignora una regla y afirma un valor, deja incompleta su labor. Tales declaraciones muchas veces pueden ser justificadas como un ahorro de tiempo, sin embargo el crítico no debe imponer sus juicios de bien y mal. Simplemente tiene que elucidar: el lector se formará un juicio correcto por sí mismo”.¹⁴⁰ En este sentido, el crítico debe buscar la imparcialidad en sus opiniones, dedicándose únicamente a esclarecer el texto y, aunque esto implique ya una postura propia, debe dejar fuera todo dictamen que resulte tendencioso para el lector.

¹³⁹ Eliot, “Introducción”, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 32.

¹⁴⁰ “The dogmatic critic, who lays down a rule, who affirms a value, has left his labour incomplete. Such statements may often be justifiable as a saving of time; but in matters of great importance the critic must not coerce, and he must judgments of worse and better. He must simply elucidate: the reader will form the correct judgment for himself” [La traducción es mía]. Eliot, “The Perfect Critic”, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London, Methune & Co., 1948, p. 11.

En sus conferencias agrupadas en el libro *Función de la poesía y función de la crítica* (1933) Eliot profundiza en su concepto de crítica, iluminando con esto su inclinación por ciertos autores como Paul Valéry:

Por crítica entiendo aquí toda la actividad intelectual encaminada bien a averiguar qué es poesía, cuál es su función, por qué se escribe, se lee o se recita, bien –suponiendo, más o menos conscientemente, que eso ya lo sabemos– a apreciar la verdadera poesía [...] La crítica, por supuesto, no llega jamás a averiguar qué es la poesía: no puede encerrarla en una simple definición; pero, la verdad, no sé qué utilidad tendría ésta, una vez hallada. No es posible tampoco una valoración definitiva de la poesía. Las preguntas: ¿Qué es la poesía? ¿Es éste un buen poema?, constituyen, pues, las dos metas teóricas de toda labor crítica.¹⁴¹

Preguntas que, de acuerdo con Eliot, resultan inherentes a la lectura, pues esta “función de la crítica”, que se preocupa por desentrañar lo que es la poesía, surge toda vez que existe una experiencia poética en particular, esto es: “la crítica, lo mismo que toda actividad filosófica, es inevitable y no requiere justificación. Preguntarse ¿qué es la poesía?, es admitir la función crítica”.¹⁴²

Asimismo, hay en Eliot una constante preocupación por asimilar el acto crítico al creativo, como se evidencia en su respuesta a quienes creen que la proliferación de la obra crítica es un síntoma de carencia creativa: “Podríamos afirmar que el desarrollo de la crítica es un síntoma de desarrollo y de cambio en la poesía, y que el desarrollo de la poesía es en sí mismo un síntoma de cambios sociales”.¹⁴³ En este sentido, una revisión de la historia de la crítica permitiría observar las nociones de poesía que surgen en cada época, lo que Eliot llama un proceso de “reajuste entre la poesía y el mundo en el cual y para el cual se produce”.¹⁴⁴ La función del crítico será extraer aquello que es permanente en poesía, de lo

¹⁴¹ Eliot, “Introducción”, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴² *Ibid.*, p. 33.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 41.

que corresponde únicamente al espíritu de un época, noción que ya se asoma en un texto previo como *The Perfect Critic*, al respecto de la lectura de la tradición.

En el caso de un crítico que además es poeta —como es el caso de Eliot— la relación entre ambas facultades se estrecha a tal grado que crea “poesía crítica”, lo que de acuerdo con Eliot es lo que hace que la poesía sea moderna: “Cuando digo de la poesía moderna que es extremadamente crítica quiero significar que el poeta contemporáneo, si es algo más que un mero hacedor de versos amables, se ve forzado a plantearse cuestiones tales como ¿para qué sirve la poesía?; no simplemente: ¿qué es lo que voy a decir?, sino más bien ¿cómo y a quién se lo voy a decir?”.¹⁴⁵

Este poeta crítico es una categoría que Eliot establece como la propia y que difiere de los demás tipos, tales como: el “crítico profesional”, que puede ser “un autor *fracasado*”; el “crítico con fervor”, que funge como “abogado de los autores que reseña”; y el “crítico académico y teórico”, que combina la enseñanza con la crítica. Ser un poeta crítico implica que “al candidato se le conozca primordialmente por su poesía, pero al mismo tiempo que lo que haya escrito de crítica se distinga por su derecho propio y no sólo por la luz que pueda proyectar sobre sus versos”.¹⁴⁶ Es decir, que la crítica literaria rebase la relación de dependencia que establece con el texto que la anima, convirtiéndose más que en un espejo de la obra del poeta, en un texto autónomo a tal grado que se adscribe al género ensayo.

Una valoración del quehacer literario de Villaurrutia, a la luz de las teorías de Eliot, ubica al poeta mexicano dentro de la misma clasificación en la que se encuentra el autor de *Tierra Baldía*, como poeta y crítico, pues ambos comparten una constante preocupación por definir la poesía en la crítica.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴⁶ Eliot, *Criticar al crítico y otros escritos* [1961], trad. Manuel Rivas Corral, Madrid, Alianza Editorial, 1967, p. 12.

Sin embargo, en lo que se refiere a la autonomía del crítico como un ensayista, se debe señalar que pese a que no toda la obra crítica de Villaurrutia puede ser considerada como ensayo autónomo, tienen ciertas características que unifican el estilo del poeta, las cuales analizamos en este capítulo.

II. 2. 2. Las escalas de la crítica

Descubrir el funcionamiento interno de la poesía es lo que anima varios ensayos de Villaurrutia donde despliega ante el lector eso que él mismo llama el quehacer del crítico: “descubrir una estética, un método”¹⁴⁷ con que está escrita una obra. Ejercicio de autoexploración al que dedicó una gran variedad de artículos y ensayos.

Aunado a esta labor, Villaurrutia también reconoció que una de las tareas del crítico es la edición de textos, como se observa en una carta a Alfonso Gutiérrez Hermosillo, en la que en defensa de la edición de Sor Juana Inés de la Cruz, hecha por Ermilo Abreu Gómez, señala:

El hecho de que a usted le interese estudiar a Sor Juana desde un sitio no debería impedirle ver con claridad una edición que ha conseguido aclarar un texto y hacer fáciles su lectura y adquisición. Me parece que usted no separa, como yo lo hago, dos actividades muy diversas que consisten, la una, en lanzar hipótesis críticas como usted lo hace en su estudio sobre los versos amorosos de la monja, y la otra en disponer científicamente los textos de un autor para facilitar su estudio, verdadera ciencia literaria esta última que apenas si cuenta en México con unos cuantos cultivadores.¹⁴⁸

El crítico no era simplemente el que emitía juicios sobre la obra ajena, sino también aquel que estaba implicado en todo el proceso de la difusión de la literatura como se observa en

¹⁴⁷ Villaurrutia, “El último puritano”, en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 935.

¹⁴⁸ Villaurrutia, “Correspondencia con Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, en *Obras*, p. 857.

los trabajos de compilación que el propio Villaurrutia llevó a cabo para la Editorial Cvltura, para los cuales realizó diversos prólogos en los que hacía un balance general de las obras, principalmente, de poetas mexicanos. En estos textos fue donde dio a conocer su perspectiva de lectura y, en algunos casos, analizó más a detalle las influencias e intertextualidades correspondientes, haciendo un trabajo interpretativo, de exegética, que según la definición de Alfonso Reyes (1942) es:

[...] parte de la crítica [...] que estudia la producción de la obra en su época mental e histórica; la formación psicológica y cultural del autor; las peculiaridades de su lengua y estilo; las influencias de todo orden —hechos de la vida o hechos del pensamiento— que en la obra misma se descubren; su significación en la hora que aparece; los efectos que a su vez determina en otras obras y en el público de su tiempo; su fortuna ulterior; su valor estético puro. Es inevitable, si ha de ser cabal, que se contamine un poco de consideraciones sociológicas que, aunque la desbordan, le son fronterizas.¹⁴⁹

La exegética para Reyes es el paso intermedio entre el comentario impresionista y la valoración de la obra. En sus teorizaciones sobre crítica señala que existen tres formas de abordar a la literatura, denominadas “escalas de la crítica”, de las cuales “el juicio” —la valoración de la obra literaria— es la culminación. Tomando en cuenta que la literatura no es una ciencia exacta y que, por tanto, siempre “tendrá mucho de impresión personal”, como aseguraba Menéndez y Pelayo,¹⁵⁰ Reyes considera en su justa dimensión la parte vivencial de la literatura que todo crítico debe tener en cuenta, sin que ello lo limite o por el contrario, lo desborde en juicios de emoción desmedida: “No prescindo de mi emoción, la encamino, educándola convenientemente, como otro procedimiento más del saber”.¹⁵¹ Así, el “impresionismo”, preámbulo de la exegética, “es el indicio indispensable para el

¹⁴⁹ Alfonso Reyes, “Aristarco o la anatomía de la crítica”, *La experiencia literaria (coordinadas)*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942, pp. 105-106.

¹⁵⁰ Citado por Alfonso Reyes en *Tres puntos de exegética literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, t. XIV, 1962, p. 248.

¹⁵¹ Reyes, *Ibid.*, p. 239.

filólogo; el que le hace saber lo que ha dicho la voz del pueblo; señala a la exégesis el rumbo; llama la atención al erudito y al historiador literario sobre la presencia y el valor del poema, adelantándose a ellos con una palmadita en el hombro”.¹⁵²

En este sentido, la exegética, como la segunda etapa en esta escala, se refiere al quehacer del filólogo que aborda el texto desde la mirada del especialista que tanto investiga sobre las condiciones que rodearon la génesis de la obra, como analiza el estilo de ésta, interpretándola y preparándola para “el juicio” o tercera escala, donde la valoración tiene lugar.

Si bien Villaurrutia constantemente hace una labor de valoración de la literatura, como se observa en casi toda su obra crítica, donde expresa su juicio sobre las generaciones literarias mexicanas, el texto donde lleva a cabo un análisis más profundo es “El león y la virgen”, dedicado a la poesía de Ramón López Velarde.¹⁵³

En este ensayo, cuyo título proviene de un verso del poeta zacatecano, Villaurrutia toma como eje central el drama interior que encuentra su expresión en el uso de un vocabulario católico, por el cual Ramón López Velarde fue leído como un poeta local, provinciano y de corte religioso y simple, cuya obra “sigue siendo vista con ojos que se quedan en la piel sin atreverse a bucear en los abismos del cuerpo en que el hombre ha ido ocultando al hombre”.¹⁵⁴ Dividido en dos apartados, este texto aborda tanto el retrato del poeta de *Zozobra*, como el análisis de su obra en el que se observa un ejercicio de deslinde entre lo vivencial, nutrido por elementos del retrato; y el análisis de la creación en sí.

¹⁵² Reyes, “Aristarco o la anatomía de la crítica”, *op.cit.*, p. 108.

¹⁵³ Aunque hemos decidido tomar para su estudio el texto sobre López Velarde porque ejemplifica el ejercicio de exégesis, consideramos que en “La poesía de Efrén Rebolledo” y “Sor Juana Inés de la Cruz” también se asoma esta constante revisión y valoración de la poesía mexicana.

¹⁵⁴ Villaurrutia, “El león y la virgen”, reproducido con el título “Ramón López Velarde”, en *op.cit.*, p. 650.

Por la manera ágil y fluida en que Villaurrutia trata los diferentes aspectos de la poesía de López Velarde, este texto dista mucho de aquellos en los que el desarrollo de la crítica ocurre a través de bloques temáticos que está más cerca al estudio escolar. El análisis de la poesía en todos sus niveles se entretiene de forma amena con el recuerdo vivencial y éste a su vez con el lugar que ocupa la obra lopezvelardiana en el universo literario, en el que Villaurrutia encuentra conexiones con otros autores como Leopoldo Lugones, Luis de Góngora y, principalmente, Charles Baudelaire con quien, dice, López Velarde comparte temas como la agonía, el vacío, el espanto y la esterilidad, así como la tensión entre opuestos. Villaurrutia habla de la obra del jerezano como una dualidad que va más allá de un recurso estilístico, pues proviene de la pugna que se libra en el espíritu de su autor, diferente de Amado Nervo porque no “mutila” una de las “dos vidas opuestas que dentro de él se agitaban”, lo que a decir de Villaurrutia, en Nervo se traduce en una “coherencia simplista, y, al fin de cuentas, una serenidad vacía”.¹⁵⁵ Por el contrario, el zacatecano imprime a su poesía cierta complejidad que se advierte en el poema porque surge en el autor tras “una inmersión en el océano de su propia angustia”. Los opuestos son entonces los extremos que lo acercan más a sí mismo: religioso y erótico, “¿Sería necesario decir que esta dualidad de Ramón López Velarde está muy lejos de ser un juego retórico exterior puramente verbal y que, en cambio, se halla muy cerca de la profunda antítesis que se advierte en el espíritu de Baudelaire?”.¹⁵⁶

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 646. Hay en esta generalización de la poesía de Nervo, una visión un tanto visceral para evidenciar la desventaja que tiene frente a López Velarde, lo que sin duda estaría muy lejos de la imparcialidad que Eliot pretende en el crítico.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 650.

Así, mediante este breve análisis de “El león y la virgen”, observamos que para su ensayo, Villaurrutia se vale de las tres escalas de la crítica propuestas por Alfonso Reyes: el impresionismo, la exégesis y el juicio.¹⁵⁷

1) Impresionismo, en tanto que expresa de manera clara lo que el poema provoca en el receptor, y que Villaurrutia cuida de hacer en casi todos sus textos pues relata cómo ocurrió su aproximación a la obra. En este caso en el encuentro con López Velarde expone la curiosidad de adolescente que lo impulsó a conocer al poeta de *Zozobra* y las observaciones que éste le hiciera sobre algunos poemas que más tarde fueron publicados en *Reflejos*. El impacto que el zacatecano causó en Villaurrutia por su aspecto físico, aunado a sus comentarios puntuales, forman parte del relato de ese apartado denominado “I. Encuentro”, que ubicamos dentro del impresionismo definido por Reyes, donde están contemplados los aspectos emocionales que vinculan al crítico con el texto.¹⁵⁸

2) Exégesis, por el análisis estético de la obra que se nutre de las afinidades con otros autores; el conocimiento psicológico del autor; la observación de su uso de la lengua, pues López Velarde se destaca como un innovador al momento de adjetivar, “un creador, [un] inventor de expresiones, de ‘flores inauditas’”,¹⁵⁹ la influencia bíblica que recibe y con la que dialoga en su poesía; así como la recepción que tuvo a su muerte:

[...] la admiración ciega de lectores que no profundizaron en la obra y que lo admiraron más que leerlo o estudiarlo, llegando al colmo de esto con la imitación de la suavidad provinciana de la piel que reviste el color local de sus temas familiares y aun el tono de voz, opaco y lento, con que gustaba confesar, junto a los veniales pecados, las angustias más íntimas y oscuras que sus admiradores y sus prosélitos se han apresurado a perdonarle sin examinarlas [...]¹⁶⁰

¹⁵⁷ Cfr. Alfonso Reyes, *op. cit.*, pp. 99-103.

¹⁵⁸ Una revisión más puntual respecto a la importancia que Villaurrutia le otorga a la experiencia personal en la crítica se observará en el siguiente apartado que aborda el recurso del retrato en la prosa del poeta.

¹⁵⁹ Villaurrutia, *op. cit.*, p. 654.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 645.

Villaurrutia describe, analiza y examina la falta de lectura crítica sobre la obra de López Velarde y denuncia lo que después de la muerte del poeta tuvo lugar: una sucesión de reverencias superficiales que ya se advierten desde el número de la revista *México Moderno* (1921), dedicado al autor de “Suave patria”. Este análisis del contexto en que se dio la recepción de la obra lopezvelardiana corresponde a las consideraciones sociológicas que la exégesis contempla.

De esta manera, al abordar la obra desde varias perspectivas, el autor de *Nocturnos* logra desentrañar el método y los temas recurrentes de los que se vale el poeta para la creación: “Y así, en interminable teoría, sacramentos y misterios de la religión cristiana le sirven para hacer más expresivos los estados de un alma en que, con temperamento erótico, se abraza, indistintamente, de la mujer y de la religión”.¹⁶¹

3) Juicio, es lo que Reyes llama “la corona de la crítica”, pues se nutre del impresionismo —sensibilidad ante la obra literaria— y de la exégesis —conocimiento del método— para enunciar la estimación final de la obra con un fin de trascendencia ética. En este caso, Villaurrutia, al terminar su estudio agrega un párrafo como sentencia que redondea el juicio que se ha venido vertiendo a lo largo del ensayo: “En la poesía mexicana, la obra de Ramón López Velarde es, hasta ahora, la más intensa, la más atrevida tentativa de revelar el alma oculta de un hombre; de poner a flote las más sumergidas e inasibles angustias; de expresar los más vivos tormentos y las recónditas zozobras del espíritu ante los llamados del erotismo, de la religiosidad y de la muerte”.¹⁶²

No todos los que se consideran críticos tienen la facultad de emitir un juicio, dice Alfonso Reyes, el que no tenga la naturaleza sensible a la obra literaria no puede siquiera

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 658.

¹⁶² *Ibid.*, p. 659.

considerar el método. De ahí que nos atrevamos a decir que la lectura atenta que hace Villaurrutia de la obra del jerezano fue animada no sólo por los nexos que él mismo explica sino también porque encuentra en López Velarde al tipo de poeta que, como él, se cuestiona el propio quehacer poético al tratar de entender a otro poeta, como se aprecia en la siguiente cita:

“La reducción de la vida sentimental a ecuaciones psicológicas —reducción intentada por Góngora— ha sido consumada por Lugones”, escribía López Velarde en un artículo en el que, también, habla con mucha lucidez del papel que representa el sentido crítico en la creación poética. “El sistema poético se ha convertido en sistema crítico”, decía. Mejor juez de sí mismo que los demás, la predilección de López Velarde por Lugones es inteligente y revela y afirma, además su temperamento frente al del poeta argentino.¹⁶³

Del mismo modo, cuando Villaurrutia habla de López Velarde destaca sus propias ideas en las que coincide con el jerezano y donde encontramos ecos del poeta crítico que dice Eliot: “más que un mero hacedor de versos amables”,¹⁶⁴ es ya un hombre consciente de su creación que se cuestiona “¿para qué sirve la poesía?” y devela con ello toda una concepción estética.

II. 2. 3. “El artista es un espejo que anda”

En la crítica literaria de Villaurrutia el retrato y la semblanza son una constante. Encontramos muchas reseñas cuyo título es simplemente el nombre del autor que escribió la obra que se está reseñando, lo que ya nos advierte sobre el tipo de texto: un retrato de aquél de cuya obra se hablará de manera general. Esto ocurre con su primera publicación fechada en 1922 en la revista *La Falange*, que lleva por título “Mauricio Leal (Retrato)”.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 653.

¹⁶⁴ T. S. Eliot, *Función de la crítica y función de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 43.

El texto se inicia con la afirmación: “Mauricio pudo ser un hombre genial; sin embargo, se conformó con ser un hombre ingenioso”.¹⁶⁵ Sentencia que se constata conforme avanza la narración, utilizo esta última palabra pues más que un estudio detallado de la obra de un autor, se convierte en un relato ameno que, en nuestra propuesta, puede leerse como un cuento muy cercano a “La iniquidad” del italiano Massimo Bontempelli, traducido por Villaurrutia.¹⁶⁶ Las semejanzas entre un texto y otro se encuentran en el estilo: al igual que en la del mexicano, Bontempelli inicia su narración con una frase que anticipa el contenido del cuento: “Hasta los diez y seis años y su primer suicidio, Santos no había tenido una idea y menos aún un sentimiento, así fuera confuso, de la desigualdad social”.¹⁶⁷ Si bien el cuento del italiano dista del relato de Villaurrutia en cuanto a la extensión y la anécdota, lo cierto es que encontramos cierta coincidencia en la contundencia de la primera frase, así como en el tono narrativo que aligera la narración. Bontempelli describe la vida injusta de su personaje, Santos, que conforme crece comprende lo que en un principio ignoraba: la injusticia de la desigualdad social.

Una de las características que sobresalen en el relato del italiano es el tono inocente que mantiene la voz narrativa al hablar de este personaje que “era como una bestia y como una

¹⁶⁵ Villaurrutia, “Mauricio Leal (Retrato)”, reproducido en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 622.

¹⁶⁶ La traducción de “La iniquidad” fue publicada en la revista *Escala* en 1930. Sin embargo, no fue la única traducción que hizo el poeta mexicano. De acuerdo con Edmundo Valadés, Villaurrutia fue el primero en Latinoamérica que tradujo la obra del italiano, siendo el cuento “Para la historia del teatro danés” el primer texto de Bontempelli publicado en México en mayo de 1931, para el número 36 de la revista *Contemporáneos*. Valadés comenta que fue tal el interés de Villaurrutia por Bontempelli, que planeaba realizar una compilación de sus cuentos para la segunda época de *Cultura*, pero la suspensión de la editorial a los seis o siete números de la colección, frustró el proyecto. Cfr. *Massimo Bontempelli*, selección y notas de Edmundo Valadés, México, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura, 2008 (Material de lectura/El Cuento Contemporáneo, 28). Disponible en: http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=66&Itemid=30.

¹⁶⁷ Massimo Bontempelli, “La iniquidad”, traducción de Xavier Villaurrutia, en *Escala*, núm. 1, octubre de 1930, p. 272.

planta”¹⁶⁸ y que incluso en el modo de presentar las conclusiones que mentalmente hace el protagonista, el tono narrativo no se modifica: “—Para matarse es preciso haber comido; comprar pastillas de buena clase; tener la chaqueta en buen estado. El pobre no puede comprar las pastillas ni tener la chaqueta en buen estado, por consiguiente, el pobre no puede matarse cuando quiere”.¹⁶⁹

Villaurrutia, por su parte, presenta un personaje ingenioso como lo muestra la declaración de su nota final: “No se crea ni por un momento en un crimen, menos aún en un suicidio, tan sólo un accidente —ya sabéis mi torpeza en el manejo de las armas—. Lo único que sentí fue el horrible ruido de la detonación”.¹⁷⁰

El mexicano escoge un tono sarcástico e ingenioso que, acorde con este personaje que renuncia a explotar su genialidad, opta por el humorismo que desolemniza y, como Bontempelli —conocido por su manejo del humorismo—,¹⁷¹ lo mantiene durante todo el relato: “Un humorismo un poco trágico y amargo. Repasó los defectos con que había nacido: su miopía, y su torpe expresión; y pensó inflexible, y egoísta también, ya que con ello resultaba un espectador tranquilo, en adquirir, para librarse de toda molestia, una sordera consciente e incurable a los ojos de todos”.¹⁷² Con el paso del tiempo, Mauricio fue olvidado por los periodistas que en un esfuerzo por recordarle, se referían a él “como ‘un poeta que perdió, con el oído, la inspiración’ y hasta como un ‘crítico que hubiera sido maestro, si no mediaran ciertos puntos de vista’”.

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 275.

¹⁷⁰ Villaurrutia, *op. cit.*, p. 624.

¹⁷¹ Los cuentos de Bontempelli están considerados entre “los más jocosos del humorismo universal —a pesar de que fuera de Italia no han tenido la difusión que exigen— por su alegre maestría en urdir historias en las que ocurren colisiones de lo absurdo a lo inverosímil, con una aplicación jocosa o burlona a incidentes posibles o lógicos”. Valadés, “Nota introductoria”, en Bontempelli, *op. cit.*, p. 4.

¹⁷² Villaurrutia, *ibid.*, p. 623.

Si la anécdota tiene su fundamento en un hecho real, es algo que la narración no nos exige saber pues Villaurrutia delimita el campo de la ficción cuidando de no aportar un dato que ancle al personaje con la intelectualidad mexicana, lo que confirmaría nuestra primera opinión de que es más una obra de ficción que de crítica. Sin embargo, encontramos una de las constantes a la que hacíamos referencia al principio de este apartado, esto es, el retrato con el que describe al personaje: “Pequeño y rubicundo, torpe al hablar, y exageradamente miope. Ustedes me dirán que es imposible un talento tan arrebolado, tan corto, tan escaso de expresión y de vista; pero, en verdad, olvidan que Mauricio tenía un alma, cristalina, irisada y trémula de luz en sus mil aristas, un alma como una manzana, brillante, roja y apretada”.¹⁷³

Podemos ver que el retrato es común en los textos donde se hace una semblanza de la vida y obra de un autor, como ocurre con “Francisco A. de Icaza” (1925), recopilado para el libro de ensayos *Textos y pretextos*, titulado “Un polígrafo”, el primero de seis apartados que llevan por título “Seis personajes”.¹⁷⁴ El texto se inicia con un retrato:

Pequeño, vivaz, graciosamente encorvado vestido de negro riguroso, como le vimos en la última ocasión, imaginamos a D. Francisco A. de Icaza. Tenía una voceilla afilada que terminaba, como su aguda barba, en risa. En las palabras de su plática se erizaban, súbitamente dardos. Oyéndolo, pensábamos en una hormiga provista del aguijón de la abeja. Porque D. Francisco A. de Icaza, incansable y tenaz, es una de las hormigas de México.¹⁷⁵

La comparación de Icaza con una hormiga se transforma en alegoría al adoptar el tono de fábula cuando, más adelante, se refiere a los intelectuales que formaron parte de su

¹⁷³ Villaurrutia, *op. cit.*, p. 622.

¹⁷⁴ En una clara referencia a la obra de Luigi Pirandello *Seis personajes en busca de autor* (1925), de quien tradujo *La vida que te di*, pieza teatral publicada en el mismo año que *Textos y pretextos*, libro que se conforma por un conjunto de ensayos, cuya selección hace el propio poeta.

¹⁷⁵ Villaurrutia, “Un polígrafo”, en *Textos y pretextos*, México, La Casa de España en México, 1940, p. 51. El texto original fue publicado en *El Universal Ilustrado*, el 18 de junio de 1925, un mes después de la muerte de Icaza.

generación en México como “excelentes cigarras monocordes”. Escritores modernistas a los que Villaurrutia no se siente afiliado, pues incluso cuando hace una reseña a la obra de autores como Rafael López, Enrique González Martínez, no niega la importancia que tienen estos autores para las letras mexicanas, pero tampoco dedica un estudio más amplio a su obra. Caso especial es el de Efrén Rebolledo, a cuya poesía dedica un estudio más detallado que se analizará con más detenimiento en el siguiente apartado.

Aunque no tanto como en “Mauricio Leal”, “Un polígrafo” todavía da muestra de esta cercanía del crítico con la ficción que convierte a los reseñados en personajes, como se observa en la descripción física de Icaza, donde la hipérbole aligera el estudio sobre su obra: “Hombre de letras, polígrafo, empuñó una larga pluma que bañaba alternativamente en la tinta de la poesía, de la historia, de la crítica y de la divulgación literaria”.¹⁷⁶ Descripción que Villaurrutia completa cuando destaca que Icaza era un “perfecto animador de ambientes y de personajes”, capaz de convertir “un asunto de fría y desnuda pesquisa histórica en vivo relato artístico”.

El retrato funciona entonces —tanto a Villaurrutia como a Icaza, que en sus escritos históricos también lo utilizó— para aligerar la carga de contenido: “Su biografía de Lope de Vega, construida a base de detalles exactos, tiene el temblor artístico de una vida imaginaria. Los relatos sobre el Aretino tienen el claro y definitivo dibujo de un retrato real de Durero, con esa dosis de claroscuro —lejana, no obstante, de la de un dibujo de Rembrandt—, necesaria para atenuar la excesiva realidad humana”.¹⁷⁷

Sin embargo, hablar de un autor como un personaje de ficción y convertir el texto de crítica en un relato desaparece en textos posteriores, no así el retrato que se mantiene

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 53.

constante en gran parte de la crítica, ya sea literaria o de arte, así como en las notas y reseñas, sobre todo en las escritas con ocasión de la muerte de algún autor como ocurre con Alfonso Gutiérrez Hermosillo. En este texto breve, con un profundo sentimiento de pérdida, el retrato del crítico ya no tiene la distancia que lograra con “Mauricio Leal” ni la objetividad para analizar el quehacer de “Un polígrafo”, el cual, lejos de presentarse como un pésame, es una invitación a la lectura. En el caso de “Alfonso Gutiérrez Hermosillo” el retrato adquiere el tono de la endecha, sin duda por la cercanía que había entre ambos: “Sabía escuchar como ninguno y vivir, como el espectador sin prevenciones, en toda su intensidad, los conflictos ajenos [...] Espectador de sí mismo, comprendía y confesaba, al volver de sus exploraciones, las dificultades del oficio que había aprendido a considerar como lo que son: el verdadero goce del escritor”.¹⁷⁸

Sin abandonar el ojo crítico, Villaurrutia completa la nota haciendo un balance de las piezas teatrales de Gutiérrez Hermosillo, pues desde un principio el jalisciense entregó su obra al juicio severo del autor de *Nocturnos*, quien con este gesto reconocía en él la curiosidad que impulsa al buen creador a someter su obra a examen. Así, opina que “de su primera obra de teatro, llena de niebla, a la segunda *La vuelta de Lázaro*, rehecha y corregida en plena conciencia de crítico, y a la farsa en un acto *¡La justicia, señores!*, sus amigos palpábamos una ascensión constante, un progreso evidente”.¹⁷⁹

El texto concluye con el recuerdo de Gutiérrez Hermosillo azorado ante una frase de Valéry que justifica la brevedad de su vida y, a su vez, la corta nota de Villaurrutia: “Ahora, en el momento de escribir estas líneas, recuerdo que una tarde, hojeando mi cuaderno de notas, hallé a Alfonso Gutiérrez Hermosillo sorprendido, maravillado, repitiendo en alta

¹⁷⁸ Villaurrutia, “Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 856. El texto original fue publicado en *Letras de México*, el 16 de julio de 1937.

¹⁷⁹ *Idem.*

voz un aforismo de Valéry que le parecía una revelación: ‘La vida dura sólo un instante; la muerte dura toda la vida’”.¹⁸⁰

Este marcado interés por hacer una descripción a detalle de un personaje coloca a Villaurrutia dentro de la tradición de escritores que utilizan el retrato crítico¹⁸¹ para describir las cualidades físicas y morales de sus personajes, a las que añade un juicio sobre la personalidad y los hechos del retratado. Estrategia discursiva que muestra la intención de crear en el lector la imagen completa de su aspecto físico, a manera del pintor que busca plasmar los rasgos en un cuadro. La analogía con la pintura no es gratuita, en tanto que la descripción, propia del retrato, tiene como objetivo hacer ver al lector una persona o una cosa, como bien debía saber Villaurrutia por los manuales de composición que circulaban en la época, en los que se aconsejaba: “La descripción ha de ser una pintura tan animada y viva, así de lo material como de lo abstracto, que parezca se está viendo”.¹⁸² Esto se

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ Término que utiliza Vicente Quirarte para referirse a un cambio en el tratamiento del retrato, que tiene lugar en 1889 con el discurso que Justo Sierra escribiera con motivo del viaje del cónsul, Ignacio Manuel Altamirano, a España: “El maestro Altamirano”. Cfr. Vicente Quirarte, *Peces del aire altísimo. Poesía y poetas en México*, México, UNAM/Ediciones del equilibrista, p. 22. En este discurso, cargado de emotivas vivencias, Justo Sierra justifica el uso de éstas y del yo, por ser éste “el único pincel con que pued[e] esbozar [...] una figura querida”, al igual que hace Villaurrutia con López Velarde, como hemos visto en el apartado anterior. El retrato del que se vale Villaurrutia es muy similar al de Sierra en tanto que añade a la descripción física, la moral: “La pequeña estatura agigantada por el ademán y el acento; la altivez de la frente bajo la negra melena lacia; el crispamiento irónico de la gran boca “suriana”; la inaudita expresión de odio, de desprecio, de soberbia que se condensaba en relámpagos en la mirada y en sonoridades vibrantes, calientes, extrañas en la voz, sin llegar al grito jamás, y, sobre todo, la palabra, la imagen, la idea, todo mesurado en medio de la pasión desbordante, todo artístico, correcto, rítmico, todo eso lo vi, lo oí, lo sentí por instinto; ahora es cuando me doy cuenta de ello, pero no lo olvido; semejantes espectáculos no se olvidan jamás”. Justo Sierra, “El maestro Altamirano”, en *Obras completas*, t. III. *Crítica y artículos literarios*, México, UNAM, 1948, p. 382.

¹⁸² De acuerdo con el *Arte de componer en lengua castellana* de Clemente Cortejón, las cualidades de la descripción que debe tomar en cuenta un buen escritor son: “1ª, el poder de evocar lo que se ha visto, lo pasado y hasta el de mostrar con admirables pinceladas lo que el artista se imagina; 2ª, tenga tal relieve, que ya por la imagen, ya por el efecto de sus pormenores más característicos la juzguemos nueva realidad. A la cabeza de los que describen para hacer ver, está Homero, el más grande de los pintores literarios, el más sublime de los maestros, así antiguos como modernos”. Sin embargo, aunque se sugiere al escritor recrear lo que describe, también se le aconseja no convertir su retrato en una fotografía que no contenga su huella como artista: “Hacer de la descripción, del arte, una simple fotografía en la que no reproduzca sino el lado feo, es envilecerle, falsear la realidad, privándola de sus elementos bellos, que también los tiene. No rebaje a la imaginación hasta convertirla en instrumento que, a modo de lente, impida la interpretación, la transformación

observa en los textos sobre pintura en los que el poeta abordó el tema del retrato en el arte en repetidas ocasiones, dejando en claro que esta técnica narrativa le servía como un medio de expresión de sentimientos y opiniones sobre el **retratado**:

Verdaderos juglares del retrato, los oscuros pintores satisfacían una vanidad, una necesidad, un capricho o un gusto sentimental de las gentes que podían pagárselos. Sus cuadros, verdaderos romances plásticos, narraban en unas cuantas líneas delicadísimas, y con unos cuantos colores armonizados perfectamente, la vida novelesca o poética de un rostro. Como los romances, quedaron, con el tiempo, desprendidos de sus autores, dando lugar a una floración anónima, de carácter popular, pero no por ello exenta de delicadeza y poesía. Inútil, vano intento el de perseguir el nombre del pintor de estos cuadros, *verdadera expresión individual de sentimientos y costumbres colectivos*.¹⁸³

Como vemos, en esta crítica de arte sobre los retratistas del siglo XIX, el arte del retrato adquiere adjetivos literarios para describir el modo en que el pintor “narraba” con su pintura “la vida novelesca o poética de un rostro”. De ahí que consideremos que el retrato haya servido al poeta como un estilo, un puente de unión entre estas dos artes de las que fue un agudo crítico. Más aún, el uso que Villaurrutia hace del retrato le permite dar salida a lo que él mismo llama la “expresión individual de sentimientos y costumbres”, es decir, un tipo de expresión emocional más heredera del romanticismo que afiliada a la plena

de lo por ella visto y observado, sello de la personalidad artística”. Clemente Cortejón, *Arte de componer en lengua castellana*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1911, pp. 369-372. Nos inclinamos a pensar que este manual y algunos otros con los que se enseñaba a escribir literatura, que daban a conocer “el método de composición seguido por Cervantes”, eran del gusto y del uso de Erasmo Castellanos Quinto, profesor de la Escuela Nacional Preparatoria en la época en que Villaurrutia estudio ahí, sobre todo si se piensa en la conocida inclinación cervantina de Castellanos Quinto.

De acuerdo con Roberto Heredia Correa, la importancia que se dio a la lengua escrita y hablada en la educación mexicana del siglo XIX, que debió corresponder a la formación de Erasmo Castellanos Quinto, se debe a la reforma que instaurara Mariano Rivas, según la cual: “El que sabe, pues, cuántas y cuáles son las partes del discurso, sus propiedades y accidentes, sus relaciones mutuas y sus combinaciones diversas se halla preparado para aprender todas las lenguas”. Del mismo modo, Clemente Munguía añade que el uso adecuado de la palabra permea todos los aspectos de la vida del hombre, por lo que su estudio es necesario: “Y aun el individuo medio, gracias a este estudio, podrá ordenar sus ideas, organizar sus conocimientos, formarse un gusto seguro y escribir con claridad, fuerza y elegancia”. Citado por Roberto Heredia Correa, “Los clásicos y la educación en el siglo XIX. El caso del Seminario de Morelia”, en *La tradición clásica en México*, pp.177-167.

¹⁸³ Villaurrutia, “Retratistas del siglo XIX”, en *op. cit.*, p. 748.

modernidad: he ahí una contradicción relevante, pese a que en su crítica el poeta deja en claro que su filiación estética no se encuentra con las escuelas decimonónicas (romanticismo y modernismo), lo cierto es que en la inclusión de sus vivencias en su crítica evidencia su dualidad estética. En este sentido, hay que tener en cuenta que si bien los Contemporáneos estuvieron preocupados por proclamarse “nuevos poetas”, incluso desde sus primeras creaciones, lo cierto es que recibieron la influencia de los poetas modernistas cuando Enrique González Martínez, Antonio Caso y Ramón López Velarde se incorporaron a la nómina de maestros de la Escuela Nacional Preparatoria.¹⁸⁴

Asimismo, la cercanía de Villaurrutia con la pintura¹⁸⁵ se advierte en sus críticas de arte y en la amistad que sostuvo con artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, María Izquierdo, Julio Castellanos, José Moreno Villa, Manuel Rodríguez Lozano y Agustín Lazo, entre otros; así como en su incursión en esta disciplina, pues realizó diversos dibujos entre los que destacan las ilustraciones de las novelas *Dama de corazones* (1928) y *El nuevo paraíso* de Celestino Gorostiza (1930); los bosquejos de las escenografías de sus piezas teatrales, así como cartas y manuscritos de poemas donde el dibujo complementa lo que dicen las palabras.¹⁸⁶ Se suman a esta lista, los retratos que hizo

¹⁸⁴ Sobre las diferentes generaciones de intelectuales que formaron al grupo Contemporáneos en la Escuela Nacional Preparatoria, Guillermo Sheridan hace un recuento de los maestros que enseñaron a los jóvenes poetas: los positivistas del antiguo régimen porfiriano (Ezequiel A. Chávez, Manuel G. Revilla y Jesús Díaz de León), los herederos del Ateneo (Alberto Vázquez del Mercado, Antonio Castro Leal y Manuel Toussaint) y los Siete Sabios. Sheridan afirma que “la educación en la Nacional Preparatoria, en materia literaria y, específicamente, poética, otorgó a los jóvenes estudiantes sus primeros atisbos de poesía española del Siglo de Oro y los determinó en el gusto del modernismo imperante en las figuras de González Martínez, Nervo y Rebolledo”. Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 37.

¹⁸⁵ Esta relación del poeta con la pintura se analizará en el apartado III. 5. de manera más profunda, a la luz de su teoría poética.

¹⁸⁶ Sobre la carta que Villaurrutia envía a Pellicer desde la redacción de *Ulises*, véase “De Xavier Villaurrutia a Carlos Pellicer”, en “Buzón de fantasmas”, sección a cargo de Guillermo Sheridan, *Vuelta*, núm. 178, México, D.F., septiembre de 1991, p. 55. El manuscrito del poema “Nocturno de los ángeles” se reproduce en *Xavier Villaurrutia. Obra poética*, edición crítica y estudio introductorio de Rosa García Gutiérrez, Madrid, Ediciones Hiperión, 2006, pp. 423-426.

para sus amigos y las caricaturas sobre Alfonso Reyes y Genaro Estrada publicadas en *El Universal Ilustrado*,¹⁸⁷ lo que nos llevan a pensar que el retrato —tanto pictórico como literario— era para el poeta una forma de expresión de la crítica. Y, debemos añadir, de la autocrítica pues se sabe que existen ocho autorretratos¹⁸⁸ que, de acuerdo con Luis Mario Schneider: “van desde la caricatura a la seriedad [...] fervientes testimonios de una aristocracia, también de una inteligencia. Unos más elaborados que otros, tanto que casi se vuelven académicos, como de aprendiz de una escuela de arte [donde] se autoironiza [...]”¹⁸⁹.

El retrato es, entonces, un medio de expresión de la crítica, ya sea en la literatura o en el arte, lo que revela uno de los conceptos que analizaremos más profundamente en el capítulo siguiente: la naturaleza del artista, cualquiera que sea su disciplina, es la de proyectar la realidad que observa, filtrada por su emoción estética, como se lee en el siguiente fragmento:

“El hombre es un junco que piensa.” “El río es un camino que anda.” ¿Por qué no añadir, a estos dos pensamientos de Pascal, otro que diga: El artista es un espejo que anda? Eso justamente me parece que viene a ser el artista: un hombre que piensa y que anda, como un río que es, al propio tiempo, un espejo que anda captando y devolviendo en sus aguas congeladas, convexas y cóncavas o simplemente planas, la realidad que anhela convertir en una delicia, en un placer, en una emoción estética.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Muchos de los retratos y caricaturas fueron recopilados por Luis Mario Schneider en el libro que dedica a la veta plástica del poeta. Cfr. Luis Mario Schneider, *Xavier Villaurrutia, entre líneas*, México, Ediciones Trabuco y Clavel, 1991, p. 26.

¹⁸⁸ Ver Anexo 1, pp. 154 y 155.

¹⁸⁹ *Idem*.

¹⁹⁰ Villaurrutia, “Retrato y retratos de Roberto Montenegro”, en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 1003.

II. 2. 4. La voluntad selectiva. El trabajo de antologar

Una de las funciones del crítico es perpetuar la tradición, siempre que la tradición sea buena, decía T. S. Eliot en su afán por definir el oficio del crítico literario que debe “ver la literatura con detenimiento y verla por completo; esto es, preferentemente no como algo consagrado por el tiempo, sino como algo que está más allá de él; usar los mismos ojos para mirar el mejor trabajo de nuestra época y el de hace cien años”.¹⁹¹

Este precepto de Eliot parece ser el mismo que impulsó varias de las empresas que llevó a cabo el grupo Contemporáneos en lo que se refiere a la revisión de la literatura nacional, donde destaca la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) —y su edición española *Galería de los poetas nuevos de México* del mismo año— que en una lectura retrospectiva de su influencia, ha sido considerada como la primera en mostrarse en franca lucha contra el canon que la precedía.¹⁹² De ahí que adoptara el papel de un manifiesto, ya que, dice Susana González: “cubre prácticamente estas funciones, pues da un juicio y presenta valores nuevos, una lectura renovadora, en la que palabras como ‘universalidad’ o ‘libertad’ de la poesía empiezan a cobrar importancia”.¹⁹³

¹⁹¹ “It is part of the business of the critic to preserve tradition —where a good tradition exists. It is part of his business to see literature steadily and to see it whole; and this is eminently to see it not as consecrated by time, but to see it beyond time; to see the best work of our time and the best work of twenty-five hundred years ago with the same eyes” [La traducción es mía] T. S. Eliot, “Introduction”, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920), London, Methune & Co., 1948, p. xv.

¹⁹² Cfr. Susana González Aktories, *Antologías poéticas en México*, México, Editorial Praxis, 1996, p. 61.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 146. Pensar en la publicación de una antología hecha por un poeta que encabeza una generación o grupo, nos remite por fuerza a la que en 1932 realizara el español Gerardo Diego. Más aún, al recordar que la generación a la que pertenecía —la del '27—, fue como en el caso de Contemporáneos, juzgada de extranjerizante por sus preferencias por la novela francesa, lo que se evidenció en sus novelas líricas. Sin embargo, hay que aclarar que aunque la antología de Diego también es una “antología parcial” en la que la mayoría de los poetas son de su generación, el antologador señala que no se trata de “alarde de grupo [ni de] una demostración intransigente de escuela”, simplemente de los poetas que “han producido o van produciendo ya una obra lo bastante extensa, firme y de personal estilo que les garantice, salvo error de perspectiva demasiado próxima, una permanencia, una estabilidad en la estimación de los venideros”. Gerardo Diego, *Poesía española. Antología. 1915-1931*, Madrid, Editorial Signo, 1932, p. 9.

Esta voluntad de selección tan característica de Villaurrutia, que en 1928 derivó en la antología de Cuesta, continuó años más tarde en *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española* (1941), junto a Octavio Paz y Emilio Prados, edición que el poeta de *Nocturnos* compila y prologa.

Pero lejos de los grupos y las camaraderías, en sus textos de crítica, Villaurrutia hace constantes revisiones de la literatura nacional y extranjera como se observa en su conferencia “La poesía de los jóvenes de México” (1924), un discurso que ya avistábamos desde el capítulo pasado que se presenta como una declaración de principios en un afán por delimitar el espacio desde donde debe ser leído y el lugar que ocupa en el panorama de la literatura mexicana. Se trata de una voluntad antologadora que se observa en una constante enumeración de autores y juicios de las obras que encontramos al inicio de varios textos de crítica y que le sirve no sólo para contextualizar al autor en cuestión, como ocurre con “La poesía de Efrén Rebolledo”, sino que también es una ocasión para mostrar el ojo crítico en su lectura de la tradición y, al mismo tiempo, delinear sus afinidades y preferencias.

Villaurrutia como poeta “nuevo”, moderno, elige cuidadosamente sus lecturas, en busca de la pureza intelectual a tal grado que alcanza “matices neuróticos”,¹⁹⁴ como señala Sheridan, y con razón, pues aunque son pocos los ensayos dedicados específicamente a este repaso de la tradición —“Introducción a la poesía mexicana” (1951), “Guía de poetas norteamericanos” (1928), “Ensayistas franceses contemporáneos” (1930) y “La poesía moderna en lengua española”(1941)— en su lectura de otros autores está presente una necesidad por ordenar y dar valor a la poesía nacional, tomando como punto de referencia la creación de sus compañeros de generación.

¹⁹⁴ Cfr. Guillermo Sheridan, “Presentación”, *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 26, (Lecturas Mexicanas, 99).

Uno de los ensayos donde se aprecia esta relectura general es en “La poesía de Efrén Rebolledo”, donde de manera introductoria a su “nota esencial” sobre “la tónica” de su poesía centrada en el erotismo, hace una breve reflexión sobre la importancia que tiene la selección en poesía y cómo esto influye en la recepción de los autores modernistas: Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Amado Nervo, Luis G. Urbina, Enrique González Martínez, José Juan Tablada y Ramón López Velarde. En este contexto, Villaurrutia considera que Rebolledo sobresale del resto de sus compañeros de generación, por su actitud selectiva incluso de su propia obra:

La poesía de José Juan Tablada y la de Efrén Rebolledo tienen entre sí un perceptible aire de familia. Sería fácil decir en qué se asemejan, pero la diferencia entre Efrén Rebolledo y José Juan Tablada, desde el punto de vista que ahora nos ocupa, estriba en que el primero fue, en cierto modo, su propio crítico, mientras que Tablada ha estado esperando un crítico que, para mostrar mejor la importancia de su obra, separe las ramas accidentales de su árbol y deje ver los frutos.

La selección de lo mejor de la obra poética de Efrén Rebolledo no es tarea difícil, puesto que él mismo se encargó de hacerla a través de su vida de escritor. Su último libro, *Joyeles*, fue llamado por el poeta mismo: “Antología”.¹⁹⁵

De este modo, vemos cómo Villaurrutia manifestó especial interés por la actitud de selección, propia de un espíritu crítico y, sobre todo autocrítico. La constancia con la que encontramos en su prosa el trabajo de un antologador evidencia su inclinación por este género.¹⁹⁶ Esto se observa en su reseña crítica “Guía de la poesía moderna norteamericana”, que trata sobre la edición de Eugène Jolas, *Anthologie de la nouvelle poésie américaine* (1928), en la cual aborda el tema del trabajo del antologador como una obra meticulosa, producto del pensamiento crítico, y cualquier otra cosa que no tenga el rigor con el que él

¹⁹⁵ Villaurrutia, “La poesía de Efrén Rebolledo”, en *op. cit.*, p. 662.

¹⁹⁶ Coincidimos con Susana González sobre la posibilidad de que la antología sea analizada como un género, dado que cuenta con una estructura propia y características que son comunes en todas las antologías, lo que implica que surja la necesidad de crear una teoría generalizadora, independientemente de que aún no haya sido instaurada de manera ortodoxa por los críticos. González, *op.cit.*, pp. 19-23.

mismo evalúa la literatura, le parece un trabajo mediocre. El “error” de Jolas es haber dejado fuera a dos de los autores que Villaurrutia considera Adán y Eva de la poesía moderna norteamericana: Walt Whitman y Emily Dickinson.¹⁹⁷

Esta reseña, como muchas del mexicano, inicia con una reflexión sobre la poesía moderna norteamericana, para después hablar con precisión sobre el trabajo de Jolas, que para Villaurrutia no consiste sino en mera estadística:

Pero una Antología no es nunca un banquete al que pueda asistir cualquiera que pague su cuota. El poeta propone y el crítico dispone. Para justificar su amor a la cantidad y a la superficie, Jolas debió pensar un título irónico para su colección. Supongamos: *Estadística de poetas norteamericanos, o de otro modo, Catálogo y muestras de poetas norteamericanos*.¹⁹⁸

Para Villaurrutia esta compilación de la poesía norteamericana no merece ser llamada antología, sino simplemente “guía”, dado el trabajo superficial que desempeña Jolas en su selección, aunado a una deficiente labor de traducción que demerita los poemas que presenta: “Jolas olvida que un poema bien traducido se convierte en medio poema: el cambio de palabras y de ruidos lo reduce, cuando menos, a una pálida mitad. Ahora sólo falta decir que las traducciones de Jolas reducen más de la mitad”.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Ya desde 1924, Villaurrutia utiliza la comparación con los personajes bíblicos para referirse a los poetas con propuestas innovadoras, como es el caso de Ramón López Velarde y José Juan Tablada para las letras mexicanas. Sin embargo, es hasta este ensayo que explica que su elección de las figuras bíblicas tiene que ver con una obra de fundación: “Washington de la poesía se le ha llamado [a Whitman], y Lincoln. Mejor me parece llamarlo Adán de la poesía norteamericana. Sólo perdiendo un paraíso el poeta se hace acreedor a otro, al suyo. Whitman lo obtuvo y no sólo para sí. Una tierra propia que cultivar y la necesidad de una expresión inconfundible forman el legado del Whitman que superó el paraíso gratuito de su tiempo”. Villaurrutia, “Guía de poetas norteamericanos”, *Contemporáneos*, no. 4, septiembre de 1928, p. 91.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 95.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 96. Traductor de autores, franceses, ingleses e italianos, Villaurrutia tiene una idea clara de la importancia de la traducción en la recepción de un texto, sobre todo cuando se trata de poesía: “Porque la traducción de la poesía es siempre un trabajo melancólico. Los frutos de la cosecha son pálidos, convencionales muestras; basta hincarles el diente para recibir un zumo sin sabor ni perfume, una ausencia en vez de una presencia deliciosa. La transfusión de sangre de un idioma a otro, posible cuando se trata de una obra escrita en prosa, no lo es cuando de poesía se trata. Valéry me ayudaría a subrayar esta imposibilidad. El objeto de un escrito en prosa puede repetirse una y muchas veces más en otro escrito en prosa, así sea en otro idioma, pero ¿cómo expresar en otro verso y en otro idioma aquello que no se propone un fin, sino que es un

Según Villaurrutia, la labor del antólogo debe tener su origen en el pensamiento crítico que logra ser más completo y más preciso cuando el tiempo separa al antologador del autor, pues si una antología busca perpetuar la creación valiosa, la distancia es lo que hará que el crítico sea más objetivo:

Ante la misteriosa e irreversible huida del tiempo, el hombre no ha podido menos —ni más— que inventar la maravillosa consolación de los círculos, de los ciclos, de los calendarios y relojes. Del mismo modo, ante la corriente de la producción poética y para detener un instante esa fuga que es también, a veces, un crecimiento o una reducción, una aportación o un olvido, el crítico recurre a pensar en las promociones, en las generaciones de poetas. La presencia cercana a lo contemporáneo dificulta la visión que sólo la distancia en el tiempo habrá de definir al hacer posible una visión más clara, desinteresada y certera.²⁰⁰

Una revisión de las generaciones, como sugiere el párrafo anterior, es lo que hace Villaurrutia como antologador en su obra crítica, lo que le sirve para delimitar su inclinación y afinidades con otros autores, como vemos que ocurre en “Ensayistas franceses contemporáneos”, donde reflexiona sobre las características del ensayo, género instaurado por Montaigne, a quien los ingleses han adoptado como padre del ensayo anglosajón. En este texto Villaurrutia se vale, una vez más, del tono irónico para evidenciar su apreciación sobre la creencia de que los buenos ensayistas deben ser ingleses, y destaca el humorismo que caracteriza a los franceses, con los que se muestra identificado haciendo con ello un acto de consciente “afiliación”, en el que el poeta instaura su propia tradición como señala Liliana Weinberg, a partir de los términos utilizados por Edward Said:

fin en sí mismo, y que si llega, del mismo modo que la prosa, a alguna parte, no es porque se lo haya propuesto sino porque lo ha conseguido?” Villaurrutia, “Traduciendo a Paul Valéry”, en Paul Valéry, *Discurso a los cirujanos: aforismos, Goethe*, trad. del francés de Ricardo Alcázar, México, Nueva Cultura, 1940, p. 20.

²⁰⁰ Villaurrutia, “Prólogo”, *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española*, 2ª edición, México, Editorial Trillas, 1986, p. 18.

“Filiación” se refiere a aquello que somos por origen; “afiliación”, a aquello que somos por elección [...] el autor no sólo se vincula con el mundo que lo rodea sino con un mundo de lecturas con el que también, como dice Cornejo Polar, se afilia: me puede gustar la poesía de Neruda al punto que sienta que Neruda expresa lo que yo mismo no puedo expresar, y puedo afiliarme a sus palabras a través de mi propia escritura: puedo convertirlo en mi antecesor, en mi tradición.²⁰¹

Sin embargo, en ese afán por establecer sus criterios de selección, muchas veces el poeta pierde el equilibrio de la visión que pretende cierta objetividad, convirtiendo su crítica en un juicio visceral, lo que no coincide con el lector “ideal” que se espera que sea un antologador. Susana González considera que todo antólogo cuenta con la capacidad de un juicio estético-literario a partir del cual selecciona los textos, manteniendo cierto grado de responsabilidad, tanto con los autores que escoge como con los lectores. Sin embargo, en el momento en que dicho equilibrio se pierde, el antólogo se convierte en el predicador de una poética.²⁰² Esto ocurre con los textos de crítica de Villaurrutia, pues arremete y juzga severamente las antologías ajenas, sin dejar de hacer su propia propuesta ya sea de poetas norteamericanos modernos, de ensayistas franceses o, sobre todo, de la poesía mexicana, a la cual dedica varios textos de crítica en los que deja inscrita la tradición a la que corresponde, poniendo en claro que su lugar en la literatura mexicana es el de la poesía moderna.

²⁰¹ Liliana Weinberg, *Umbrales del ensayo*, México, UNAM/Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2004, pp. 40-42.

²⁰² “El antólogo como modelo del buen lector y refundidor de textos desarrolla forzosamente una capacidad de juicio estético-literario. Así, sopesa el valor utilitario de los textos seleccionados, y con un supuesto sentido de responsabilidad, tanto frente a los autores escogidos por él como frente a los posibles lectores, mantiene un equilibrio hacia todos los frentes, pues cada exageración de uno de estos tres factores daña no sólo a la antología, sino también a los autores escogidos y a los lectores. Cuando se pierde el equilibrio, el antólogo se convierte en predicador de una poética”. González, *op. cit.*, p. 47.

II. 3. El ensayo en Villaurrutia

Lector y escritor de ensayo, Villaurrutia dedicó una breve reflexión sobre este género, en la que encontramos coincidencias con las teorizaciones que han hecho diversos autores: desde la llamada “acta de identidad” que Michel de Montaigne le confiere al ensayo²⁰³ —que Villaurrutia cuestiona debido a la carencia de una “forma” específica— hasta la libertad²⁰⁴ y flexibilidad que tiene el ensayo tanto en lo que se refiere a la temática como al estilo, por los cuales es imposible establecer una “poética” de éste.²⁰⁵

Así, la mención de que Montaigne es el “inventor del ensayo” abre una discusión sobre si es posible utilizar el término “género”, dada la diversidad de características que tienen este tipo de textos:

Con toda clase de reservas y para retirar en seguida la afirmación, he escrito que Montaigne es el inventor del “género” ensayo. Es más justo decir que Montaigne es el inventor del ensayo, ya que esta *forma literaria, si me reconocen ustedes el derecho de llamar forma a lo que no tiene ninguna singular*, no ha constituido propiamente un género.

¿Existe una poética, una retórica del ensayo?

A esta pregunta, que un preceptista no se plantearía jamás, tendremos que responder con las mismas palabras que usó Ramón Fernández para contestar otra, planteada del mismo modo,

²⁰³ Término que Liliana Weinberg utiliza para destacar que si bien lo que se considera “ensayo” tiene sus posibles antecedentes en Sócrates, no fue sino hasta la publicación de *Essais* de Montaigne (1580), que el ensayo “en sentido moderno [es] pionero de un largo proceso en el cual comienza a desarrollarse de manera irreversible esa larga transformación que vive el mundo a partir del Renacimiento: afirmación del yo y de sus potencialidades de conocimiento: juicio, razón, experiencia, secularización”. Weinberg, *op. cit.*, pp. 15-16.

²⁰⁴ Libertad, en tanto la elección del tema y su lenguaje y por lo que es imposible establecer un criterio cerrado para delimitar sus fronteras. De ahí que Jean Starobinsky opine: “El ensayo es el género literario más libre. Su ejecutoria podría ser la frase de Montaigne [...]: <<Voy inquiriendo e ignorando>>. Agregaría por mi cuenta: sólo un hombre libre o liberado puede inquirir e ignorar [...] ensayo supone riesgo, insubordinación, imprevisión, peligrosa personalidad. Creo que la condición del ensayo, y su materia misma, es la libertad del espíritu”. Jean Starobinsky, “¿Es posible definir el ensayo?”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 575, 1998, p. 31.

²⁰⁵ La flexibilidad del género ha permitido que se creen confusiones entre éste y otros tipos de textos en prosa que se le asemejan como el artículo, la monografía y el estudio crítico, los cuales, a diferencia del ensayo, tienen más claros sus lineamientos. Sin embargo, la característica que, de acuerdo con Medardo Vitier, permite distinguir al ensayo de las otras formas literarias, es la diferencia entre la objetividad de los primeros y la subjetividad que implica el ensayo: “Late por eso en el verdadero ensayo cierto elemento creador, o cuando menos, una voluntad de visión personal que hacen del género un instrumento apto para remover las cuadrículas de la rutina del mundo”. Medardo Vitier, “El ensayo como género”, en *Del ensayo americano*, México, 1945, p. 45.

pero referida a la novela: no existe. *No existe una poética del ensayo*, no existen reglas externas que guíen la mano o modifiquen la conducta del ensayista en el momento de la exposición. Un ensayo no es tampoco, de ningún modo, en el terreno de la prosa, lo que el soneto en el de la poesía. Pero si no es un “género” ni una forma artística, y aunque no llegue a serlos jamás desde el sistemático punto de vista del preceptista o del historiador literario, *el ensayo es ya una realidad palpable en la literatura moderna.*²⁰⁶

Pese a que no tenemos indicios de que Villaurrutia haya sido lector de Georg Lúkacs, hay en este discurrir sobre la forma en el ensayo y la mención de que se trata de un género que todavía no se constituye como tal, pero que ya es parte del pensamiento moderno, un posible diálogo con las palabras de Lúkacs quien en “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper) [1910]” intenta develar la naturaleza de este tipo de textos, concluyendo que: “el ensayo es un juicio, pero lo que decide su valor no es sólo el juicio, sino el proceso de juzgar”, presente en toda crítica, ya sea de arte o literaria.

El texto de Lúkacs es conocido por ser uno de los primeros en evidenciar el vínculo que tiene el ensayo con la crítica, para los cuales el juicio adopta igual importancia. Asimismo, utiliza el término “forma” para referirse a todo producto terminado, sobre el cual el ensayista erigirá su crítica, pues dice “el ensayo habla siempre de algo que ya tiene forma, o a lo sumo de algo ya sido”, su característica esencial es la de “ordenar el modo nuevo de cosas que ya en algún momento han sido vivas”.²⁰⁷

Si bien la comparación entre las palabras del filósofo y las del poeta mexicano puede parecer gratuita, lo cierto es que halla su justificación tanto en la discusión sobre la forma del ensayo que hemos mencionado, como en la relación que ve en la crítica literaria una de las vías del ensayo, donde el autor aborda la obra ajena, imprimiendo su huella personal en

²⁰⁶ Villaurrutia, “Ensayistas franceses contemporáneos”, en *op. cit.*, p. 693. [Las cursivas son mías].

²⁰⁷ Georg Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper) [1910]”, *El alma y las formas; La teoría de la novela*, México, Grijalbo, 1975, p. 28.

sus palabras, lo que daría como consecuencia la creación de una “forma” nueva. Esto es para Lúkacs lo que constituye el ensayo moderno:

Ahora el ensayista tiene que meditar sobre sí mismo, encontrarse y construir algo propio con lo propio. El ensayista habla sobre una imagen, cuadro o libro, pero lo abandona en seguida. ¿Por qué? Creo que porque la idea de esa imagen y de ese libro se le hace superpotente, porque por ella olvida completamente todo lo concreto secundario y lo utiliza sólo como comienzo, como trampolín.²⁰⁸

Pese a que en la prosa de no ficción de Villaurrutia predomina la crítica literaria y de arte, como hemos visto en el presente capítulo, existen algunos textos donde no se ciñe a una obra en concreto, sino que se permite discurrir de manera más libre en torno a un tema, por lo que dichos textos podrían ser considerados ensayos como los conocemos actualmente. Uno de estos casos es “La máscara. Trayecto estético” donde, como su título indica, se lleva a cabo un recorrido ágil sobre la evolución de la máscara desde su origen como instrumento ritual hasta su independencia estética. Escrito con motivo de una exposición de Roberto Montenegro, este texto guía al lector a través de la gran diversidad de usos que ha tenido la máscara, sin que se convierta en una enumeración caótica o, en el otro extremo, en una monografía escolar. La prosopopeya y el uso de un lenguaje sencillo y frases cortas, hacen que el lector recorra las etapas de un proceso en el que la máscara se va desnudando de los rasgos humanos con los que nació hasta perder toda dependencia ritual: “Ya la miramos sola, inútil para cotidianos usos y desencantada del símbolo, con una forma pura que puede alimentarse de contenido artístico. Y si se basta a sí misma, otras realidades de arte están obligadas, en una especie de internacional derecho estético, a permitirle una existencia cerrada en su pequeña, libre y significativa isla del arte”.²⁰⁹

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁹ Villaurrutia, “La máscara. Trayecto estético”, en *El Universal Ilustrado*, núm. 419, 21 de mayo de 1925, p. 38.

En ningún momento en este texto se menciona la obra de Montenegro ni el evento que lo originó, por lo que puede leerse de manera independiente a la crítica de arte, como un ensayo libre en el que el autor discurre, sin mayor programa, sobre arte. Sin embargo, la mayoría de los textos de no ficción de Villaurrutia dependen de la obra ajena para su lectura, pues privilegian el comentario crítico, aunque sin desmerecer el estilo, lo que no implica que el poeta no pueda ser llamado ensayista aunque su interés no haya estado concentrado en temas diversos, sino más que nada en la reflexión sobre el acto creativo. En este sentido, las palabras de Octavio Paz son acertadas, cuando opina que Villaurrutia:

No fue un ensayista, en el sentido estricto de la palabra, es decir, en el sentido en que Reyes fue un gran ensayista: un autor de textos no sistemáticos sobre todos los temas imaginables. En cambio, sí lo fue en el sentido en que lo fueron Eliot, Auden o Paulhan: críticos no sistemáticos de obras literarias y pictóricas. Los mejores ensayos de Reyes son, como los de Ortega y los de Valéry, obras de imaginación; los de Villaurrutia, por más luminosos que nos parezcan, dependen de la obra que analizan. En Villaurrutia, esencialmente poeta, la crítica desmonta las obras de imaginación; en Reyes, esencialmente ensayista, la crítica construye textos que, a su manera, son también obras de imaginación.²¹⁰

Distinción que otorga a cada escritor lo que le corresponde de acuerdo con las preferencias que se desprenden del carácter de su obra. Asimismo, las palabras de Paz confirman la constante preocupación de Villaurrutia por hacer de su crítica un análisis del funcionamiento de la obra literaria —sea cual fuere el género— en un intento por entender los mecanismos de la propia creación. De ahí la importancia que otorgó a todo autor cuyo ejercicio creador iba acompañado de la vena crítica que trae consigo la modernidad.

Y si la producción ensayística de Villaurrutia no corresponde con una “obra de imaginación”, al estilo de Reyes, tampoco se localiza entre aquellos que abordaron en sus

²¹⁰ Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia, en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 43.

textos las discusiones sociales y políticas, como sí ocurrió en el caso de su compañero de generación, Jorge Cuesta.

La prosa villaurrutiana se ciñe a la temática de la obra de arte —ya sea literaria, cinematográfica, pictórica o teatral— y a su creación, lo que evidencia a un tipo de crítico comprometido y, retomando las palabras de Monterde, “en ejercicio constante [...] que anali[za] y selecciona las obras, para desechar las inútiles y entregar al lector su juicio sobre las que poseen algún mérito [...]”.²¹¹

El tipo de crítico que coincidía con el perfil que el Ateneo propusiera décadas antes, y que truncado por los acontecimientos revolucionarios, halló su continuidad con el grupo al que pertenecía Villaurrutia, con el cual, como señala José Luis Martínez, el intelectual dejó de ser “un hombre culto —de conocimientos e intereses en un vasto campo del saber humano—” para convertirse en un “especialista”, instaurando con ello la modernidad en el ensayo en México, que tuvo como una de sus vertientes a la crítica literaria.²¹²

²¹¹ Francisco Monterde, “¿Existe una literatura mexicana viril?”, reproducida en Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 164.

²¹² José Luis Martínez, *El ensayo mexicano moderno*, t. I. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 3ra edición, p. 21, (Letras mexicanas, 39).

Capítulo III

La poética de Xavier Villaurrutia

III. 1. La poesía como construcción arquitectónica

En realidad, un poema es una especie de máquina de producción del estado poético por medio de las palabras. El efecto de esta máquina es incierto, pues nada es seguro, en materia de acción sobre los espíritus. Pero, cualquiera que sea el resultado y su incertidumbre, la construcción de la máquina exige la solución de cantidad de problemas.

Paul Valéry, “Poesía y pensamiento abstracto”, 1939.

Ya se ha visto en capítulos anteriores la importancia que para principios de siglo XX revistió la conciencia de la creación y cómo ésta se encuentra presente tanto en novelas como en ensayos donde el autor expone el ideal del nuevo escritor como aquel que ejerce plena conciencia y planeación de la obra de arte. En este sentido, dar un seguimiento a los poetas que se concentraron en el acto creativo como algo paralelo a la creación en sí, nos remite por fuerza a *La filosofía de la composición*, donde Edgar Allan Poe ya evidencia esta demanda de un escritor consciente de los mecanismos que rigen la obra, en oposición a quien se entrega a las veleidades que trae consigo la inspiración. De ahí que Poe señale a los creadores que obran por azar:

La mayoría de los escritores —los poetas en particular— prefieren hacer creer que el éxtasis intuitivo, o algo así como un delicado frenesí, es el estado en que se encuentran cuando realizan sus composiciones, y se estremecerían de pies a cabeza si dejaran que el público echase una mirada tras los bastidores y presenciase las escenas de la elaboración y las valoraciones del pensamiento que tienen lugar en el proceso de la creación [...]

Bien me doy cuenta, por otra parte, que de ninguna manera es frecuente el caso de que un autor esté en condiciones de desandar el camino que le ha permitido llegar a sus

conclusiones. En general, dado que las sugerencias han surgido caprichosamente, se las cultiva y se las olvida de una manera similar.²¹³

Así se lleva a cabo una desmitificación del poeta como un elegido, evidenciando que un creador debe ser capaz de volver sobre sus pasos para analizar el modo en que se articula la obra, como ocurre con el caso de Poe y su poema “El cuervo”, el cual fue escogido por su autor para ejemplificar cómo se echa a andar el funcionamiento del poema que, en este caso particular, privilegia lo sonoro:²¹⁴ “Me propongo, desde ya, manifestar claramente que en ningún momento esta composición se debe, ya al azar, ya a la intuición: la obra fue adquiriendo forma gradualmente con la precisión y la consecuencia rígida de un problema matemático”.²¹⁵

Poe se muestra así como un antecedente de lo que en el siglo XX se hará llamar “autor moderno”, uno que retoma su creación para el análisis, dado que considera que toda obra de arte está compuesta por un mecanismo. Ensayos posteriores como los de Paul Valéry y T. S. Eliot se encuentran dentro de estos mismos parámetros, otorgando suma importancia al análisis del mecanismo de la obra, lo que contribuiría a tener un conocimiento más profundo de ésta y con ello, una mejor recepción.

En lo que se refiere a Valéry, éste profundiza en “la forma de actividad intelectual, que engendra las obras mismas”, como se observa en “Introducción a la Poética” (1938), ensayo en el cual expone la necesidad de analizar la poética no como el conjunto de reglas y convenciones que se imponen a cada género literario, sino como una exposición del funcionamiento de cada obra. Así, “la Poética se propondría más bien enunciar los

²¹³ Edgar Allan Poe, *La filosofía de la composición*, trad. Carlos María Reylés, México, Ediciones Coyoacán, 1999, p. 11.

²¹⁴ De acuerdo con este texto, la elección del estribillo “Nevermore” fue lo que dio origen al resto de los elementos del poema como la simbología y el argumento, acordes con la estética romántica por la que fueron seleccionados meticulosamente para lograr el efecto en el lector. Poe, *op. cit.*, pp. 16-17.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

problemas que resolverlos”,²¹⁶ actitud que nos recuerda el ideal de crítico que proponía Eliot, es decir, quien abre las preguntas y no el que las responde, pues en este último caso se trataría de lo que Valéry rechaza: la idea de una poética como una imposición y no como un “análisis comparado del mecanismo (es decir, de lo que se puede, por figura, llamar así) del acto del escritor, y de otras condiciones menos definidas que este acto parece exigir (‘inspiración’, ‘sensibilidad’, etc.)”.²¹⁷

Las observaciones que hace Valéry sobre el proceso creativo se pueden apreciar de una manera más clara en un ensayo posterior, titulado “Poesía y pensamiento abstracto” (1939), donde parte de su propia experiencia creativa para enunciar sus teorías sobre poesía, validando con esto la capacidad que tienen los poetas para emitir sus propios juicios críticos. Asimismo, Valéry describe el funcionamiento de la creación poética como un acto donde confluyen dos mundos: el interno, el del espíritu que contiene la sensibilidad necesaria de la que muchos pueden ser poseedores, pero que requiere del desarrollo, de un conocimiento del lenguaje del arte que pertenece a otro orden, al mundo exterior. Si bien es fácil ser susceptible de sufrir un impulso poético interno, sólo los que tienen las herramientas de este lenguaje pueden lograr una expresión artística.

Valéry no niega la existencia de la sensibilidad proclive a la creación poética, la cual se logra siempre y cuando esté acompañada de un trabajo del lenguaje que va más allá del manejo práctico de éste. En este sentido, el poema es visto como un mecanismo que, como decía Poe, no es obra del azar sino que va adquiriendo forma gradualmente, como si se tratara de un problema matemático. Así como Poe se vale de una analogía entre el

²¹⁶ Paul Valéry, “Introducción a la Poética” (1938), trad. Ricardo Alcázar, en *Estaciones. Revista literaria de México*, año I, núm. 2, verano de 1956, p. 270.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 271.

matemático y el poeta para expresar el trabajo que media entre lo que llama “un éxtasis intuitivo” y la creación, Valéry compara al poeta con el arquitecto:

Pues bien, he observado, siempre que he trabajado como poeta, que mi trabajo exigía de mí no solamente esa presencia del universo poético de la que les he hablado, sino cantidad de reflexiones, de decisiones, de elecciones y de combinaciones, sin las cuales todos los dones posibles de la Musa o del Azar se mantenían como materiales preciosos en una cantera sin arquitecto. Ahora bien, una obra arquitectónica no está necesariamente construida con materiales preciosos de los que toda poesía debe estar compuesta, pero cuya composición se distingue y exige un trabajo mental muy distinto.²¹⁸

Comparación que utilizan tanto Valéry como diversos críticos de la época para expresar este cambio en la visión del poeta cuyo trabajo pierde el misticismo del iluminado para quedar expuesto como un dominio del lenguaje que excede el uso práctico de éste.

Poesía y arquitectura se asemejan en tanto que ambas requieren de planeación, reflexión y de una correcta conjugación de diversos elementos. No parece gratuito pensar en esta equiparación entre las dos artes cuando tomamos en cuenta el azoro que produjo la innovación de la obra de arquitectos modernos como Le Corbusier y la discusión que se levantó en torno a la relación entre las artes y la modernidad. Al menos en España, una muestra de la controversia que la transformación citadina implicó para los artistas, se aprecia en el número 32 de la revista española *La Gaceta Literaria*, donde se publica la “Encuesta sobre la nueva arquitectura” (1928). En este ejemplar los editores de la gaceta se vanagloriaban de presentar “el primer ensayo serio realizado en España por una revista literaria para instaurar ante conciencias retrasadas, los problemas más urgentes del arte más urgente del mundo actual: la arquitectura”.²¹⁹ Este órgano de difusión hizo converger las

²¹⁸ Paul Valéry, “Poesía y pensamiento abstracto”, conferencia leída en la Universidad de Oxford, publicada como folleto *The Zaharoff lecture for 1939*, Oxford, Clarendon Press, 1939. Recogida en *Variété*, 1944. Publicada en línea en: http://www.mateucabot.net-valery_poesia.pdf.url, p. 18.

²¹⁹ *La Gaceta Literaria, ibérica —americana— internacional*. *Letras-Arte-Ciencia*, Año II, Núm. 32, Madrid, 15 de abril de 1928, p. 1.

opiniones de diversas personalidades de la cultura y el arte. La voz de algunas damas de sociedad, filósofos y arquitectos se unieron a las de escritores que no sólo intentan definir la arquitectura nueva —de la cual se destacan las características que deben tener las nuevas construcciones, según Le Corbusier—, sino que también tratan de encontrar las colindancias que ésta tiene con la literatura moderna.

Si bien algunas de las respuestas coincidían en la comunicación que existe entre las artes, en lo que a nuevas tendencias se refiere, no se encuentra alguna relación directa, mucho menos causal entre una y otra. Acaso lo más cercano a este concepto sea la opinión de Benjamín Jarnés, quien dice que la nueva arquitectura se corresponde con la nueva literatura en tanto que ambas intentan ser “un viento puro”, lejos de “pastiches clasicoides”.²²⁰ De esta manera se entiende la dimensión que cobraron los cambios en el escenario citadino para el imaginario de la época en los círculos españoles.

En lo que se refiere a México, la repercusión de la movilidad urbana en los escritores de la época se puede encontrar en los prosistas denominados de vanguardia que usan la ciudad no sólo como escenario, sino muchas veces como personaje en sus novelas.²²¹ Sin embargo, no sólo la transformación urbanística en la prosa une el campo de la arquitectura con la literatura, también para algunos poetas mexicanos la relación entre estas dos artes consiste, más que en una incorporación del desarrollo urbanístico al imaginario literario, en un

²²⁰ Benjamín Jarnés, en *op. cit.*, p. 2.

²²¹ Al respecto, Yanna Hadatty Mora hace una lectura sobre la inclinación de estos escritores por hacer de la ciudad un elemento importante en sus obras. Hadatty destaca la diversidad de representaciones literarias de un escenario citadino en transformación, propio de la década del veinte. Múltiples y, en ocasiones, contradictorios discursos propios del espíritu moderno que tanto entusiasmo como espanta se observan en estos autores: “El emblema de estos prosistas, el objeto favorito de su prosa, es, casi de manera inevitable, la ciudad; con la precisión de que por antonomasia se trata de la Ciudad de México, urbe que se contorsiona a veces más de lo que crece; y se transforma, ante sus ojos, quizá principalmente en el ámbito de los anuncios publicitarios y la velocidad de los medios de transporte y comunicación, metamorfosis que estos prosistas desean y temen a un mismo tiempo; pensando que en ella debe surgir de manera inicial en el país la materialización de la anunciada modernidad”. Yanna Hadatty Mora, *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*, México, UNAM/Centro de Estudios Literarios, 2009, p. 17.

funcionamiento similar. Muestra de lo anterior son los conceptos expuestos por el poeta José Gorostiza, quien desarrolla en sus “Notas sobre poesía” las relaciones entre uno y otro arte.²²²

Por medio de una metáfora del poema como una casa que requiere que todas sus partes estén en una correcta disposición, Gorostiza evidencia una idea del poema como un trabajo que requiere un proyecto de planeación para que las partes que lo conforman tengan mejor acomodo en el edificio. Toda elección de los materiales que componen al poema estaría, entonces, encaminada a llevar a cabo una construcción integral con una coherencia interna, de lo contrario, el lector advierte que tiene enfrente una obra fallida:

[...] ¿qué se diría de una casa en la que cada una de las habitaciones fuese admirable, pero todas juntas no pudieran integrar la unidad en que consiste justamente una casa? No es cuestión ésta que suscite ninguna duda: si un poema se os muestra en la condición que señala el poeta inglés [Shelley advierte que “las partes de una composición pueden ser poéticas sin que la composición, como un todo, sea un poema”], estáis frente a una obra fallida; y el error no debe atribuirse a otra causa que a negligencia de lo que el poema significa como unidad arquitectónica. La poesía y la arquitectura, al igual que la poesía y el canto, se amamantaron en los mismos pechos.²²³

Las palabras de Gorostiza apuntan hacia la falta de poetas conscientes de que la poesía implica un trabajo de construcción que cuente con materiales sólidos para levantar un edificio que se sostenga, pues, dice, lo único que motiva la creación poética ha llegado a ser el dato autobiográfico que en sí no constituye un poema, sino un “efluvio poético”, ya que una buena hechura poética requiere de una “organización inteligente”. En este sentido, la comparación con la arquitectura funciona para evidenciar el trabajo, no sólo consciente, sino minucioso que implica la creación, sea que utilice una forma tradicional como el

²²² Y en lo que respecta al autor de *Muerte sin fin*, habría que añadir: a la música —canto— tan presente en su obra poética, pues como él mismo señala, la poesía y la música tienen una “afinidad congénita”. Cfr. José Gorostiza, “La construcción en poesía”, en *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 15.

²²³ *Ibid.*, p. 18.

soneto o la de un poema largo, de cuya escasez en la poesía nueva se lamenta el autor de *Muerte sin fin*.

Miembros de un mismo grupo de poetas que se autoproclamaban “modernos” por su rechazo a un seguimiento ciego de las generaciones precedentes, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia comparten no sólo esta actitud crítica frente a la tradición, sino también una base poética similar.²²⁴

En principio, la idea de la poesía como una construcción también está presente en el autor de *Nostalgia de la muerte*, como se observa en su respuesta a la encuesta de *El Universal Ilustrado*, “¿Qué prepara usted?” (1925). En lugar de contestar de manera directa y específica sobre su proyecto, como sus colegas, Villaurrutia discurre sobre la necesidad que tienen tanto la literatura como la arquitectura de una planeación previa a la creación, lo cual no sólo elimina la idea del poeta como un iniciado cuya creación únicamente surge en el acto creativo, sino que además debe trabajar y reflexionar previamente a la escritura.

[¿] Lleva uno a cabo sus proyectos? De mí sé decir que los más recientes se me han diluido en la contemplación del modelo que trajo de Europa el último “estío”, o en la lectura de no sé qué libro antiguo. Habrá mucho de temor supersticioso, pero juro que no diré de mis viejos proyectos sino uno: publicaré a principios de año un libro de poesías —esas críticas en verso que dicen los que no las conocen—. Un libro de “reflejos” angulosos, pero cerrado, como yo entiendo la poesía de mi tiempo.
¡Cuándo llegará el día para la literatura y la arquitectura, en que el proyecto y la construcción sean, precisamente, simultáneos!²²⁵

Esta cita no sólo expone que la creación poética se nutre de la condición crítica del autor, de la lectura de los otros y de una revaloración tanto de la tradición como de la modernidad,

²²⁴ Pese a que la producción poética de los miembros de Contemporáneos tiene en común el tema de la definición de poesía dentro de la poesía misma, hemos decidido utilizar únicamente la prosa donde tiene lugar el ejercicio del poeta como ensayista, con excepción de “Poesía” de Villaurrutia, cuya interpretación se propondrá a la luz de la poética analizada. Sin embargo, un ligero seguimiento de esta tendencia de los poetas del grupo para abordar el tema de la poesía en su producción lírica, se puede encontrar en un artículo de Pedro Ángel Palou “Confluencias poéticas de Contemporáneos”, publicado en línea <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/789/3/1999112P51.pdf>.

²²⁵ Xavier Villaurrutia, “¿Qué prepara usted?” en *El Universal Ilustrado*, núm. 428, 23 de julio de 1925, p. 40.

sino que también muestra una idea de la poesía como un todo que requiere la planeación de un proyecto como ocurre en la construcción. Asimismo, el énfasis que pone Villaurrutia en dicha planeación de la obra, semejante a la que haría un arquitecto, es parte de ese rigor crítico por el que fue conocido, pues la publicación del poemario *Reflejos* (1926) le mereció a su autor diversas opiniones que coincidían en que era el producto de un espíritu crítico, más que el de un poeta. En una carta a Eduardo Luquín, Villaurrutia refiere que uno de los ataques que sufrió a este respecto fue el de José Antonio Muñoz, quien lo negaba como poeta.²²⁶ Los mismos compañeros de grupo no estuvieron exentos de emitir el comentario de que *Reflejos* era el producto de un “anguloso” espíritu crítico, sin duda, porque para la fecha de publicación del poemario su autor ya contaba con un reconocimiento en el campo de la crítica literaria, como lo constata Jorge Cuesta: “Nadie como él ha atendido en México a la producción literaria reciente y la ha comentado con pensamiento tan justo. Pero su mejor obra de crítica no la forman las numerosas notas que riega por las revistas, aunque ellas le dieron ese prestigio tan extraño a su edad y en la pobre intención equivocado; su mejor obra de crítica es *Reflejos*”.²²⁷

No está de más volver sobre los pasos para señalar que mientras para algunos, como el mencionado José Antonio Muñoz, el ejercicio del crítico no podía hacer a un buen poeta; para Villaurrutia ambos quehaceres eran parte del mismo trabajo creativo, como se observa en su opinión sobre su poemario: “Allí están más que mis realizaciones poéticas mis primeros croquis sobre lo que yo entiendo que debe ser la *poesía, poesía*. Ni romántica ni

²²⁶ “Aquí en estos últimos meses he sido atacado en las revistas y periódicos. El señor José Antonio Muñoz, se lanzó a asegurar que yo no era poeta y a probarlo —dice él— si es necesario. Yo no hago caso de él en particular, pero otros muchos piensan del mismo modo sobre mi poesía. Yo creo que soy bastante afecto a la crítica para ser poeta (hoy, mañana). ¿Está claro esto último? los mismos jóvenes de lo que yo he llamado mi “generación” dudan silenciosamente de mi aspecto poético [...]”. Villaurrutia, *Cartas inéditas a Eduardo Luquín*, México, Eduardo Luquín, 1970, p. 32. Se entiende que el ser lo “bastante afecto a la crítica” para Villaurrutia no tiene una connotación negativa, por el contrario, contribuye a la que la calidad poética.

²²⁷ Jorge Cuesta, “*Reflejos de Xavier Villaurrutia*”, en *Revista Ulises*, México, mayo de 1927, p. 29.

académica; breve y ceñida en cambio.”²²⁸ Así, su poesía funciona como un reflejo del credo crítico de Villaurrutia que, como hemos visto, requiere de un proyecto a la manera de la arquitectura.

Si bien la cita que nos remite a la comparación arquitectura-poesía no es lo suficientemente explicativa para interpretarlo como tal, encontramos otras alusiones que revelan esta idea, pues pese a que se advierten conceptos consistentes que —siguiendo con la metáfora— funcionan como el cimiento de su poética, no hay un desarrollo amplio sobre el tema, acaso meras menciones que echan luces,²²⁹ como la anterior, sobre la idea de que la creación literaria implica procesos muy parecidos a los de la arquitectura.

En este sentido, Villaurrutia, junto con Gorostiza continúan la línea trazada por Poe y Valéry, al hacer manifiesto que la poesía no es el resultado de un momento de inspiración, sino de un oficio y del uso de la inteligencia que media el impulso poético.

Asimismo, la búsqueda de un arte inteligente se observa en otros ensayos de la época como es el caso de *La deshumanización del arte* (1925) de Ortega y Gasset, analizado en el capítulo I, que tuvo gran influencia sobre los escritores de la época, en el cual se describe al arte nuevo como un producto de la inteligencia en oposición a la simple transmisión de sentimientos: “El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno del inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección. El llanto y la risa son estéticamente fraudes [...] El placer estético tiene que ser un placer

²²⁸ Villaurrutia, *Cartas inéditas a Eduardo Luquín*, México, Eduardo Luquín, 1970, pp. 31-32.

²²⁹ Tal es el caso de las consideraciones sobre la poesía de Francisco Luis Bernárdez, poeta argentino que crea poemas largos, y de quien Villaurrutia dice: “No es cosa frecuente que los poetas contemporáneos de habla española aborden el poema largo, de técnica unida y arquitectónica disposición de sus partes”. Villaurrutia, “Francisco Luis Bernárdez”, en *Letras de México*, 25, 1º de marzo de 1938, p. 7. Así como la mención a la traducción que hace Jorge Guillén sobre el poema de Valéry, “Las granadas”, la cual “conserva en castellano algo de su arquitectura secreta”. Villaurrutia, “Un discurso a los cirujanos”, en Paul Valéry, *Discurso a los cirujanos: aforismos*, Editorial Nueva Cvltura, México, 1940, p. 21.

inteligente”.²³⁰ El arte inteligente es el que no copia la realidad, sino que se aleja de ésta, creando lo que no existe, “añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente”.²³¹ En este sentido, el arte nuevo se desembaraza de la realidad valiéndose de sus propias herramientas para destruirla, como es el caso de la metáfora, que deja de ser simple ornamento para convertirse en uno de los más poderosos instrumentos de deshumanización, por eso Ortega dice que la poesía “es hoy álgebra superior de las metáforas”.²³² Una vez más, se establece una relación entre el arte nuevo y las ciencias exactas, en este caso en la parte de las matemáticas que estudia las estructuras, las relaciones y las cantidades. “El álgebra superior de las metáforas” habla de un tipo de poesía que calibra sus elementos de manera meticulosa y estudia su propia estructura.

Las analogías de estos autores, que refuerzan su perspectiva sobre el acto creativo, denotan una idea particular del lenguaje, pues tanto las matemáticas, como la arquitectura, requieren de un lenguaje propio. De ahí que la comparación con la literatura no sólo se concentre en la planeación, sino también en un sistema que implica una coherencia y un lenguaje internos. En el caso de la poesía, un tipo de lenguaje que exceda la función comunicativa.

Un lenguaje propio de la poesía implica, entonces, una idea clara de lo que el poema debe provocar en el lector, en el cual la selección cuidadosa de las palabras que lo integran forma parte de pensar en la creación no como obra del azar, sino de la labor del poeta. Sólo el lector que desmiembra un poema, que desanda el camino como hizo Poe, puede comprender que la elección de los materiales del poema comporta un conocimiento profundo de la pluralidad de sentidos que contienen las palabras.

²³⁰ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* [1925], Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 178.

²³¹ *Idem.*

²³² *Ibid.*, p. 184.

Al igual que Valéry, Villaurrutia considera que el lenguaje está compuesto por dos dimensiones, una meramente práctica, comunicativa, y aquella que pertenece a la creación poética, la “mágica”: “A la función habitual y usual de las palabras, la poesía añade una función superior e imprevisible puesto que el poeta es el hombre que se sirve de las palabras no sólo según el sentido sino según el poder de ellas. En manos del poeta —y sólo en sus manos— el lenguaje no es sólo un instrumento lógico sino también un instrumento mágico”.²³³

Si bien este texto es una reseña de la *Introduction à la poésie française* (1939) de Thierry Maulnier, lo cierto es que en repetidas ocasiones Villaurrutia retoma la idea de que el lenguaje propio de la poesía está infundido de cierta magia que excede las limitantes de una herramienta comunicativa. Muestra de ello es su apreciación de la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, a quien reconoce como “un poeta de la inteligencia, un poeta del concepto, una poetisa de la razón”, cuyos sonetos le han merecido estos calificativos. Sin embargo, señala que aunque en Sor Juana predomina “el poder lógico de la palabra [...] a veces también el poder mágico se enlaza, se conjuga, se casa en un matrimonio de cielo e infierno, lo mágico con lo lógico en la poesía [...] Es entonces cuando alcanza las notas más finas del lirismo más alto y a la vez más emotivo”.²³⁴

Se trata de un equilibrio de los dos órdenes del lenguaje donde no existen sacrificios ni de la función lógica ni de la mágica. Esta dicotomía que presenta el lenguaje poético, proveniente de Maulnier, fue asimilada por Villaurrutia como se observa en textos posteriores a la lectura de la *Introduction à la poésie française* (1939). La conferencia “Introducción a la poesía mexicana” (1951), “La poesía de Nerval” (1942) y el citado texto

²³³ Villaurrutia, “Introducción al rigor”, en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 927.

²³⁴ Villaurrutia, “Sor Juana Inés de la Cruz”, *ibid.*, pp. 779-780.

sobre Sor Juana son testimonios de cómo el poeta incorporó a su discurso las ideas de Maulnier que exhiben que la composición poética no es sólo una manifestación de sentimientos sino también de inteligencia donde el dominio de la función lógica del lenguaje se alía a la función mágica, esto es, emoción y sentimiento. Muy en consonancia con los dos mundos que para Valéry confluyen en el acto poético: el interno y el externo.

Sean las palabras que retome —Valéry, Maulnier, Poe— sobre la poesía, hay en Villaurrutia una clara idea de que ésta tiene su propio mecanismo. El poeta, entonces, no debe llevar a cabo un acercamiento al poema como el de cualquier lector, sino que habrá de desmembrarlo para hallar los mecanismos que lo rigen. Sólo así podrá comprenderse a sí mismo, sólo así entenderá sus propios procesos de creación, preocupación primera del poeta moderno que tiene su origen en Allan Poe como iniciador de los autores que se encargan de los problemas que conlleva la composición.

Es Villaurrutia quien considera que Poe ha sido el fundador de toda una línea de pensamiento en torno al acto creativo, como se puede constatar en un texto de características ficcionales, titulado “Debate en torno a Walt Whitman” (1942). En éste se escenifica una discusión entre cuatro personajes —un poeta, un bibliófilo, un paradojista y un crítico— que analizan la poesía de Whitman. En el personaje del crítico se reconoce el pensamiento de Villaurrutia, dado que sus apreciaciones sobre el poeta norteamericano coinciden con las que el mexicano expone en un texto dedicado a la poesía estadounidense.²³⁵ Whitman, dice el crítico, es un “poeta condicionado” al paisaje y a su

²³⁵ En el texto —que ya ha sido analizado en el capítulo anterior “Guía de poetas norteamericanos”— Villaurrutia destaca la importancia de Whitman para las letras norteamericanas cuyo legado para los poetas posteriores consiste en que “han recibido más de una inspiración, más de un punto de apoyo, y, sobre todo, la conciencia de una libertad rica en deberes personales para su empleo, conquistada para ellos por este gran espíritu”. Sin embargo, no deja de acentuar el tinte regionalista que cobra Whitman a los ojos del crítico mexicano, cuando se refiere a éste como el Adán de la poesía norteamericana, que si bien instaura su propia tradición, ésta se ve limitada en oposición a la de Poe, la cual se extiende hacia afuera de Estados Unidos.

lengua, pues no sólo las traducciones al español que había en la época no hacían justicia a su obra, sino que ésta sólo se podía comprender si se conocía el paisaje estadounidense. De ahí la “inferioridad” de Whitman como poeta, que logra una influencia en las generaciones siguientes por sus meras “ideas americanistas”. En el otro extremo, Villaurrutia coloca a Edgar Allan Poe como quien señala el camino a los autores que se interesan por analizar la composición del poema, tanto en la literatura norteamericana como universal:

[...] el crítico distinguía dos clases de influencias que, referidas a la poesía norteamericana, serían la influencia de Edgar Allan Poe, dirigida a los problemas de la composición poética y a su alquimia secreta, que tan decisivamente obró en espíritus como Baudelaire y Mallarmé, y, por otra parte, la influencia de Whitman que operó superficialmente en la reaparición del verso libre, pero que obró, sobre todo, por sus ideas americanistas, en la prosa norteamericana.²³⁶

Villaurrutia se inserta en la tradición de estos poetas que se ocupan de la reflexión del acto creativo. De este modo, la lectura del otro le sirve como un espejo que lo proyecta aclarándole sus propios dispositivos poéticos. Y dado que el reflejo de la imagen le devuelve los mecanismos que rigen su poesía, tiene la oportunidad de ser un crítico de sí mismo, con el fin de hacer del acto creativo un trabajo de depuración. En este sentido, la crítica sirve también como una forma de trabajar la poesía.

Yo soy poeta ante todo y lo seguiré siendo. Ahora que mi profesión es la de escritor y no me es muy fácil producir, ya que no soy poeta de todos los días; es preciso dedicarme en los largos intermedios a otras actividades. Procuero no obstante proyectarlas todas hacia la poesía, y en mis trabajos críticos me preocupo sobre todo por la comprensión de los textos,

Esto se entiende tan sólo de la comparación de Whitman con Adán, y de Poe con Jehová: “Washington de la poesía se le ha llamado [a Whitman], y Lincoln. Mejor me parece llamarlo Adán de la poesía norteamericana. Sólo perdiendo un paraíso el poeta se hace acreedor a otro, al suyo. Whitman lo obtuvo y no sólo para sí. Una tierra propia que cultivar y la necesidad de una expresión inconfundible forman el legado del Whitman que superó el paraíso gratuito de su tiempo. A lo lejos, Poe hace las veces de Jehová”. Villaurrutia “Guía de poetas norteamericanos”, en *Contemporáneos*, 4, septiembre, 1928, p. 2.

²³⁶ Villaurrutia, “Debate en torno a Walt Whitman”, en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1940, p. 946.

trabajo que me sirve también como experiencia poética y aun para propios descubrimientos.”²³⁷

III. 2. La poesía y el poema

Una de las primeras consideraciones a analizar es la distinción entre poesía y poema. La poesía es para Villaurrutia algo inconmensurable sin principio ni fin, un todo que antecede al poema y que puede o no conformarlo. Visto de esta manera, la poesía es lo intangible, a diferencia del poema que es concreción: “La poesía, lo inasible que el poeta pretende y a veces logra asir, que persigue siempre en su juego de formas significativas, no es igual al poema que ya es el producto de la caza, de la pesca, y que ha de quedar desprendido de su origen”.²³⁸

Este concepto remite a la idea romántica de lo infinito, según la cual existe en el universo algo profundo e inabarcable que necesitamos expresar, pero del que sólo se puede tener un acercamiento mediante lo que es finito, esto es, por medios como las palabras y los símbolos, aunque éstos tampoco alcancen a expresar las dimensiones de lo infinito. De acuerdo con Isaiah Berlin, esta necesidad de expresar lo inabarcable es una de las principales contribuciones del romanticismo,²³⁹ y la imposibilidad de aprehender dicha infinitud es la raíz de la nostalgia romántica.

²³⁷ Villaurrutia en José Luis Martínez, “Con Xavier Villaurrutia”, en *Tierra Nueva*, I (marzo-abril 1940), p. 77.

²³⁸ Villaurrutia, “Crítica epistolar”, en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 867.

²³⁹ Cfr. Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000, p. 140.

De esta manera, la poesía tiene esta condición finita, concreta, en palabras de Villaurrutia, y sin embargo, inacabada pues de acuerdo con el filósofo romántico, Friedrich Schlegel, es imposible que cobre una forma definida:

El género de la poesía romántica está continuamente formándose, condición ésta que precisamente constituye su esencia propia, de tal manera que ella es un eterno hacerse y nunca puede existir totalmente. Ninguna teoría puede agotarla y sólo una crítica adivinatoria podría atreverse a caracterizar su ideal. Esta poesía es la única infinita y la única libre, haciendo valer como su primera ley el que el arbitrio del poeta no tolera sobre sí ninguna ley. La poesía romántica como género [*Dichtart*] es algo más que un género poético [*Dichtkunst*],²⁴⁰ y se podría decir que es el arte poético mismo, pues en cierto sentido, toda poesía es o debe ser romántica.²⁴¹

En este sentido es que se considera a la literatura romántica como el paradigma de la obra abierta, sin final, que nunca termina de encontrar forma, lo que alimenta la nostalgia romántica por perseguir un ideal que no puede ser apresado.

La noción del poema como la concreción del acercamiento a lo inalcanzable, también es una idea compartida por Villaurrutia, en tanto que el producto artístico es una creación humana y, por ende, tiene una duración limitada que no puede abarcar todo lo que la poesía implica. Así se entiende que el poeta mexicano haga énfasis en que si bien sus poemas podrían verse como una serie, cada uno sea un todo acabado:

—Mis poemas son otra cosa. No obedecieron los de ayer a ninguna solicitud exterior, a ninguna moda del espíritu, como no obedecen los actuales a ningún ejemplo externo. De los primeros nacen los segundos. *Son a modo de términos primeros de una serie que no sé cuándo terminará.*

—Sí; pero esto no quiere decir que si la serie no está concluída [sic] —y mi deseo es que ni yo mismo sepa cuándo se terminará—, las poesías que he publicado no sean algo acabado en sí: *momentos cerrados con su DURACIÓN.* Jorge Cuesta, que es mi mejor testigo, recordará que nunca he tendido solamente a producir poesía, sino a *alcanzar el poema, el objeto, o más bien, el sér [sic] que crece, se desarrolla y muere, muere provisionalmente,*

²⁴⁰ David Viñas refiere que los términos alemanes utilizados por Schlegel se derivan del sustantivo *Dichtung*, que significa arte literario, en general. David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 278.

²⁴¹ *Idem.*

*claro está, y sólo para reaparecer, nuevo y él mismo, en otro momento poético. El poema es para mí, pues, un objeto o un sér [...] que vive frente al lector y en el que mi sensibilidad, mi sensualidad y mi inteligencia cambiantes encuentran un equilibrio, así sea momentáneo. Un sér [...] que dure “el tiempo de un pecho desnudo entre dos camisas”.*²⁴²

Se entiende que si bien en el fragmento citado Villaurrutia no distingue con precisión entre “poesía” y “poema” como lo hizo con anterioridad, existe una idea de poesía como lo inalcanzable, como la fuente de la que emana su “serie” de poemas. Y si se puede interpretar esta distinción no es solamente porque ya se hayan analizado sus palabras exactas al respecto, sino porque se da a la tarea de delimitar lo que para él es un poema, esto es, un todo en sí mismo con un tiempo de vida, como lo tiene un ser vivo. Así lo expresa nuevamente en la crítica epistolar escrita para el joven poeta tapatío Alfonso Gutiérrez Hermosillo, quien pide de Villaurrutia la valoración crítica de su obra, la cual recibe acompañada de algunos de los conceptos sobre los que descansa la poética villaurrutiana:

Se pregunta usted por qué un poema ha de acabar ante los ojos del lector en el sitio del punto final. Le diré que muchas poesías acaban antes, y que las hay que, aunque escritas, no empiezan siquiera. Es más, podría decirle que la Poesía (así, con mayúscula) no tiene principio ni fin, al revés del poema que, producto humano, tiene principio y, producto artístico, fin.

No, querido amigo; la creación debe estar dentro y no fuera del poema. Del estado emocional que provoque, el poeta ya no es responsable.²⁴³

Tal énfasis en la finitud del poema funciona también para hacer evidente que todo lo que compete al creador es lo que antecede a la creación y no las repercusiones que puede tener en el receptor de la obra. Con ello acentúa la necesidad de que el poema se baste a sí mismo para provocar un efecto en el lector, lejos de posibles explicaciones vivenciales externas a

²⁴² Villaurrutia en Marcial Rojas “Xavier Villaurrutia entrevistado”, en *Escala 1930*, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 277. [Las cursivas son mías].

²⁴³ Villaurrutia, “Crítica epistolar”, en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 868.

la obra, delimitando con esto el trabajo creativo al que no corresponde la imposición de la lectura con base en las intenciones que animaron el poema. Esto apunta, nuevamente, a la idea del poeta como aquel que debe tener un completo dominio sobre su creación, lejos de lo que tanto románticos como simbolistas hicieron: los primeros llevados por la inspiración; los segundos, dejando en manos de sus lectores la interpretación emotiva de su obra.

En consecuencia, el poema que trasciende es aquel que surge de la plena conciencia de su creador, el cual debe mantenerse alejado de la comodidad que implica pertenecer a un movimiento poético pues, dice Villaurrutia, una vez que ha pasado la euforia de la innovación se convierte en escuela. Entonces se pierde la capacidad de autocrítica, reduciéndose a una fórmula en desuso, es cuando “sobreviene la hora de la desconfianza”.²⁴⁴

Así, la repetición de lo que por un momento implicó la novedad, se convierte en el uso de un molde que se desgasta, hasta el punto en que la poesía ya no contiene la profundidad que requiere. Esto advierte Villaurrutia en el caso de los seguidores de López Velarde, los “prosélitos” como llama a todos aquellos que profesaron una admiración ciega por el jerezano, únicamente hicieron “una lectura superficial y un contagio inmediato de los temas menos profundos de su obra”,²⁴⁵ lo que provocó una gran cantidad de émulos que, lejos de entender la complejidad de su poesía, reprodujeron sus temas aparentes: “la suavidad provincial [...] el color local de sus temas familiares y aun el tono de voz, opaco y lento”.²⁴⁶

²⁴⁴ Villaurrutia, “Prólogo”, en *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* [1941]. Selección de Emilio Prados, Xavier Villaurrutia, Juan Gil-Albert y Octavio Paz, Editorial Trillas, México, 1986, p. 15.

²⁴⁵ Villaurrutia, “El león y la virgen”, reproducido con el título “Ramón López Velarde”, en *Obras*, p. 644.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 645

Esta repetición ciega también se observa en el romanticismo, cuyos alcances populares desgastaron el motivo primero del movimiento. Más aún en el caso de la literatura mexicana que únicamente se limitó a repetir las formas románticas traídas de España: “Nuestros poetas de entonces repetían los lugares comunes de los románticos españoles con la seguridad de estar inventando algo desusado y genial. Fue el tiempo de la mala memoria y de la improvisación risible”.²⁴⁷ Ensamblaje de la creación poética en el molde de una fórmula, de una receta que no corresponde con uno de los ejercicios centrales del poeta: la espiritualidad.

En oposición, Villaurrutia considera que la poesía debe crear su propia forma, una “forma profunda”, “significativa”, consecuente con aquello que anima al poema y que le proporciona uniformidad, que es precisamente la espiritualidad del poeta: “Todo es cuestión de forma. Quiero para mi poesía la forma de ella misma, siempre diferente; la forma de los objetos que describo”.²⁴⁸ De este modo, el hecho de que la forma adopte su condición “significativa” y “profunda” proviene de otro de los conceptos directrices de la poética villaurrutiana: la poesía como introspección.

²⁴⁷ Villaurrutia, “La poesía de los jóvenes de México”, en *op. cit.*, p. 820.

²⁴⁸ Villaurrutia, Presentación del autor, en *Galería de los poetas nuevos de México*, Madrid, Ediciones de La Gaceta Literaria, 1928, p. 100.

III. 3. La poesía como un “ir hacia dentro”

El hombre descubre su personalidad ignorada en los abismos del ser, y a ellos desciende.

Xavier Villaurrutia “La poesía de Nerval”, 1942.

En una lectura global de los poetas sobre los que está hecha la obra crítica de Villaurrutia se puede apreciar que además de la exigencia de la autocrítica como la que regula la calidad de la producción poética, se encuentra también otro requisito: la capacidad de sumergirse en las profundidades de su interior: “Creo que se ha alcanzado una calidad poética cuando se ha logrado la expresión del *drama íntimo*”.²⁴⁹

De acuerdo con esta consideración, todo poeta tiene una línea de pensamiento que rige su obra, un “drama” del que no es consciente hasta que lleva a cabo un viaje hacia el interior de sí mismo. Sólo el poeta que logra descubrir, entender y vivir su propio drama logra la trascendencia de su obra, ya que no basta que el poema haga alarde de sensualidad o musicalidad si son éstas las únicas intenciones que lo animan, pues se simplificarían a formas sin sentido. Por el contrario, este conocimiento del drama íntimo del poeta debe ser el que guíe la creación.

De acuerdo con esta lógica, Villaurrutia considera que Ramón López Velarde es el poeta mexicano que mejor ha sabido expresar la complejidad de su espíritu, pues lejos de escapar de las tensiones que lo acosan, las asimila en su poesía, logrando con ello que la unión de los opuestos sea la directriz de su obra. Más que un manejo meramente formal o superficial de los opuestos, se trata de un trabajo profundo de introspección que se puede ver en su poesía como un regreso “de una inmersión en el océano de su propia angustia”, pues da voz

²⁴⁹ Villaurrutia en Martínez, *op. cit.*, p. 75.

a las fuerzas que lo consumen: “cielo y tierra, virtud y pecado, ángel y demonio”, religiosidad y erotismo. La profundidad con que aborda los opuestos que conforman su mundo interior se ve reflejada en su poesía, convirtiéndose en el lugar donde se concilian sus “dos vidas enemigas”.

Esta manera de manifestar la angustia de la dualidad que lo constituye, parecido en esto a Baudelaire, lo distingue del resto de los poetas que optan por escapar de la complejidad de las emociones humanas. Visto de este modo, la reflexión sobre las emociones que implica el espíritu del hombre sólo está reservada para unos cuantos, para los poetas dispuestos a encontrar lo que habita en su mundo interior por medio de un recorrido espiritual que nutre y se ve reflejado en la creación poética, pues no trasciende la obra que expone sus ideas en verso, sino la que muestra un trasfondo vivencial, no en el sentido de la anécdota, sino de la reflexión sobre sí mismo.

La gran preocupación de la poesía debe ser la expresión del drama del hombre y este drama ha de ser verdadero. Toda la poesía no es sino un intento para el conocimiento del hombre. Ahora bien, la expresión de este drama se logra más estrictamente con ideas; pero para que estas ideas tengan categoría poética, no bastaría enunciarlas en verso, sino que precisa cristalizarlas, vivirlas real y plenamente, consubstancialmente.²⁵⁰

De este modo, la poesía es el todo, lo intangible que explicábamos en el apartado anterior, el recorrido que guía al poeta en el conocimiento de sí mismo; y el poema, su culminación. Asimismo, la exigencia de que el poeta viva intensamente, “consubstancialmente” su drama interno, remite al quehacer romántico del vivir con intensidad la “experiencia interior”, como señala Albert Beguin: “una experiencia interior, lo bastante profunda y lo bastante

²⁵⁰ Villaurrutia en Martínez, *op. cit.*, p. 76.

audaz para que renazca una era metafísica. El romanticismo corr[e] la aventura con todos sus riesgos, con todos sus naufragios y también con todas sus oportunidades”.²⁵¹

Publicado en 1939, el estudio de Albert Beguin sobre el sueño en el romanticismo, revela al lector de Villaurrutia²⁵² la posible raíz de varios de sus conceptos donde se ven asimilados tanto el discurso de Beguin, como el de los autores románticos que éste cita y explica. Además de las citas del propio Villaurrutia, las palabras de su amigo, el poeta Elías Nandino, dan cuenta de la búsqueda de sí mismo que el autor de *Nocturnos* llevó a cabo, la cual se complementa con las lecturas de *Orfeo* (1930) de Jean Cocteau y el citado libro de Beguin, *El alma romántica y el sueño* (1939): “En estas lecturas descubrió las corrientes afines a su espíritu y, con los mismos elementos, comenzó a elaborar la poesía que realmente sentía y deseaba expresar”.²⁵³

Muchas de las ideas que Villaurrutia tiene sobre la poesía coinciden con las expuestas en el ensayo del francés, como se observa en lo que se refiere al tema de la muerte. Tres años después de la publicación del libro que lo consagra como un poeta maduro, *Nostalgia de la muerte*, Beguin describe a Georg Christoph Lichtenberg como un espíritu débil e hipersensible, dotado de idealismo, “sed de vida sentimental y nostalgia de la muerte”.²⁵⁴ Pensar en que el título del poemario del mexicano fue una alusión directa a este pasaje pareciera algo extemporáneo, sin embargo no estaría tan errado dado que la idea sobre la muerte que expresa Villaurrutia empata con las que Beguin explica que tuvo

²⁵¹ Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño* [1939], México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 77.

²⁵² Villaurrutia debió leer el texto de Beguin en francés, ya que la primera edición en español fue publicada en 1954, cuatro años después de la muerte del poeta mexicano.

²⁵³ Elías Nandino, “La poesía de Xavier Villaurrutia”, en *Estaciones. Revista literaria de México*, núm. 4, año I, México, invierno de 1956, p. 462.

²⁵⁴ Beguin, *ibid.*, pp. 33-34.

Lichtenberg.²⁵⁵ Pese a que para la poesía las fechas no se corresponden en una influencia directa, para la crítica que expresa la poética del mexicano funciona en el desarrollo de sus ideas poéticas, consolidándolas.

La idea de que la poesía debe provenir del mundo interior, tras un recorrido por el espíritu del poeta, remite a la exigencia romántica de conocimiento interno que desarrolla Beguin en su ensayo, donde hace un seguimiento de los pensadores y poetas románticos, preocupados por las pasiones que únicamente pueden provenir de los abismos interiores, lugar en el que se encuentra el verdadero conocimiento de uno mismo.

La premisa romántica se ve reflejada en todos los mitos que retoma (la Unidad universal, el Alma del mundo, el Número soberano) y que instauro: “la Noche guardiana de los tesoros, el Inconsciente, santuario de nuestro diálogo sagrado con la realidad suprema, el Sueño, en que se transfigura todo espectáculo y en que toda imagen se convierte en símbolo y en lenguaje místico”.²⁵⁶ Se parte de la idea de que el conocimiento de la realidad sólo se puede obtener mediante una contemplación interior. Sólo descendiendo dentro de sí mismo es que el hombre puede reintegrarse al orden divino, a la unidad de la que formó parte en la

²⁵⁵ Hay una empatía entre el concepto de muerte de Lichtenberg y el de Villaurrutia, como se puede ver en la explicación que el mexicano da en una carta escrita años después de publicado su poemario *Nostalgia de la muerte*, la idea de la muerte no como un fin ni principio de otra vida, sino como un estado previo a ésta. Dice Lichtenberg: “No puedo desechar la idea de que antes de nacer estaba *muerto* y de que por la muerte volveré a aquel estado... A ese morir y renacer con el recuerdo de la existencia anterior lo llamamos desvanecerse; y despertar con otros órganos, que ante todo hay que reeducar, es lo que llamamos nacer”. Citado por Beguin en *op. cit.*, p. 35.

En una carta escrita a Alfredo Cardona en 1947, Villaurrutia reflexiona sobre la idea de la muerte que da continuidad a su poemario. Este texto, que se lee como un ensayo, presenta al poeta en una búsqueda a través de todas las formas en que la cultura ha interpretado la muerte hasta que conforma y explica su propia visión, tan cercana a la del romántico alemán, dice: “Si venimos a la vida de lo que no es la vida —me decía, en momentos de interna polémica—, y después de vivir, volvemos a lo que no es la vida. Y si lo que no es la vida es la muerte, puesto que de ella venimos, la vida es un constante volver a lo que no es la vida [...] Y me parecía que ese continente al que, al morir se reintegran los que mueren, me parecía que ese continente del que yo mismo había venido ‘a vivir’, era un continente conocido —por medios desconocidos— ahora por mí. El vivir me parecía un dolor de algo conocido o sentido, sentido antes imperfectamente y por ello con angustia —si queréis— pero conocido por mí. Sentía la posibilidad de que este dolor, esta angustia presente en la vida, bien pudiera ser una nostalgia, una nostalgia de la muerte”. Miguel Capistrán, “Inédito de Xavier Villaurrutia acerca de la muerte”, en *Proceso*, núm. 829, 21 de septiembre de 1992, p. 51.

²⁵⁶ Beguin, *op. cit.*, p. 77.

edad dorada y de la cual apenas le quedan algunos recuerdos ubicados en la región interna de donde nacen las ideas, esto es, el alma (el inconsciente). Los estados de éxtasis (la exaltación poética, la imaginación, el sueño) donde el hombre se encuentra fuera de sí mismo, esto es, donde la conciencia del mundo exterior no rige sus actos, son los momentos en que hace uso de su clarividencia. El poeta entonces es un vidente capaz de develar su potencia creadora y, por lo tanto, su semejanza divina. Estas experiencias le revelan al romántico lo que se encuentra oculto en el inconsciente, a tal grado que algunos de ellos buscan perderse en la ensoñación, provocando toda suerte de alucinaciones para crear, utilizando así la poesía como medio para apoderarse de ese mundo interior.

Por ello, el romántico es conocido como un liberador del espíritu del que no parece partícipe y, si no como un mediador, un receptáculo de la divinidad que se le revela en la creación. De ahí que los poetas —a diferencia de los pensadores que prepararon el sustento teórico que hemos brevemente referido— se sumerjan en esa “aventura con todos sus riesgos”, a desentrañar lo que habita en el Inconsciente y que, de acuerdo con el filósofo naturalista, Gotthilf Heinrich von Schubert, por tratarse de algo que pertenece a la naturaleza no puede ser completamente puro y sin contrastes, sino lleno de opuestos, de dualidades del alma de la que el poeta “asimila más y más una potencia de las tinieblas”.²⁵⁷

Para Beguin, el conocimiento que los románticos tuvieron de la oscuridad, característica del mundo interior de la que hacen emerger la creación poética, es lo que los diferencia de sus antecesores y los catapulta hacia generaciones posteriores:

Si hay algo que distingue al romántico de todos sus predecesores y hace de él el verdadero iniciador de la estética moderna, es precisamente la alta conciencia que siempre tiene de su raigambre en las tinieblas interiores. Poeta romántico es el que, sabiendo que no es el único autor de su obra, habiendo aprendido que toda poesía es ante todo el canto brotado de los

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 156.

abismos, trata *deliberadamente y con toda lucidez* de provocar la subida de las voces misteriosas [...] el romántico asiste al nacimiento del poema, al advenimiento de la imagen, y contempla con su mirada cómo suben los materiales desde la sombra hasta la plena luz de la manifestación de la forma. Si trata de imitar el proceso de los sueños, es justamente porque tiene conciencia de las afinidades que existen entre ese proceso y el de la imaginación creadora.²⁵⁸

La idea de que la modernidad de los románticos se encuentra en ese reconocimiento de sus regiones profundas, también la comparte Villaurrutia en el prólogo que escribe para la primera edición mexicana de *Aurelia* (Nueva Cvltura, 1942) de Gérard de Nerval, donde se evidencia la fuerte influencia del estudio de Beguin en el desarrollo de los conceptos poéticos del mexicano, y se confirma la cercanía que éste percibe entre la poesía moderna y la romántica.

Villaurrutia, como Beguin, considera que el puente de unión entre una y otra estética es precisamente lo que caracteriza a los románticos, ese viaje hacia el interior de sí mismos donde el sueño cumple con una función primordial, más como una fuente creadora y de revelación que como método terapéutico: “Indiferentes a los fines curativos que se propone el psicoanálisis, el romanticismo y la poesía moderna buscan en las imágenes, aun en las imágenes mórbidas, el camino que conduce a regiones ignoradas del alma [...]”²⁵⁹

En este sentido, Nerval se convierte en una figura emblemática del romanticismo por la capacidad que tuvo para “refleja[r] la parte invisible del mundo”, gracias a lo que él mismo llamaba “forzar las puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo interior”,²⁶⁰ sumergiéndose así en las imágenes que el sueño dispone y que son las que le revelan los misterios y contrastes de que está hecho el ser humano. Si para el romántico fue un

²⁵⁸ Hacia el final del ensayo, Beguin hace un breve seguimiento de la herencia romántica que retoman poetas modernos como Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud, así como la cercanía que, sin duda, la exploración de los sueños revistió para los surrealistas. *Ibid.*, pp. 198-199.

²⁵⁹ Villaurrutia, “La poesía de Nerval” (1942), en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 896.

²⁶⁰ Citado por Beguin en *op. cit.*, p. 902.

descubrimiento que dio vida a la poesía, para el moderno se convierte en uno de los puntos centrales de su creación:

Porque si en el romanticismo, gracias al instrumento mágico del lenguaje, lo irreal y lo real, lo visible y lo invisible, lo conocido y lo desconocido, la vigilia y el sueño, se cruzan y entrecruzan, se funden y confunden, las relaciones entre estos mundos llamados opuestos se han hecho más profundas y angustiosamente lúcidas que nunca antes, en la poesía moderna.²⁶¹

Queda claro que para Villaurrutia la poesía moderna da continuidad a ese conocimiento profundo del hombre que se inició con el romanticismo alemán, el cual dio pie a las relaciones entre opuestos que se completan y de las cuales la dicotomía sueño-vigilia se convierte en una constante en la obra del mexicano, quien, como ya hemos visto en capítulos anteriores, se ubica a sí mismo en las filas de los creadores modernos y todavía más, dado que retoma algunas de las ideas románticas como sustento para su poética: “Nunca como en el romanticismo alemán, nunca como ahora en la poesía moderna y contemporánea que tan naturalmente se enlaza con el verdadero romanticismo y que parece continuarlo y prolongarlo de mil maneras oscuras o luminosas, abiertas o secretas, las relaciones entre la vigilia y el sueño han sido tan estrechas ni más profundas”.²⁶²

Villaurrutia traza una línea directa entre el romanticismo alemán y la poesía de su generación, a la que llama “moderna”. Con esto, el poeta delimita, una vez más, que la tradición a la que quiere que sus lectores lo vinculen, es la que corresponde a dicho movimiento europeo. Se entiende entonces que este énfasis que pone en el romanticismo alemán, es otra de las prácticas villaurrutianas para validarse dentro de una tradición universal, manifestando con ello que, desde su perspectiva, la tradición mexicana —en

²⁶¹ Villaurrutia, *op. cit.*, p. 895.

²⁶² *Ibid.*, p. 897.

particular el romanticismo mexicano— no cuenta con un antecedente que posibilite el surgimiento de la plena modernidad, la del siglo XX, aun cuando se sabe que algunos poetas modernistas, como Amado Nervo,²⁶³ llevaron a cabo prácticas ocultistas para develar las regiones abismales del hombre como hicieron los simbolistas franceses y los románticos alemanes.²⁶⁴ El desinterés de Villaurrutia por las manifestaciones modernistas se entiende como un gesto combativo para provocar una ruptura con la estética decimonónica mexicana; afirmando, así, su propia propuesta estética.²⁶⁵

Por tanto, el romanticismo que importa a Villaurrutia es el que hace alarde de “concentración, conciencia y magia”, esto es, el romanticismo alemán del que Nerval es un

²⁶³ Cfr. José Ricardo Chaves, *Andróginos: eros y ocultismo en la literatura romántica*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, pp. 9-29

²⁶⁴ Cfr. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 83. A diferencia de Villaurrutia, Jaime Torres Bodet destacó la raigambre romántica de los poetas modernistas, Manuel José Othón y Enrique González Martínez, en las revisiones que realizó hacia los años sesenta. En éstas se encuentra una reivindicación del modernismo y de las conexiones que éste tiene con el romanticismo al que se refiere Villaurrutia. Torres Bodet, para quien también la poesía debía ser la revelación del mundo interior del hombre, dice: “Pero, ¿es siempre eso? Poesía es más bien el viaje que realizamos para llegar a nosotros mismos, desde nosotros mismos, a través de los sueños, las imágenes, las cosas y los acontecimientos que recreamos con la palabra”. Citado por Leonardo Martínez Carrizales, *El recurso de la tradición. Jaime Torres Bodet ante Rubén Darío y el modernismo*, México, UNAM/Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2006, p. 163. Acaso esta reivindicación se deba a que Torres Bodet contó con el tiempo suficiente para analizar y valorar las influencias clásicas que tuvo en su formación como poeta, no así Villaurrutia, cuya muerte veinte años antes evitó que atravesara un periodo reflexivo como el que se procuró Torres Bodet al dejar su puesto de Secretario de Educación Pública en 1964. Además, no podemos dejar del lado la diferencia de edades que había entre ambos poetas de Contemporáneos que, aunque militaron en el mismo grupo, las condiciones en que aparecieron en la escena de la literatura nacional y la cercanía que tuvieron con los poetas modernistas, establecieron sus diferencias. No en balde se suele dividir al grupo por edades: Torres Bodet se encuentra entre los nacidos a finales del siglo XIX, junto a Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Carlos Pellicer y Enrique González Rojo, quienes estuvieron más cerca de los poetas modernistas, así como de los helenistas del Ateneo e incluso de los educadores positivistas como Alberto Vázquez del Mercado.

²⁶⁵ A este respecto, Ignacio M. Sánchez Prado encuentra en la actitud combativa de Contemporáneos, que se evidencia desde la selección de la *Antología de la poesía mexicana moderna* de Cuesta, una manera de desautorizar la literatura de la época, desarticulando la idea de nación y la estética modernista que prevalecían en las generaciones que anteceden al grupo y que se desestabilizan con la estética de estos últimos, lo que les permite legitimar su propuesta cultural: “La antología, en este sentido, es, a la vez, síntoma de la consolidación de un campo literario autónomo y un intento dirigido a la ruptura de los valores políticos y literarios desarrollados durante el proceso de emergencia de dicha autonomía. De esta manera, el canon propuesto por Cuesta, su borramiento [*sic*] de la estética romántica y rubendarista y su exclusión de elementos estéticos que habían ocupado posiciones prevalentes en configuraciones anteriores al campo literario (como la hegemonía de los positivistas y los modernistas durante el Porfiriato) se encuentran posibilitados por la emergencia del debate del nacionalismo”. Ignacio M. Sánchez Prado, *Naciones Intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, Indiana, Purdue University, 2009, p. 87.

digno heredero. Entendemos que la magia del lenguaje hace referencia a la capacidad que tiene la poesía para manifestar los estados del alma; mientras que la concentración está encaminada a ese “forzar” el sueño para unir el mundo interno con el externo. Más aún, la “conciencia” que Villaurrutia atribuye al romanticismo de Nerval se inclina por la búsqueda y problematización de la vivencia o, puesto en sus palabras, de su “drama interior”, más que a la oposición “conciencia creativa-inspiración”, expuesta por Allan Poe en el primer apartado de este capítulo.

Por lo anterior, se entiende que Villaurrutia aborda la literatura de viajes de Nerval, inicia su reseña con su propia definición sobre el tema, basado en la premisa romántica de autoconocimiento, tan cercana a lo que hemos señalado como un trayecto espiritual del que el poeta regresa más nutrido: “Partir es madurar un poco. No madura quien no viaja. Dentro o fuera de la alcoba, lo que importa es trasladarse, perderse, encontrarse: viajar”.²⁶⁶

Éste es el tipo de viaje que interesa a Villaurrutia, tema también presente en el ensayo de Beguin. Sin embargo, es necesario señalar nuevamente que así como ocurre con el título de su poemario, *Nostalgia de la muerte*, el desarrollo de sus ideas sobre poesía no se derivan de la exposición del ensayista francés, pues la publicación de Beguin es posterior (1939) a muchos de los textos del poeta mexicano en los que ya se encuentran las ideas sobre el viaje espiritual. Sin duda, Villaurrutia conoció de manera directa las lecturas románticas, gracias a la curiosidad que tanto para él como para Novo fue una motivación para la lectura de la tradición literaria universal, lo que les permitió desarrollar un fuerte espíritu crítico.

Asimismo, el concepto de viaje interior también se nutre de un motivo de época que se observa en novelistas y poetas. La novela de Paul Valéry, *Monsieur Teste*, es un claro ejemplo de este tipo de viaje en el que hay una preeminencia de las acciones del espíritu

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 898.

frente a las del mundo exterior. El personaje de Valéry encarna al hombre que se ocupa de la vida de la mente y de sus procesos internos. Un hombre con tal disciplina introspectiva que cualquier lugar puede ser escenario de este viaje del pensamiento del que el sueño es una continuación, dadas las condiciones de introspección que este estado tiene:

Duermo una hora; dos cuando más, yo que adoro la navegación de la noche. Frecuentemente ya no distingo mi pensamiento anterior al sueño. No sé si he dormido [...] Pienso, y eso no cambia nada. Estoy solo. ¡Qué confortable es la soledad! Nada suave me pesa... la misma ensoñación aquí que en el café Lambert [...] Pensemos de cerca. ¡Bah! uno se duerme sobre cualquier tema... El sueño continúa cualquier idea...²⁶⁷

Valéry fue una figura de gran influencia para Contemporáneos, en especial para Villaurrutia. Sin embargo, el viaje inmóvil también tiene sus orígenes en autores como Juan Chabás y Paul Morand.

En su artículo sobre *Continente vacío* de Salvador Novo, Esperanza López Parada propone las fuentes de las cuales el grupo debió nutrirse para conformar lo que ella llama “una ideología expedicionaria”, según la cual, el viaje que implica un desplazamiento y abandono del lugar de residencia es desdeñado:

Paul Morand o Xavier de Maistre, Juan Chabás, incluso Eugenio D’Ors con su *Oceanografía del tedio* contribuyen a fundar la ideología expedicionaria de Contemporáneos. Sobre tales nombres se construye su normativa o regulación de lo que el hecho de viajar deba ser. Las salidas efectivas o imaginadas que cada uno cumpla tendrá ese horizonte ideal al que remitirse: el del viaje como experiencia interior, más literaria y teórica que real, más bibliográfica que verdaderamente vivida, el recorrido por uno mismo sin partir de casa.²⁶⁸

De estos nombres destacamos dos cuya importancia para Contemporáneos fue manifiesta en sus artículos de revista y en la publicación de reseñas y cuentos de estos autores: Paul

²⁶⁷ Paul Valéry, *El señor Teste*, trad. Salvador Elizondo, México, UNAM, 1972, p. 32.

²⁶⁸ Esperanza López Parada, “El viaje por América de un contemporáneo”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, No. 22, 1994, p. 71.

Morand y Juan Chabás. Con motivo del viaje a México de Morand, la *Revista Ulises* incluyó una breve mención sobre el hecho en la sección “El curioso impertinente”, que funciona como testimonio de que el autor francés se relaciona directamente con la idea del viaje, ya desde la época de las primeras publicaciones del grupo:

PAUL MORAND EN MÉXICO.— Conocimos a Paul Morand, dueño de una sonrisa y de unas maneras tan suaves como las de una estatuilla asiática tallada en marfil muy blanco que se animase de pronto sin animarse demasiado. México fue para él sólo un pasaje. Se interesó por la escultura antigua —naturalmente— y, poco, por el folklore; sobre todo, le importaba encontrar, entre nosotros, huellas orientales. Los frescos de Diego Rivera le parecieron, como a nosotros, la obra plástica de mayor ambición que se realiza actualmente en el mundo occidental.

¿Y nuestras preguntas? Antes que todo, un viajero no es sino un hombre mordido por las interrogaciones: esas serpientes de la tipografía y de la conversación.²⁶⁹

Y a continuación, se añadían unas líneas muy breves sobre las respuestas que Morand daba sobre autores como Valéry, Larbaud y Joyce. Asimismo, se menciona que “un poeta de México” puso en la cartera del francés una hoja que contenía un poema —atribuido a Villaurrutia—²⁷⁰ en el cual se reconocía a Morand como quien fue el que hizo la invitación a realizar el viaje alrededor de la alcoba, como se puede ver en los primeros cinco versos de dicho poema:

Inmóvil alrededor de la alcoba,
he viajado con usted por el mundo.
En ese momento quedé convencido,
pese a toda la geografía,
de que la Tierra no era redonda.²⁷¹

Asimismo, es fundamental la presencia del español Juan Chabás que López Parada advierte en la construcción del concepto del viaje inmóvil, en especial el cuento que éste publica en

²⁶⁹ “El curioso impertinente”, *Revista Ulises*, no. 1, mayo de 1927, pp. 29-30.

²⁷⁰ Aun cuando el poema no está firmado por Villaurrutia, se sabe que éste fue su autor por la declaración que Novo hiciera en ese mismo número de *Ulises*. Cfr. *Idem*.

²⁷¹ “INMOBILE AUTOUR DE MA CHAMBRE/ J’AI FAIT AVEC VOUS LE TOUR DU MONDE. ALORS JE FUS CONVAINCU, MALGRE [sic] TOUTE LA GEOGRAFIE [sic], QUE LA TERRE N’ETAIT PAS RONDE”. “El curioso impertinente”, *op. cit.*, p. 30. [En mayúsculas en el original. La traducción es mía].

la *Revista de Occidente*, “Peregrino sentado”. El cuento versa sobre un hombre que no sale de su habitación durante el día, pues se dedica a leer libros de viaje. Su afición le permite tener una idea muy clara de la geografía, por lo que considera que ha nacido para ser un viajero.

Don Justo, como se llama el protagonista, se pasa la vida diciendo que hará un viaje, pero evita hacerlo, pues lo que lo entusiasma es el mero estado del viajante y no el destino: “No viajo por ir a ninguna parte. Cuando pienso en mi viaje nunca lo hago en el término de mi llegada; eso es lo que menos me importa. Soy un viajero puro; en ningún sitio tengo las raíces hundidas”²⁷².

Sin embargo, el día que alguien lo reta, sale de Madrid con rumbo desconocido. Al estar en la estación, olvida todos sus conocimientos de geografía, pues sólo era un viajero de libros, por lo que después de dar unas vueltas por algunos pueblos, regresa a la casa de su padres. Don Justo es un personaje que manifiesta su conformidad con el viaje inmóvil del que se habla en el poema a Morand, y que tanto realizó Villaurrutia, pues sólo salió una vez del país, y su conocimiento del mundo se nutría de los libros y las cartas de sus amigos. De ahí la recurrencia del viaje inmóvil o alrededor de la alcoba, que en el contexto de la poética de la que hemos estado hablando implica una introspección, muy a la manera de los poetas románticos.

Así, el viaje interior es un motivo recurrente en la obra crítica de Villaurrutia, dado el crecimiento espiritual que implica, como se puede constatar en “José Gorostiza” (1925), texto en el que se refiere al autor de *Canciones para cantar en las barcas* como un poeta cuya música está muy lejos de ser “[i]una solicitud de música exterior! Cobremos confianza: la música de este poeta es menos de los oídos que del espíritu”. En esta reseña

²⁷² Juan Chabás, “Peregrino sentado”, en *Revista de Occidente*, t. 5, julio-septiembre, 1924, p. 76.

crítica, Villaurrutia hace referencia a la importancia que dedica al gesto romántico de dejar fluir las emociones, condicionado siempre a la sinceridad y no a mera apariencia, pues únicamente un espíritu que ha sido estremecido durante el viaje interior, logra la trascendencia: “Tan severo denominador de castigo califica un espíritu de emociones contenidas hasta el momento en que el grito amplificado del romántico se convierte en gemido corto y natural. Dichosos los poetas a quienes importa más estar conmovidos que parecerlo; de ellos, dice André Gide, será el reino del clasicismo”.²⁷³

De este modo, si el poeta ha realizado un viaje espiritual éste se percibe en el poema pues así como López Velarde expone su drama íntimo, lo mismo ocurre con otros poetas que para Villaurrutia experimentan la empatía con su mundo interior. Lo espiritual es una emanación del interior a tal grado que ni el uso del paisaje externo pierde tintes de este mundo del adentro. Esto es lo que ocurre con la poesía de Luis G. Urbina, donde no existe un “paisaje fácil”, sino que todo elemento externo está empatado con su drama interior, logrando con ello una “unidad espiritual”, propia de “*el más mexicano de los poetas mexicanos*. Por su tono; por su clima espiritual; por su colorido rico y a la vez afinado [...] por su introversión aun en los momentos en que sólo parece dedicado a expresar con palabras un paisaje externo; por la ausencia de lo pintoresco fácil...”²⁷⁴

En el extremo opuesto se encuentra Amado Nervo, poeta “popular” que, como ya hemos visto en el capítulo anterior, para Villaurrutia es el ejemplo de la ausencia espiritual en el

²⁷³ Villaurrutia, “José Gorostiza” (1925) en *Obras*, p. 682. Al respecto, Beguin dice: “pero si es un verdadero mago [el poeta] y si sigue con toda sinceridad esos choques interiores que ciertas imágenes producen en todos los hombres, el milagro se producirá y el lector sabrá que el poema le habla de una realidad profunda”. Beguin, *op. cit.*, p. 444.

²⁷⁴ Villaurrutia, “‘Poesías completas’ de Luis G. Urbina”, en *Obras*, p. 793. A su vez, Beguin señala: “La contemplación del mundo exterior, que es vana y miope si sólo cuenta consigo misma, llega a ser algo fecundo después de la experiencia íntima; de manera análoga, la consciencia, que un momento antes se quedaba en la superficies de las cosas, puede ahora, después de sumergirse en las fuentes profundas del alma y de educarse en los ritmos esenciales, elevarse a una potencia suprema, convertirse en consciencia soberana”. Beguin, *op. cit.*, p. 257.

poeta que utiliza “su verso como un miedo para expresar doctrinas propias o ajenas de elevación y renuncia, de conformidad espiritual; cosas todas que, si le trajeron oyentes, le hicieron, al mismo tiempo, desviar el contenido personal y lírico de su poesía”.²⁷⁵

Así, los límites que tiene el poeta para no ahondar en sí mismo, provocan que su poesía se muestre impostada, pues sólo la reflexión y la búsqueda de todas las partes que lo conforman logran una expresión que trasciende. Es, también, llevar a cabo la frase “perderse para encontrarse”, la cual fue directriz no sólo de la vida literaria de Villaurrutia sino del grupo completo,²⁷⁶ al que le sirvió como una forma de conocimiento y cuya esencia encontraron en diversos autores: Fenelón, San Juan, San Mateo (anunciado por André Gide) y Chesterton.²⁷⁷ Mensajes, todos, encaminados a un dejarse ir hacia el interior de uno mismo para después renacer, como Villaurrutia aconseja a Edmundo Valadés en una carta (1934) en la que expresa claramente el tipo de viaje que lleva al conocimiento: “¿Ha perdido usted la suya [su cabeza]? Piérdala en los libros y en los autores, en los mares de la reflexión y de la duda, en la pasión del conocimiento, en la fiebre del deseo y en la prueba de fuego de las influencias, que, si su cabeza merece salvarse, saldrá de esos mares, buzo de sí misma, verdaderamente viva”.²⁷⁸

²⁷⁵ Villaurrutia, “La poesía de los jóvenes de México (1924). p. 822.

²⁷⁶ En este sentido, no son gratuitas las figuras de Simbad y Ulises frecuentes en sus revistas y producciones culturales, pues encarnan lo que Villaurrutia llama “curiosidad por pasión”, que funciona como un aliciente para abandonar la comodidad, viajar y despojarse de todo en busca de aventuras, cada vez que se regresa al confort. Villaurrutia, “Sor Juana Inés de la Cruz”, en *op. cit.*, p. 776.

²⁷⁷ Es el propio Villaurrutia quien traza la genealogía de la frase en la carta que escribe a Edmundo Valadés, donde se lee: “‘Es necesario perderse para encontrarse’”, dice Fénelon. Y, pensando en la salvación del alma, San Juan escribe: ‘De cierto que el que no naciere otra vez, no puede ver el reino de Dios.’ ¿Tendré que citar de memoria la frase de San Mateo que aprendí en André Gide acerca de la salvación de la vida? ‘Aquel que quiera salvarla, la perderá —dice el evangelista—, y sólo el que la pierda la hará verdaderamente viva’. Releyendo una página de Chesterton, encuentro algo que es, en esencia, idéntico pero que se acomoda mejor a la crisis del espíritu en que usted parece hallarse: ‘En las horas críticas, sólo salvará su cabeza el que la haya perdido.’” Villaurrutia, “Carta a un joven” en Miguel Capistrán, *Los contemporáneos por sí mismos*, México, CONACULTA, 1994, p. 81.

²⁷⁸ *Idem.*

Y en el consejo se advierte el reconocimiento de sí mismo y del grupo de poetas al que pertenece, quienes tienen por consigna la liberación del espíritu mediante la inmersión en las pasiones que los consumen:

Otros seres hay que esperan salvarse cerrando los ojos, procurando ignorar todo lo que puede —según ellos— dañarlos. Se diría que no salen a la calle para no mojarse o para no mojar al paraguas de su alma. Vírgenes prudentes, maduran antes de crecer y, a menudo, no crecen. Temen las influencias y ese mismo temor los lleva a caer en las más enrarecidas, en las únicas que no son alimento del espíritu. Odian la curiosidad, la universalidad, la aventura, el viaje del espíritu. Echan raíces antes de tener troncos y ramas que sostener. Hablan de la riqueza de su suelo y de su patrimonio, que pretenden salvar conservándolos... Entre ellos no podrá usted contarnos.²⁷⁹

En este sentido se entiende que pasión y viaje están asimilados, dado que adentrarse en las emociones y vivirlas con intensidad es precisamente llevar a cabo un viaje interior donde hay un reconocimiento y se aprehenden todos los aspectos de uno mismo. El viaje introspectivo es la forma en que se nutre el poeta y puede expresarlo, logrando con ello una sinceridad que dice Villaurrutia “salva al poeta en cualquier plano”,²⁸⁰ pues libera todo lo que se encuentra invisible a los ojos del hombre.

²⁷⁹ *Idem.*

²⁸⁰ Villaurrutia en Martínez, *op. cit.* p. 77.

III. 4. “Lo que el hombre ha ido ocultando en el hombre”

La obra de un poeta no vale sino en la medida que lleva consigo, al mismo tiempo y en el mismo grado, lo inexplicable y lo explicable.

Xavier Villaurrutia, “Introducción al rigor”, 1939.

Pensar la poesía como una introspección, como un producto hecho con lo que habita en el interior del poeta fue un tema común para algunos miembros de la generación de Xavier Villaurrutia, en particular para José Gorostiza.

En sus ensayos reunidos en 1955 con el título “Notas sobre poesía”, los postulados poéticos de Gorostiza exponen de manera clara y concisa algunos de los temas que se han tratado en esta tesis, derivados de una visión de la poesía como “hecha toda de esencia e interioridad”, que no pervive por el simple elemento decorativo o el “ambiente poético”, al cual considera como utilería propia de la época.²⁸¹

Gorostiza, como Villaurrutia, apuesta por la poesía como un recorrido introspectivo, como un medio para encontrar la potencia que tiene el espíritu para crear, un “Viaje del interior” como titula uno de sus apartados. En dos párrafos, tan concisos como la cita de Lao Tsé en que se apoya, Gorostiza explica la capacidad que tiene el espíritu para recorrer caminos “de salvación”, uno de los cuales es la poesía por la cual se crea sin hacer, se viaja sin moverse.²⁸²

Esta virtud que tiene la poesía para develar lo que habita en el alma del poeta también puede mostrar lo que se encuentra oculto en el interior de todas las cosas. Gorostiza habla de una “substancia poética” capaz de alumbrar todo lo que es invisible a los ojos: “Imagino

²⁸¹ Cfr. José Gorostiza, “Notas de poesía” [1955], en *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 22.

²⁸² Cfr. *Ibid.*, pp. 11-12.

así una substancia poética, semejante a la luz en el comportamiento que revela matices sorprendentes en todo cuanto baña [...] La substancia poética [...] podría encontrarse en cualquier rincón del tiempo y del espacio, porque se halla más bien oculta que manifiesta en el objeto que habita”.²⁸³

Todo es materia para la poesía, pues todo lleva en sí una parte oculta que sólo la palabra poética es capaz de encontrar. Esta fuerza luminosa, reveladora, tiene lugar en el momento en que la poesía penetra la palabra, descomponiéndola, esto es, extrayendo de ella todos los significados que puede tener:

Bajo el conjuro poético la palabra se transparenta y deja entrever, más allá de sus paredes así adelgazadas, ya no lo que dice, sino lo que calla. Notamos que tiene puertas y ventanas hacia los cuatro horizontes del entendimiento y que, entre palabra y palabra, hay corredores secretos y puentes levadizos. Transitamos entonces, dentro de nosotros mismos, hacia inmundos calabozos y elevadas aéreas galerías que no conocíamos en nuestro propio castillo. La poesía ha sacado a la luz la inmensidad de los mundos que encierra nuestro mundo.²⁸⁴

La metáfora del hombre como un castillo sirve a Gorostiza para reforzar la afirmación de que todo lo que es parte constitutiva del ser humano compete a la poesía, y ésta es el medio por el cual el lenguaje puede expresar lo que las palabras —sin poesía— no harían.²⁸⁵

Aun cuando Villaurrutia no lleva a cabo un desarrollo de sus ideas tan preciso y esclarecedor como el de Gorostiza, encontramos esbozado en algunos de sus textos el mismo concepto de la poesía como luminosidad. Tal es el caso de la carta respuesta a Bernardo Ortiz de Montellano, escrita en 1933, en la cual reflexiona sobre la poesía como aquello que debe liberar lo que se encuentra oculto: “¿El secreto y la oscuridad objeto de la

²⁸³ *Ibid.*, p. 9.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁸⁵ Desde esta metáfora se puede interpretar el poema “La casa del silencio”, en el cual el uso de la prosopopeya hace que el lector vea la construcción como un ser vivo, como un hombre que lleva dentro la desolación y el desamparo, “un patio iluminado” cuya luz, lejos de reconfortar, acrecienta la soledad de esta casa vacía, de este hombre abandonado. José Gorostiza, “La casa del silencio”, en *op. cit.*, pp. 41-42.

poesía? Más bien pueden ser objeto de ella la liberación del secreto y la iluminación de la oscuridad.»²⁸⁶

Esta luminosidad de la palabra, sin duda remite a otro de los mitos románticos que, dice Villaurrutia, continúa el escritor moderno. Como se ha visto, los temas que abordó el movimiento decimonónico son una constante en la poética del mexicano, para quien Gérard de Nerval representa al verdadero poeta pues tiene la capacidad de ver dentro de las “tinieblas” “lo que el hombre ha creído ver”, esto es, logra iluminar lo que se encuentra más allá del ojo humano. Sin embargo, es imposible hablar de luminosidad en el romanticismo sin pensar en el escritor que buscó su propio método para develar el ser íntimo de las cosas: Novalis.²⁸⁷

Reconocido en el universo de la literatura romántica por su idea de la poesía como una forma de dominio de las regiones invisibles —tan buscadas por los románticos—, Novalis atribuye a la palabra poética la capacidad de expresar el origen primitivo y esencial del hombre. Si la lengua —en el más puro sentido práctico— expresa el mundo exterior, la poesía hace lo propio con las regiones internas del ser humano, como lo expresa en la novela *Heinrich von Ofterdingen*:

La lengua —añade Heinrich— es en realidad un pequeño universo de signos y de sonidos. El hombre es dueño de él, pero también quisiera serlo del otro universo, del grande, y hacer de él la libre expresión de sí mismo. En esa alegría de expresar en este mundo lo que está fuera de él, de realizar la aspiración esencial y primitiva de nuestro ser, es donde se encuentra el origen de la poesía.²⁸⁸

²⁸⁶ Villaurrutia, Carta respuesta a *Una botella al mar*, en Bernardo Ortiz de Montellano, *Sueños. Una botella al mar*. México, UNAM/Centro de Estudios Literarios, 1995, p. 124.

²⁸⁷ De ahí que no nos parezca gratuito que hacia el final del ensayo sobre el romántico francés, sea el mismo Villaurrutia quien trace la relación que existe entre Nerval y Novalis como una situación de hermandad, pues ambos encuentran en la sombra la claridad: “la obra de Gérard de Nerval, íntima y secreta, proyecta haces de sombra y nos envuelve en un manto de tinieblas dentro de las cuales hay que esperar un largo tiempo para acostumbrarse a ellas y mirar, gracias a una luz nueva, ‘lo que el hombre ha creído ver’”. Villaurrutia, “La poesía de Nerval”, en *Obras*, p. 903.

²⁸⁸ Citado por Beguin, en *op. cit.*, p. 245.

Así, la poesía es la que se apodera de ese mundo invisible. Sin embargo, la búsqueda de dicha revelación no se queda ahí, pues Novalis instauró todo un método de ascesis para lograrlo, el cual consiste en el despojo de percepciones e imágenes de los sentidos para dar lugar a la actividad del espíritu, una suerte de contemplación mística en la cual se revela lo que considera la verdadera vida del hombre, su parte divina y, por tanto, eterna. Bajo esta perspectiva, el mundo exterior es un mundo de sombras que ha dejado oculto el reino de la luz y para develarlo, la actividad del espíritu que Novalis denomina “magia”, debe transponerlo todo al plano de la vida interior de la que él es dueño. Esta magia sólo puede ocurrir en la creación poética, a través de la cual se descubre tanto la vida universal que habita dentro de sí mismo, como la parte simbólica que se encuentra dentro de todas las cosas. Es una conquista, una manera de apoderarse del mundo interior que sólo se logra mediante la poesía pues es ésta la que representa al alma:

La poesía es representación del alma, del mundo interior en su totalidad. El sentido poético tiene muchos puntos de común con el sentido místico. Representa lo irrepresentable. Ve lo invisible, siente lo insensible, etc. El poeta es literalmente insensato; en cambio, todo ocurre dentro de él. Es, al pie de la letra, sujeto y objeto a la vez, alma y universo. De ahí el carácter infinito, eterno, de un buen poema.

El sentido poético está estrechamente vinculado con el sentido profético y religioso, con todas las formas de videncia. El poeta ordena, reúne, elige, inventa; pero no comprende por qué lo hace de esa manera y no de otra.²⁸⁹

La poesía, entonces, confiere un poder especial a la palabra —como claramente lo expresaba Gorostiza— un aspecto “mágico”, que señalaba Villaurrutia, para descifrar aquello que corresponde a lo inexpresable, lo que habita en la región interna del hombre reconocida como alma, lugar en donde se encuentra sumergido lo que el autor de *Nocturnos* llama el verdadero drama interno del ser humano. La poesía es la única que tiene la capacidad para desocultarlo todo, lo cual ocurre gracias a un proceso de reflexión, donde

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 259.

funciona como espejo que proyecta esa parte oculta del hombre, dice Villaurrutia: “[...] la poesía como un espejo que reflej[a] la parte invisible del mundo. Captar lo invisible, hacer ver lo invisible son operaciones mágicas”.²⁹⁰ El espejo y el reflejo, elementos recurrentes en la poesía villaurrutiana, también son parte fundamental de una poética que encuentra sus fundamentos en la idea de que el hombre está conformado por dos órdenes, el interno y el externo. El interno, el que compete al poeta, se conforma con lo que se encuentra escondido, invisible, inexplicable con el lenguaje práctico —propio del orden exterior—, y al cual la poesía alumbra y refleja proyectándolo en el poema.

La poesía contribuye, así, al conocimiento profundo del hombre, en particular la poesía moderna, cuyo antecedente es, para Villaurrutia, el romanticismo alemán. A tal grado que sin dejar de reconocer la modernidad que fundó la obra poética de Baudelaire, sugiere que el título del primer poeta moderno se aplique a Gérard de Nerval, precisamente porque antecede a Baudelaire en cuanto a la búsqueda incesante del drama íntimo: “conviene corregir la costumbre de hacer partir de Baudelaire la poesía moderna, y hacerla desprenderse, mejor, de Gérard de Nerval que no sólo recoge las profundas inquietudes del romanticismo alemán sino que las vive consustancial y trágicamente”.²⁹¹

Así visto, la poesía que se denomina moderna es producto de una tendencia a buscar la conciencia y dominio de todo lo que constituye al hombre. Lejos de pensar que la modernidad tuvo su inicio con la llegada del siglo XX, Villaurrutia defiende su antecedente en la búsqueda romántica de la liberación de la parte interna del ser humano. Sin duda, esta defensa del romanticismo podría leerse como una contradicción a la luz de las teorías sobre la modernidad expuestas en el capítulo I, aunado al uso que algunos Contemporáneos

²⁹⁰ Villaurrutia, “La poesía de Nerval”, en *op. cit.*, p. 895.

²⁹¹ *Idem.*

hicieron del término “romántico” para referirse a una estética en desuso —entre ellos el propio Villaurrutia.²⁹² Sin embargo, el romanticismo que reivindica Villaurrutia es el que busca que la poesía sea un acto liberador que lleve al hombre a un conocimiento profundo de sí mismo, lo cual la escuela romántica alemana propició con el sueño y los estados fronterizos entre la conciencia y la inconsciencia. Los frutos que esto trajo a los autores que dieron seguimiento a esta escuela —como el francés Nerval y el alemán Novalis—, el descubrimiento de su parte “invisible”, se encuentran vertidos en su producción literaria. Lo que Villaurrutia aplaude no es el hecho de perderse en la inspiración y el ensueño como los únicos impulsos creadores del poeta —de ser así, negaría automáticamente su veta moderna—, sino una búsqueda incansable del hombre con todo lo que implica. Una necesidad de revelación de lo que dice “por mucho tiempo se le ha ocultado”,²⁹³ el hombre con todas sus pasiones y el modo en que las encara. Sólo en este sentido es que el poeta mexicano se acepta un autor moderno con antecedentes románticos.

Por consecuencia, la modernidad apunta hacia una conciencia del hombre en su totalidad, una búsqueda continua por desentrañar sus partes no conscientes, lo que contribuye a un total conocimiento de sí. En este contexto, la poesía se presenta como una

²⁹² De acuerdo con la revisión que se ha hecho de la modernidad en el capítulo I, el término “romántico” adquirió diversas cargas simbólicas dependiendo de la época, pues mientras para Stendhal es sinónimo de modernidad, para autores posteriores como Baudelaire se coloca en la contraparte de lo innovador, como lo antiguo que la modernidad rechaza. Más aún al presentar sus ideas, Ortega y Gasset asimila el romanticismo, el realismo y naturalismo para expresar que las tres forman parte de la estética decimonónica que privó la expresión genuina y vital del hombre. En este sentido, el romanticismo es tan sólo el arte popular, el arte que puede ser comprendido por la mayoría. El mismo desdén se advierte en la antología de Cuesta, donde son escasos los autores románticos, en comparación con los poetas jóvenes.

Por su parte, en su artículo “Cuadro de la poesía mexicana”, incluido en el libro *Contemporáneos* [1928], Torres Bodet asegura que Villaurrutia es un “espíritu sin nexos con la pasión romántica”, lo que refuerza la pugna romanticismo-modernidad cuya razón de ser consiste precisamente en que “Los modernos no sólo procuran hacer un lirismo no romántico, sino que están obligados a hacerlo para expresar sinceramente la intensidad del pensamiento actual”. Torres Bodet, “La poesía nueva”, en *Contemporáneos*, México, UNAM/Universidad de Colima, 1987, p. 27.

²⁹³ Villaurrutia en Martínez, *op. cit.*, p. 80.

de las formas en que el hombre puede abarcarse, en el sentido de una revelación parecida a la que produce el psicoanálisis:

El único fin de la poesía es la expresión del hombre, el desconocido y el esencial. Para expresarlo hemos de utilizar la palabra que nos debe servir, no para ocultarlo, sino para descubrirlo. Las modernas investigaciones de la psicología lo han llevado a la posesión de ese mundo en que lo subconsciente, el misterio, regula lo consciente, y es preciso explicar también ese aspecto del hombre.²⁹⁴

Además de constatar la necesidad de que la poesía permite que el hombre se interne en sus regiones ocultas, esta cita demuestra la relación que existe entre el concepto que anima la poética villaurrutiana, el “ir hacia dentro” del poeta moderno, con el quehacer del psicoanálisis. Sin embargo, es necesario hacer la distinción de que si bien en ambos la palabra funciona como medio de autoconocimiento, lo cierto es que el método instaurado por Freud es un ejercicio terapéutico en el que el individuo indaga sobre sí mismo a través de la verbalización para extraer del inconsciente las partes que lo constituyen y que derivan en patrones de conducta que, una vez comprendidos, tienen la posibilidad de ser atenuados. La cercanía que Villaurrutia manifiesta entre la poesía moderna y el psicoanálisis, radica en que ambos son productos de una modernidad que busca un conocimiento del hombre a profundidad. Baste recordar una cita de “El curioso impertinente” en la que se afirma esta nueva visión del autor: “El escritor vivo de hoy no sólo trabaja, sino que, desdoblándose, se mira trabajar. Testigo de sí mismo se espía y persigue y, a menudo, conduce su propia mano como acostumbramos hacer con la de un niño a la hora del aprendizaje gráfico”.²⁹⁵

Un conocimiento y conciencia que parece haber buscado la modernidad por diversos medios, pues se advierte, en Villaurrutia, la idea de un desarrollo en la visión que el hombre

²⁹⁴ *Idem.*

²⁹⁵ “El curioso impertinente. Gide y Lacretelle”, No. 6, febrero de 1928, en *Ulises 1927-28/Escala 1930*, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 253.

tiene sobre sí mismo, una suerte de avance o evolución —si se permite el término— del interés que el individuo tiene para comprenderse, y del cual el grado máximo es la actitud moderna de autoconocimiento.

Si bien es arriesgado hablar sobre una evolución de dicho autoconocimiento en el sentido de un desarrollo cultural, que bien pudiera leerse como una idea progresista, lo cierto es que las opiniones de Villaurrutia sobre las diversas escuelas estéticas que tuvieron su auge a principios de siglo XX, evidencian una idea de avance en cuanto al interés que va manifestando el hombre por su totalidad, cuyo punto de partida —como hemos visto— lo encuentra en el ideal romántico. En este sentido, las estéticas de la posguerra constituyen, para Villaurrutia, parte de este camino que deriva en la poesía moderna, con la que el hombre tiene la oportunidad de aprehender su mundo interior. Esto queda expuesto por el poeta mexicano en dos entrevistas, ambas de 1940:

[...] es innegable el residuo de sus preocupaciones y la experiencia que nos han dado [las estéticas vanguardistas], en cuanto nos han ayudado al descubrimiento y expresión total del hombre interior, a quien por mucho tiempo se le ha ocultado. No es cierto —por ejemplo— que el surrealismo haya sido tan sólo una moda ya liquidada. El surrealismo vive entre nosotros como una posibilidad de expresión; ¿qué otra cosa ha hecho Neruda en alguna de sus obras sino eso? Yo mismo, en alguna parte de mi poesía, he sido surrealista sin siquiera proponérmelo.²⁹⁶

Al hablar de la literatura posterior al movimiento surrealista, la pregunta implica que este movimiento llegó a su fin y que es ya un límite. Niego. La literatura actual se ha enriquecido con las preocupaciones, con las experiencias, con las filiaciones suprarrealistas. Tiende a una expresión total del hombre, del hombre interior, del hombre que el hombre ha ido ocultando en el hombre.²⁹⁷

²⁹⁶ Martínez, *idem*.

²⁹⁷ Villaurrutia, “Encuesta sobre arte”, en *Romance*, 4, 15 de marzo de 1940, p. 2. La relación entre el surrealismo y la obra de Villaurrutia ha sido motivo de diversos estudios que analizan la decantación que el poeta hizo de un movimiento que se tornó moda desde su aparición en México entre 1925 y 1945, años en los que Villaurrutia realizó su mayor producción poética. Estudios animados por las diversas opiniones que el poeta emite en entrevistas y ensayos sobre la posibilidad de que el surrealismo sea una estética que permea la creación literaria mexicana, así como por el uso de elementos recurrentes en su poesía propios del surrealismo. Algunos de los trabajos que se han hecho a este respecto son: Carlos Francisco Monge, “Entornos del surrealismo en Xavier Villaurrutia: poesía y ensayo”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, No. 18, 1989, pp. 79-80. Olivia Maciel Edelman, *Surrealismo en la poesía de Xavier Villaurrutia, Octavio Paz y Luis Cernuda México (1926-1963)*, EE.UU., Edwin Mellen Pr, 2008. Luz

Lo que se desprende de esto es una noción de la coincidencia entre las diversas corrientes de pensamiento y la propia del poeta pues, como se sabe, el hecho de que Villaurrutia conviviera con las estéticas vanguardistas, de moda para la época, no implicó que las asimilara por completo en su obra —aunque se valga de algunas de sus técnicas tanto en la poesía como en la novela *Dama de corazones*—, sin embargo, acepta su aporte en “el conocimiento profundo del hombre”. Del mismo modo ocurre en el plano de la filosofía, en particular con las ideas expuestas por Heidegger en 1937, en las cuales está presente la develación del hombre por la palabra.

Como lector del filósofo alemán, Villaurrutia reconoció que su poesía se encuentra con la filosofía de éste, en cuanto a su concepción de la muerte y la angustia constantes en su poesía. Pero lejos de una dependencia directa, expresa que hay una relación de empatía entre la madurez de los conceptos en los que descansa su poesía y los del filósofo: “Sí. Todo poeta descubre su filósofo y yo lo he encontrado en Heidegger”.²⁹⁸ Villaurrutia confiaba en un proceso de madurez de las ideas del poeta al que llama “cristalización”, una apuesta por la poesía como forma de conocimiento que implica, desde luego, un quehacer filosófico. El principio de este proceso, se infiere, es la introspección de la que surge el drama íntimo del hombre, y de éste las ideas cuya maduración consiste en una vivencia plena: “Entonces, la clave de esta poesía intelectual —o filosófica, como quiera llamársele— será la de madurar tales ideas, más bien, vivirlas dramáticamente y, si existe un goce sentimental o emotivo ¿por qué no puede haber un goce de la idea?”²⁹⁹

Palomera Ugarte, “Misticismo y surrealismo: a propósito del grupo Contemporáneos”, en *Estudios sociales*, No. 19, Guadalajara, Jal., pp. 126-132.

²⁹⁸ Martínez, *op. cit.*, p. 78.

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 76-77.

Sin duda las relaciones que existen entre poesía y filosofía pueden ir más allá del hecho de que ambas trabajan con las ideas. Una lectura atenta de la poesía villaurrutiana a la luz de la filosofía, en particular del existencialismo de Heidegger, puede resultar enriquecedora. Sin embargo, para esta tesis nos concentraremos únicamente en el nexo que se puede observar entre las ideas estéticas del filósofo alemán sobre la poesía y su relación con la poética del mexicano, pues en ambas se advierte el mismo punto de partida: el hombre conformado por una parte oculta que la palabra debe alumbrar.

Publicado en 1937, el ensayo del filósofo alemán “Hölderlin y la esencia de la poesía”, es una indagación sobre la naturaleza de la poesía a través de cinco frases del autor romántico. Partiendo de que la poesía está hecha de lenguaje, Heidegger se remonta a la función primigenia de éste: crear mundo por el acto del nombrar. Así, el “más peligroso de los bienes”, como lo denomina Hölderlin, sirve al hombre para llevar a cabo labores creadoras propias de los dioses. Más aún, el lenguaje es lo que permite al hombre mostrarse como es, gracias a su poder de decisión. En este sentido, en la manifestación de sí mismo se basa la existencia humana:

¿Quién es el hombre? Aquel que debe mostrar lo que es. Mostrar significa por una parte patentizar y por otra que lo patentizado queda en lo patente. El hombre es lo que es aun en la manifestación de su propia existencia. Esta manifestación no quiere decir la expresión del ser del hombre suplementaria y marginal, sino que constituye la existencia del hombre. Pero ¿qué debe mostrar el hombre? Su pertenencia a la tierra. Esta pertenencia consiste en que el hombre es el heredero y aprendiz de todas las cosas.³⁰⁰

El habla es lo único que posibilita la creación del mundo y permite que el hombre deje testimonio de su pertenencia. Asimismo, el habla no sólo le sirve como una herramienta para comunicar experiencias, decisiones y estados de ánimo, sino que lo define como ser

³⁰⁰ Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 130-131.

humano y, a su vez, como un medio para llegar al otro, pues el habla sólo acontece en el diálogo. Por consecuencia, el diálogo es el “portador de nuestra existencia (Dasein)”,³⁰¹ y el habla “el acontecimiento más alto de la existencia humana”.³⁰²

Esta capacidad del hombre para crear mediante la palabra, le ha permitido nombrar a los dioses. Sin embargo no cualquier hombre puede hacerlo, pues es el poeta el único que tiene la facultad de ser un puente de unión entre los hombres y los dioses, de ahí que sea quien funda un mundo con la palabra; por lo tanto, la esencia de la poesía consiste en la instauración del ser por la palabra.

El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se provee de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra [...]
Pero al ser nombrados los dioses originalmente y llegar a la palabra la esencia de las cosas, para que por primera vez brillen, al acontecer esto, la existencia del hombre adquiere una relación firme y se establece en una razón de ser. Lo que dicen los poetas es instauración, no sólo en sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser.³⁰³

Esta manifestación de la existencia, del ser, es lo que determina la vida del hombre, lo cual sólo puede hacer mediante la palabra cuya fuerza creadora se revela en la potencia que tiene para nombrar lo ya existente confiriéndole nueva vida. Las ideas de Heidegger, que ponen en relieve la capacidad reveladora del habla, se suman a las expuestas anteriormente que parten de la necesidad de que el hombre quede expuesto ante sí. El espíritu moderno al que pertenece Villaurrutia, pareciera entonces demandar del hombre una plena conciencia y una exposición de lo que conforma su mundo interior.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 134.

³⁰² *Ibid.*, p. 136.

³⁰³ *Ibid.*, p. 138.

Así, se puede decir que la de Villaurrutia es una poética del interior que inicia en el conocimiento de su drama íntimo, y en el reconocimiento de las ideas que lo sostienen que, en el caso particular del autor de *Nocturnos*, se trata de una angustia que no se puede mitigar, y que funciona como motor para la creación poética.

La dicha —decían los antiguos— está en la operación incesante, inagotable y misteriosa, en la angustia que parece manar de una incurable y regalada llaga ¿no es acaso, la poesía misma? [...] Pensará 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 cuidadosamente a fin de que no languidezca por temor de que pueda apagarse a destiempo.³⁰⁴

Es la angustia que se presenta ante lo inexplicable, y “que se hace dolor verdadero”³⁰⁵ en el poeta que sigue por el camino del autoconocimiento, el cual redundará en una expresión propia de aquel que sin miramientos vive “real y plenamente” todo lo que mana de su interior. Sin embargo, esta emanación no consiste en verter, en un sentido automático, aquello que conforma la región invisible del hombre, sino que debe existir la maduración de la idea de la que ya se hablaba líneas arriba, pues es para Villaurrutia una apuesta por el aspecto lógico de la palabra —el mágico, recordemos, es el que tiene la fuerza reveladora para representar lo que habita en las regiones internas del hombre.

De este modo, Villaurrutia deja implícito en su narrativa no ficcional que la creación requiere un proceso que inicia con la reflexión profunda de uno mismo, de la que el poema es resultado. Muestra de lo anterior es “Poesía”, poema en el que se plasma el proceso mencionado. Por eso, aunque el corpus de estudio de esta tesis está fundamentalmente constreñido a la obra de crítica literaria y a la epistolar del poeta, resulta pertinente una

³⁰⁴ Villaurrutia en Bernardo Ortiz de Montellano, *op. cit.*, p. 122.

³⁰⁵ Martínez, *op. cit.*, p. 77.

lectura de este poema a la luz de lo que se ha expuesto hasta ahora como la poética de su autor.

III. 4. 1. “Poesía” o el viaje del interior

Publicado en 1927, en el número 4 de la *Revista Ulises*, “Poesía” describe tanto la concepción que Villaurrutia tiene del género, como el trayecto que el poeta recorre al momento de crear. Si bien este poema se puede leer como la vivencia personal de su autor,³⁰⁶ en esta tesis se propone su lectura como colofón en el análisis de su poética, pues en las imágenes que presenta, se observan algunos de los postulados sobre el acto creativo que hemos observado.

Para facilitar su interpretación reproducimos el poema completo:

1	Eres la compañía con quien hablo
2	de pronto, a solas.
3	Te forman las palabras
4	que salen del silencio
5	y del tanque de sueño en que me ahogo,
6	ciego hasta despertar.
7	Tu mano metálica
8	endurece la prisa de mi mano
9	y conduce la pluma
10	que traza en el papel su litoral.
11	Tu voz, hoz de eco,
12	es el rebote de mi voz en el muro,
13	y en tu piel de espejo
14	me estoy mirando mirarme por mil Argos,
15	por mí largos segundos.
16	Pero el menor ruido te ahuyenta
17	y te veo salir
18	por la puerta del libro

³⁰⁶ Cfr. Elvia Navarro, “Elevación y perfección. Reflexiones sobre la poética de Xavier Villaurrutia”, en Roxana Elvridge Thomas, comp., *Xavier Villaurrutia: ...y mi voz que madura*, México, CONACULTA, 2003. En su artículo, Elvia Navarro pone de manifiesto la importancia de este poema que expresa la experiencia poética de Villaurrutia, no como un dato para la poética del autor, sino como lo que retrata la unidad vital del poeta.

19 o por el atlas del techo,
20 por el tablero del piso
21 o la página del espejo
22 y me dejas
23 sin más pulso ni voz y sin más cara,
24 sin máscara como un hombre desnudo
25 en medio de una calle de miradas.³⁰⁷

Como se observa en los primeros dos versos, en el poema se hace una personificación de la Poesía a quien el poeta se refiere directamente para definirla como: “Eres la compañía con quien hablo/de pronto, a solas” (versos 1 y 2). La soledad como elemento fundamental para la creación poética es algo que Villaurrutia manifiesta una y otra vez en sus escritos, una soledad física pero también la soledad que por fuerza produce la introspección, la cual lo aísla de todo cuanto acontece en el mundo de la vigilia, el del afuera. Esta progresión del abandono del mundo de los sentidos hacia una interiorización, es descrita por el autor en el prólogo a *Eco* de Elías Nandino: “En la soledad de su cuarto, en el cuarto de su silencio, el poeta avanza, inmóvil, sobre las olas de un mar interior y profundo”.³⁰⁸ Y en esta soledad del viaje del interior, la Poesía hace las veces de guía, de la única “compañía” con la que puede hablar “a solas” en el viaje por el conocimiento de sus regiones profundas.

Así, la poesía formada de palabras “que salen del silencio/ y del tanque de sueño en que me ahogo,/ ciego hasta despertar” (versos 3 y 4), sólo puede surgir en los momentos de introspección, uno de los cuales es el sueño. La recurrencia del sueño como el espacio donde los sentidos están más despiertos que en la vigilia es una imagen que representa la potencia que tiene el espacio onírico como lugar íntimo donde se puede encontrar a la Poesía. De ahí que esté “ciego hasta despertar” (verso 6), pensando la ceguera como el

³⁰⁷ Villaurrutia, “Poesía”, en *Revista Ulises*, no. 4, octubre de 1927, p. 3.

³⁰⁸ Villaurrutia, “Prólogo” en Elías Nandino, *Eco*, edición facsimilar de la de 1934, México, Editorial Katún 1982, p. 8.

sueño en el que permanecerá hasta hallar lo que se encuentra oculto dentro de sí. Desde esta interpretación del sueño como lugar para la revelación —idea romántica, por excelencia— se entiende que durante el estado onírico el poeta encuentra la lucidez necesaria para acceder a las regiones que son invisibles durante la vigilia.

Sólo en la introspección, en la soledad, en la profundidad del sueño es que la Poesía puede llegar a él, y una vez que ha encontrado aquello que lo conforma, ella es capaz de empuñar la mano del poeta para dirigir la creación y proyectar así lo que está sumergido en las regiones internas del hombre: “Tu mano metálica/endurece la prisa de mi mano/ y conduce la pluma/ que traza en el papel su litoral” (versos 7 a 10). En esta prosopopeya de la Poesía, es ella quien guía al poeta en su escritura, dado que funciona como un agente para descubrirse a sí mismo. Asimismo, en este par de versos también queda manifiesta la primera distinción que se hizo sobre poesía y poema al principio de este capítulo: se interpreta que el litoral, como la orilla o costa proveniente de un mar profundo, es el equivalente al poema que se crea en el papel, en el cual queda plasmado algo de esa profundidad en la que el poeta estuvo inmerso. Esto nos remite a la mencionada diferencia entre Poesía como lo abstracto, “lo inasible que el poeta pretende y a veces logra asir”; y el poema como la concreción de dicho camino y conocimiento, “el producto de la caza, de la pesca”.

La última entrada, en la cual se termina de construir la personalidad de la Poesía, revela el tema que ha sido abordado en el apartado anterior: la Poesía como reflejo de las regiones internas del hombre, gracias a la cual éste es consciente de su totalidad: “Tu voz, hoz de eco,/ es el rebote de mi voz en el muro,/ y en tu piel de espejo/ me estoy mirando mirarme por mil Argos,/ por mí largos segundos” (versos 11 a 15) . Es la especularidad de la Poesía lo que devuelve al poeta su imagen y sus palabras, haciéndolo más consciente de sí mismo.

Con el fin de lograr el juego de espejos, Villaurrutia se vale del juego de palabras, tan recurrente en su poesía, que consiste en hacer crecer el sentido de la frase mediante el nexo sonoro que tienen las palabras, esto es, con una de las formas de la paronomasia, la figura retórica del calambur.

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

Y mi voz que madura
Y mi voz quemadura³⁰⁹
Y mi bosque madura
Y mi voz quema dura.³¹⁰

El poeta explota los sentidos que pueden tener las palabras para beneficio del poema,³¹¹ lo que se puede ver en “Poesía” en los versos: “y en tu piel de espejo/ me estoy mirando mirarme por mil Argos,/ por mí largos segundos” (versos 13-15). La imagen que devuelve el espejo, es la del poeta viéndose escribir, lo cual se enfatiza con el uso de la figura mítica del gigante de mil ojos, Argos, que en el contexto del poema representa la conciencia creativa y la lucidez que tiene el poeta al momento de que acontece la introspección del hecho creativo.

³⁰⁹ Se advierte también en este verso de “Nocturno en que nada se oye” que uno de los sentidos de la frase es la madurez de la voz del poeta, uno de los conceptos que conforman la poética del autor.

³¹⁰ Villaurrutia “La rosa de Cocteau”, en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 923.

³¹¹ En repetidas ocasiones, Villaurrutia aclara que el hecho de haber retomado el juego de palabras, tan utilizado en la poesía francesa y en los Siglos de Oro, no tiene que ver con la musicalidad ni con un simple “juego exterior o encanto de los sentidos” —como considera que ocurre con la poesía modernista—, sino que responde a una necesidad expresiva: “¿Me creerá usted si le digo que no se hallará en mis poesías un juego de palabras inmotivado o gratuito? De todos los que han acudido a una involuntaria invitación, quedan los menos, los que sirven o hago servir a mis fines. En una palabra aquellos que mantienen, atizan o son parte del fuego de mi composición”. Villaurrutia, Carta respuesta a *Una botella al mar*, en Bernardo Ortiz de Montellano, *Una botella al mar*, México, UNAM/Centro de Estudios Literarios, 1995, p. 125.

En la última estrofa del poema, la Poesía se aleja dando por terminado el proceso de escritura (versos 16 a 25):

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

El poema termina, entonces, con una imagen romántica del proceso creativo: el poeta influido por la musa inspiradora queda abandonado en cuanto ésta sale del cuarto. Hasta ahora esta tesis ha observado el fuerte nexo de Villaurrutia con las ideas románticas sobre poesía. Sin embargo, es necesario señalar que existe una distancia estilística considerable entre el autor de *Nocturnos* y la poesía romántica, pese a la correspondencia que hay en la idea de poesía como viaje del interior. En este sentido, se puede afirmar que lo que enlaza al movimiento romántico con Villaurrutia tiene que ver únicamente con el tema y el concepción de la poesía, pues la modernidad a la que pertenece el poeta —esbozada en la imagen donde se mira mirar— anula una posible interpretación de que el autor retomó la atmósfera y los motivos románticos, como el de la inspiración encarnada en un ser ajeno a sí mismo como si ocurre en el movimiento romántico. Villaurrutia deja muy en claro que la modernidad a la que pertenece es, en todo momento, conciencia creativa iniciada por el movimiento romántico alemán, pero con el matiz de la exigencia moderna de autoconocimiento.

Así, después del recorrido por sus profundidades, guiado por la Poesía para escribir una parte de sí mismo que ha descubierto, el poeta queda abandonado y desnudo, exponiendo

en el poema algo de lo que encontró en sus regiones ocultas. El juego de palabras funciona esta vez para enfatizar la desnudez a la que llega el autor, cuando la palabra poética ha desvelado su drama interior y lo deja expuesto, “sin más cara,/ sin máscara”, a la vista del lector que asiste a su drama interno, pues en el poema debe encontrarse una parte íntima del poeta que demuestra su conocimiento de sí mismo y de las pasiones que lo aquejan y lo presenta como un “hombre desnudo/ en medio de una calle de miradas” (verso 25).

Si la poesía logra la revelación del drama íntimo entonces el poeta ha encontrado la maduración necesaria y, por ende, la calidad en su poesía como él mismo señala: “Creo que sólo se ha alcanzado una calidad poética cuando se ha logrado la expresión del drama íntimo”.³¹²

Las exigencias de esta poética, que se funda en una emanación del interior, tienen su fundamento en la creación de aquel que busca en la lectura del otro una parte de sí mismo, pues la relación especular no sólo se encuentra al interior de su obra, sino en la manera de construir su poética: en la reflexión de sus postulados poéticos en la poesía de los otros. Por ello se entiende la demanda de lectores que también vean en poetas como López Velarde lo que Villaurrutia mismo observa: el drama del hombre que queda expuesto en el poema, lejos de las lecturas superficiales que son hechas con “ojos que se quedan en la piel sin atreverse a bucear en los abismos del cuerpo en que el hombre ha ido ocultando al hombre”.³¹³

De esta misma insistencia proviene la necesidad de que el poema no surja de los mecanismos musicales que pueden tener las palabras ni de la gama de colores que puede

³¹² Martínez, *op.cit.*, p. 75.

³¹³ Villaurrutia, “El león y la virgen” en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 650.

proporcionar un paisaje, sino de la voz que proviene del interior que deja al poeta desnudo frente a sus lectores.

Seguramente, si Villaurrutia no lleva a cabo una reflexión poética sistemática quizás se deba a que encuentra en la lectura y el discurso dirigido al otro, en el diálogo —crítica literaria, escrita con motivo de un texto en particular; crítica epistolar, animada por el autor del texto criticado; y entrevistas—, la mejor manera de ahondar sobre la poesía. Un juego especular donde la lectura del otro le devuelve lo que está instaurado en el interior de su creación, como explica a Bernardo Ortiz de Montellano: “Se dirá usted que le he escrito sólo para explicarme y explicarle las intermitencias de su rigor, pero ¿cómo conocer a un espíritu o a una obra del espíritu sin hacerlos girar a fin de que reciba la luz plena del hemisferio que, voluntaria o involuntariamente, se halla bañado en sombra?”³¹⁴

De esta forma, la iluminación no sólo ocurre con la poesía, sino también con el ejercicio de la crítica que ayuda a esclarecer los conceptos que se encuentran velados incluso para el propio creador, y que al mirarse en el otro descubre, haciendo visible con las palabras todo lo que permanece invisible a simple vista.

³¹⁴ Villaurrutia, Carta respuesta a *Una botella al mar*, en Bernardo Ortiz de Montellano [1933], *Una botella al mar*, México, UNAM/Centro de estudios literarios, 1995, p. 125.

III. 5. La poesía y la pintura

Lo moderno no es el hormigón ni la máquina.
Lo moderno sigue siendo el espíritu.

Xavier Villaurrutia

Las diversas lecturas que se han hecho sobre la crítica de arte de Villaurrutia coinciden en que tanto su rigor y dedicación por la pintura, como el papel crucial que desempeñó en la difusión del arte moderno en México le merecieron un reconocimiento como uno de los primeros críticos de arte. El antecedente inmediato había sido el poeta de la generación anterior: José Juan Tablada.³¹⁵ En un estudio dedicado a la faceta plástica de Villaurrutia, Luis Mario Schneider considera que ambos poetas fueron los iniciadores de la crítica de arte moderno en México, lo cual tiene su justificación en el hecho de que la sensibilidad propia del poeta entabla una relación más espiritual con el cuadro a diferencia del historiador de arte, quien se sujeta a la teorización de la obra, en tanto que el poeta la comprende y la hace suya.³¹⁶

Asimismo, la relación que Villaurrutia estableció con los pintores de su época,³¹⁷ en particular con Agustín Lazo desde la primera exposición de éste en 1924, fue el detonante de una prolífica producción crítica sobre el nuevo arte mexicano. Relación entre el artista visual y el verbal que ya se vislumbraba con lo que se conoce como el “binomio Ruelas-Tablada” y que tiene su origen en las colaboraciones que estos autores hacían para la

³¹⁵ Cfr. Sergio Fernández “Villaurrutia frente al muralismo mexicano”, en *Universidad de México*, v. 56, junio-julio, 2001, no. 605-606, p. 64. Cfr. Luis Ruis Caso, *José Juan Tablada frente al arte nuevo. Un modelo fundacional de crítica de arte en la experiencia mexicana (1891-1923)*, http://132.248.9.9:8080/tesdig/Procesados_2007/0613854/Index.html, p. 30. Cfr. Adriana Sandoval “José Juan Tablada y el arte”, en José Juan Tablada, *Obras completas IV. Arte y artistas*, México, UNAM, 2000.

³¹⁶ Luis Mario Schneider, *Xavier Villaurrutia, entre líneas*, México, Ediciones Trabuco y Clavel, 1991, p. 6.

³¹⁷ Relación a la que se ha hecho referencia en el capítulo II de esta tesis. Véase pp. 77-78, sobre el retrato como herramienta estética en la crítica literaria del poeta.

Revista Moderna.³¹⁸ Del mismo modo, la cercanía de los poetas Contemporáneos con la pintura se hace evidente en las páginas de sus publicaciones periódicas, donde cabe recordar la importancia que cobra la participación de artistas plásticos y músicos en las primeras revistas de las que el autor de *Nocturnos* fue principal colaborador: *Ulises* y *Contemporáneos*.

La vasta producción crítica de Villaurrutia sobre el arte moderno, y su asidua colaboración en la difusión de éste se vio nutrida por su casi desconocida faceta como artista plástico.³¹⁹ Reconocido como dibujante y grabador, Villaurrutia se sumó a las filas de los autores modernos que, como Jean Cocteau, no sólo estuvieron consagrados al campo de la poesía, sino que también incursionaron en el dibujo y el teatro,³²⁰ constituyendo el tipo de autor moderno que atiende todas las facetas del artista, precedido por Baudelaire.

La importancia que adoptó Baudelaire como modelo de autor moderno se extiende, así, a la crítica de arte, estableciendo con ello un vínculo particular entre la poesía y la pintura al que Villaurrutia da seguimiento, como deja manifiesto en uno de los textos sobre Lazo que escribiera para el *Boletín Mensual Carta Blanca* (1937):

Vidente del arte moderno y maestro de la crítica de arte, Baudelaire reclamaba en 1859 la incesante aplicación de la imaginación y la introducción de la poesía en todas las funciones del arte. Por ejemplo, ante un retrato, al mismo tiempo que desechaba lo que pudiera llamarse la alteración deliberada del modelo, no concedía importancia al mayor o menor parecido. Porque Baudelaire presentía a su manera lo que hemos dado en llamar ahora, más precisamente, el *modelo interior*, que, en el caso de un retrato, no es la reproducción del

³¹⁸ Ruis Caso, *idem*.

³¹⁹ De acuerdo con Miguel Capistrán, se debe en gran medida a Villaurrutia la fundación de la primera Galería de Arte en México, creada por Enrique Cervantes en octubre de 1926, tras haber observado la necesidad de un espacio que estuviera dedicado a las exposiciones pictóricas. Asimismo, Capistrán destaca las diversas colaboraciones de Villaurrutia como expositor y difusor de las exhibiciones de pintura posteriores y su participación en el *Boletín Mensual Carta Blanca*, auspiciado por la Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma, para el cual fueron escritos algunos de los textos que conforman su crítica de arte. Miguel Capistrán, "El poeta y el crítico o el dormido-despierto. Una aproximación a Xavier Villaurrutia", en *La sangre de su sombra. En el XLV aniversario de la muerte de Xavier Villaurrutia*, México, Museo de Arte Moderno, INBA, 1995, p. 14.

³²⁰ Cfr. *Idem*.

modelo que el artista tiene delante de sí, sino del modelo que, conocido y estudiado previamente por el artista, ha llegado a ser parte suya, y que habrá de recrear evocándolo, haciéndolo visible y, al mismo tiempo, grande y verdadero.³²¹

La cita da cuenta de que Baudelaire se convierte en una referencia para el desarrollo de lo que Villaurrutia llama “el modelo interior” en pintura, y que remite al principal postulado de su poética que ya hemos analizado, el cual consiste en ver a la poesía —y ahora debemos decir a la pintura— como una emanación del interior del artista, aun cuando se trata de lo que pareciera una mera reproducción de la realidad exterior como ocurre con el retrato.

Dado que la relación que Villaurrutia establece entre las artes refuerza su concepto sobre la poesía, hemos creído conveniente analizar algunas de sus ideas expuestas en la crítica de arte. Partimos del hecho de que Villaurrutia, siguiendo a Baudelaire, considera que tanto la imaginación como “la introducción de la poesía” en la pintura contribuyen a que la creación pictórica adopte tal originalidad y complejidad que rebasa la simple reproducción de la realidad. Más aún, la obra de arte alcanza una “realidad superior” como la que puede tener un “ser viviente”, gracias a dicho “modelo interior” que, como hemos visto, Villaurrutia exige en poesía. De ahí que el poeta de *Nocturnos* vea en la poesía un “denominador común de todas las artes”³²² como lo expresa en su ensayo “Pintura sin mancha” (1932), considerado como el lugar de exposición de sus principales ideas estéticas.³²³

En este ensayo escrito en 1932 con motivo de la exposición de arte moderno, Villaurrutia establece que la primera relación entre la poesía y la pintura modernas consiste

³²¹ Villaurrutia, “Tres notas sobre Agustín Lazo” [1937], en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 1043. Las cursivas son mías.

³²² Villaurrutia, “Pintura sin mancha” [1932], en *op.cit.*, p. 745.

³²³ Cfr. Luis Roberto Vera, “La sombra y el destello: la crítica de arte de Villaurrutia”, en *Biblioteca de México*, no. 64, julio-agosto de 2001, p. 50. Cfr. Alejandro Fuentes, “Poesía inmaculada: las artes plásticas en la poesía de Villaurrutia”, en Roxana Elvridge, comp., ... *Y mi voz que madura*, México, CONACULTA, 2003, p. 26. Cfr. Miguel Capistrán, *op.cit.*, p. 22.

en que ambas comparten cierta condición de aislamiento en lo que se refiere al gusto del público, pues los creadores nuevos esgrimen una libertad moral que no se observa en la estética de los artistas que los preceden. Esto nos remite a la distinción que en su momento hiciera José Ortega y Gasset entre el arte viejo y nuevo (1925), el cual es rechazado por no ser comprendido por la masa, ya que tiende a una purificación, a una emancipación de los elementos reales y, por lo tanto, humanos de los que abusan escuelas decimonónicas como el romanticismo y el naturalismo.³²⁴

Por tanto, lo que Villaurrutia propone es abordar la pintura como se hace con la poesía moderna, pues entre ambas existen relaciones “sutiles”, en el sentido de que requieren un camino de creación similar. El poeta utiliza la imagen del dormido despierto para explicar el equilibrio que debe tener el artista —sea poeta o pintor— entre su mundo interno y el externo:

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 [...] ¿Y no es el sueño la red finísima de hilos conductores tendidos entre los mundos de la pintura y de la poesía? Mas no hay que olvidar que un verdadero artista debe hallarse siempre, hasta en sueños completamente despierto.³²⁵

De este modo, Villaurrutia deja en claro que el artista moderno es muy distinto al de generaciones anteriores, pues ya no está sometido a una relación de dependencia con la realidad, así como el poeta ya no crea arte sensiblero. Una vez más vemos la insistencia de Villaurrutia por marcar la diferencia que trae consigo el arte nuevo, pues ya no es un arte acabado sino en plena transformación. Por consecuencia, ya no podrá ser interpretado del

³²⁴ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* [1925], Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2005, pp. 159-167.

³²⁵ Villaurrutia, *op.cit.*, pp. 740-741.

mismo que se hacía en otros tiempos, pues dice: “El arte y el tiempo de ahora no son, sencillamente, porque *están siendo*”.³²⁶

La creación moderna exige, entonces, una lectura distinta, más atenta y crítica que rompe con la pasividad del espectador al que Villaurrutia ejemplifica con el público de conciertos sinfónicos, el cual puede presenciar el espectáculo pues la música lo rodea, mientras que el público de arte es quien debe acercarse a la pintura para poder participar de ella. En este sentido, el arte moderno ha obligado el cambio en la recepción de la obra, pues como se asegura:

El artista de ahora parece no contentarse con una sola de estas realidades [interna y externa]. Ni la exterior ni la interior le bastan separadamente. Y expresar sólo una de ellas implica renunciar a la otra. Me pregunto ¿de qué modo ha de expresar las dos realidades si median entre ellas las paredes de los vasos que las contienen? Destruyendo estas paredes o, mejor, haciéndolas invisibles y porosas para lograr una filtración, una circulación, una transfusión de realidades.³²⁷

Asimismo, en lo que tiene que ver con el espectador, Villaurrutia señala una diferencia notoria en cuanto a sus expectativas del arte, pues el hombre moderno ya no se contenta con un arte simple en el que no se advierte la intervención de las pugnas que habitan el interior del hombre, sino que exige cierta complejidad sin importar si ésta es o no producto del horror o del delirio, como ocurre con la obra de José Clemente Orozco: “El hombre actual no espera del arte únicamente un goce, un placer, ni le pide sólo una proporción, una lógica, un orden, ni confía solamente en hallar una purificación de los sentidos. El hombre

³²⁶ Villaurrutia utiliza la forma verbal “estar siendo” para nuevamente señalar las diferencias entre el arte tradicional y el nuevo, como hace en su artículo “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela” (1931). En este texto, el poeta destaca las diferencias que existen entre la novela tradicional y la moderna, valiéndose de dos tiempos verbales: por una parte el relato, que corresponde a la novela tradicional, utiliza el pasado para su narración; por otra, la novela, que corresponde con la narrativa nueva, se vale del presente para dar a entender la actualidad, el “estar siendo”: “Los personajes del relato son. Los personajes de la novela *están siendo*”. Villaurrutia, “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela” [1931], en *Obras*, p. 800. En este sentido, la pintura moderna se corresponde con la novela y la poesía modernas.

³²⁷ *Ibid.*, p. 742.

actual, más ambicioso y más sediento, espera del arte sobre todo, una embriaguez, un delirio”.³²⁸

Se advierte, entonces, lo que en apartados anteriores hemos visto como la exigencia de que el artista lleve a cabo un equilibrio entre el mundo interior y el exterior con el fin de que el resultado sea una obra que por su complejidad se asemeje a un ser vivo. Si ya al hablar de poesía, Villaurrutia se había referido al poema como un ser viviente, en la pintura utiliza la metáfora del cuerpo humano que contiene dentro de sí toda una red de arterias que dan cuenta de la vida que palpita en él como ocurre con el hombre: “[...] un cuadro es algo tan simple y tan complejo, tan enraizado y como ese otro que cada uno de nosotros lleva en su cuerpo, por cuyas arterias y por cuyas venas circula misteriosamente la sangre”.³²⁹

Así se observa que el balance entre razón y sensibilidad que se exige para la poesía también se exige para la pintura, pues el cuadro debe ensamblar a la perfección el contenido intelectual con la materia sensorial que lo presenta, logrando con esto la obra armónica que haga ver lo invisible, así como la poesía hace “pensar lo impensable”. Lo que por consecuencia da cuenta de que la creación ya sea de pintura, poesía o música, requiere del artista una búsqueda y conocimiento de sus regiones internas que habrá de estar presente en la obra pues es ésta un producto humano:

Ni en su origen ni en su fin la obra de arte es un puro acto de espíritu. Tampoco una mera proyección sentimental. Menos aún la simple presencia de la materia. No es nada de eso y, no obstante, es todo eso y más [...] Obra humana, la obra de arte tendrá que ser la expresión exterior de ese mundo viviente y diverso de fusiones invisibles de los innumerables y complejos seres que pueblan nuestro cuerpo interior. La obra de arte plástico se servirá de la materia —telas, colores, óleos, papeles— como de un simple medio para hacerlas visibles.³³⁰

³²⁸ Villaurrutia, “José Clemente Orozco y el horror” [1949], en *op.cit.*, p. 761.

³²⁹ *Ibid.*, p. 743.

³³⁰ *Ibid.*, pp. 744-745.

Queda manifiesta la importancia que para la poética villaurrutiana tiene el mundo interior en todo tipo de creación artística, lo cual se observa tanto en la crítica literaria como de arte, en la cual la idea de “el hombre interior”, que ha sido abordada con anterioridad, se completa cuando presenta la obra de David Alfaro Siqueiros, quien muestra en su pintura la profundidad de su drama y de las “realidades más sugestivas, más intensas y cambiantes, más personales, que no sólo no debe desdeñar, sino que no debe perder de vista jamás. El pintor deberá, pues, lanzar su mirada tanto al mundo exterior como a ese otro mundo más complicado y profundo de su intracuerpo”.³³¹ En este sentido, podemos afirmar que Siqueiros representa para Villaurrutia, el paradigma del pintor moderno, del mismo modo que en poesía lo es López Velarde.

Villaurrutia utiliza el término “intracuerpo” para referirse al mundo del interior que todo hombre tiene dentro de sí. El antecedente de este concepto se encuentra en el vitalismo de Ortega y Gasset, quien considera que la estructura interna del hombre está conformada por un alma corporal, la raíz de la persona de donde provienen lo psíquico, lo corporal y lo espiritual de cada hombre. El intracuerpo, a diferencia del extracuerpo, no tiene color ni forma definida, pero está constituido por sensaciones de movimiento y táctiles, “por la impresión de las dilataciones y contracciones de los vasos, por las sensaciones de dolor, de placer, etc.”³³² En resumen, la conciencia que se tiene del funcionamiento interno del organismo, la imagen interna que cada hombre tiene de sí.

La noción de Ortega y Gasset se comprende mejor cuando se mira el dibujo que Villaurrutia hizo para la Exposición Internacional del Surrealismo en 1940, en el cual se puede ver la figura de un hombre que abraza a otro como si lo tuviera contenido en sí

³³¹ Villaurrutia, “David Alfaro Siqueiros”, en *op.cit.*, p. 1031.

³³² José Ortega y Gasset, “Vitalidad, alma, espíritu” [1927], en *Obras completas*, t. II, *El espectador (1916-1934)*, 5ta edición, Madrid, Revista de Occidente, 1961, p. 456.

mismo. Se entiende que el que se encuentra dentro es el equivalente al hombre interior y está asimilado al cuerpo del hombre exterior por medio de las cuerdas vocales cuyo trazo continúa y da origen a la cabeza del hombre interior.³³³

Se comprende entonces, que la insistencia por que el artista se aparte del mundo exterior consiste en que éste representa el camino fácil, el de la representación de la realidad que lejos de enriquecer la obra, la limita. En tanto que optar por el tipo de arte moderno equivale a “entrar en los senderos inexplorados, estrechos, en los que es fuerza perderse para encontrarse”,³³⁴ los cuales contribuirán a la expresión de algo indefinible que se dirige, al mismo tiempo, a la razón y a la sensibilidad del espectador, y que se encuentra más allá del cuadro, como también más allá del poema, “algo indefinible e inasible es lo que llamamos unas veces, misterio; otras veces, poesía; otras veces, tragedia”.³³⁵

Así, se observa que el acercamiento de Villaurrutia a la pintura tiene como punto de referencia a la Poesía, con mayúscula, en tanto que lo inasible, “el misterio” remite a su idea de la Poesía como lo que trasciende al poema, y en este caso al cuadro, lo cual parte de la visión romántica del infinito como lo inalcanzable que anima la creación. En este sentido, se entiende que Villaurrutia considere a la Poesía el común “denominador de todas las artes”, pues su poética, que podríamos llamar del interior, funciona como un modelo de recepción del arte, en el cual el papel que tiene el crítico es el “ayudar al espectador a participar del goce que él mismo ha experimentado ante una serie de cuadros que tan deliciosamente presentan aspectos de la vida y de la pintura”.³³⁶

³³³ Dibujo reproducido en *Biblioteca de México, Homenaje a Xavier Villaurrutia*, número 64, julio-agosto de 2001, p. 43. Ver Anexo 2, p. 156.

³³⁴ Villaurrutia, “Rufino Tamayo” [1948], en *op.cit.*, p. 1035.

³³⁵ Villaurrutia, “David Alfaro Siqueiros” [1932], en *op.cit.*, p. 1031.

³³⁶ Villaurrutia, “Los deliciosos bodegones mexicanos” [1950], en *op.cit.*, p. 985.

CONCLUSIONES

En un principio, el objetivo de este estudio fue extraer las ideas sobre poesía dispersas en la obra crítica de Villaurrutia. Sin embargo, la investigación reveló que no sólo se trata de ideas sueltas, sino que éstas constituyen un único andamiaje poético, a partir del cual el poeta asimiló la literatura propia y la ajena. La investigación reforzó esta primera idea, pues si bien el poeta no fue un teórico sistemático que estableciera un orden para exponer sus conceptos, en su obra crítica se advierte una poética que sustenta todas sus creaciones. Del mismo modo, en el desarrollo de este estudio se encontraron los hallazgos que se presentan a continuación.

El arte moderno se funda en una contradicción: exalta la novedad y, al mismo tiempo, la escudriña con ojo crítico, incluso a nivel de su propia producción, a tal grado que Octavio Paz considera que se trata de una propuesta de renovación autodestructiva.³³⁷ Esto mismo ocurre con la literatura de las primeras décadas del siglo XX, para la cual la creación deja de ser sólo un plano ficcional y funciona también como un lugar para la reflexión de la escritura. Como consecuencia, lo que se denominó “autor moderno” atrajo el interés de algunos escritores de la época que buscaban definir este nuevo papel del artista. James Joyce, André Gide y Paul Valéry fueron los modelos europeos de este tipo de escritor que se ocupaba en innovar la estética literaria, reflexionando sobre su quehacer de artista en una sociedad en plena transformación.

Xavier Villaurrutia se sumó a estos autores que daban cuenta de la modernidad en la literatura al considerar que así como las innovaciones tecnológicas habían afectado la vida cotidiana del hombre, también se había originado un cambio en el artista. Esto es, el

³³⁷ Cfr. Octavio Paz, “La tradición de la ruptura”, en *Los hijos del limo* [1974], en *Obras completas*, t. I, “La casa de la presencia”, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 333 (Véase página 10 de esta tesis).

escritor dejó de ser visto como un iluminado que escribía ayudado por la inspiración. Por el contrario, el autor moderno manifestaba una plena conciencia de creación, pues a la par de su obra, realizaba diversas reflexiones sobre lo que debía ser el acto creativo.

Partícipe de este debate de época, Villaurrutia emitió su concepto de autor moderno, vinculándolo a la conciencia creativa y a que la actitud crítica debía presidir todo hecho literario. Así, la poesía y la crítica son dos actividades complementarias, en tanto que el ejercicio crítico sobre la obra ajena le permite al poeta reflexionar sobre su quehacer.

Si bien estas reflexiones carecieron de un desarrollo más amplio, lo cierto es que no por breves dejan de mostrar que lo que antecede a la poesía villaurrutiana es todo un conjunto de principios sobre los cuales se sustenta su producción literaria, como se dijo en la Introducción a este trabajo.

La obra crítica villaurrutiana no está conformada por ensayos en los que se teoriza de manera ordenada sobre un tema en específico, sino que se ciñe al análisis de la obra ajena, posibilitando así la reflexión en torno al quehacer del escritor. Por eso, para entender el tipo de ensayista que es Villaurrutia debe tomarse en cuenta que se trata principalmente de un poeta que desmonta la obra ajena para observar su funcionamiento. Pues, incluso cuando algunos de sus textos pueden desvincularse de la obra que los anima —en especial la crítica de arte—; lo cierto es que en lugar de emerger como un ensayista metódico que discurre sobre cualquier tema, como lo hiciera Alfonso Reyes, Villaurrutia estuvo más cerca del ensayista inglés T. S. Eliot: un poeta crítico que busca descubrir la estética, el método y las limitaciones de un libro y, al mismo tiempo, elabora sus ideas sobre poesía.

De este modo, se observa que la poética villaurrutiana parte de considerar a la poesía como un todo inasible, un universo inabarcable al que sólo se puede apresar, de manera

parcial, mediante algo concreto y práctico como el poema, siempre y cuando se cumpla con la condición fundamental del ejercicio lírico: un proceso de interiorización.

Es evidente la relación que esta poética tiene con algunos conceptos del romanticismo alemán, en lo que se refiere a la importancia que cobra el conocimiento de la vida interior del hombre como condición de la creación poética, pues para Villaurrutia un poeta digno de trascender en la tradición, es aquel consecuente con su “drama íntimo”, del que ha de ocuparse en el poema. La poesía, entonces, es un medio de autoconocimiento, ya que sólo de la comprensión de las emociones y de la vida interior se puede obtener una expresión poética genuina. Así, se observa que la relevancia del romanticismo alemán para el poeta mexicano fue a la búsqueda de la liberación del espíritu y no una emulación de los lineamientos estéticos de la escuela decimonónica.

Si Villaurrutia adopta los preceptos románticos de la creación poética, es porque considera que la poesía moderna les da continuidad al exigir del hombre un dominio de sí mismo, un reconocimiento y una aceptación plenos de sus pasiones. La poesía es el aliciente y el fruto de ese conocimiento que se expresa mediante la palabra poética, lo cual revela una apuesta por la palabra como herramienta de autoconocimiento y de liberación. Esto refuerza la idea de que los diversos discursos que produce la modernidad, como el psicoanálisis, exigen al hombre una plena consciencia de sí mismo.

Esta poética del interior, como podemos llamarla, se extiende también a otras artes como la pintura, en la que Villaurrutia figuró como creador. La poética de Villaurrutia supone y, más aún, tiene su génesis en la conciencia del plano interior del hombre y antecede toda su obra. Como se aprecia en esta investigación, dicha poética fue extraída de los escritos de crítica literaria que el poeta produjo de manera prolífica. Esto evidencia una plataforma teórica sobre la que se construyó la obra artística de Villaurrutia, que proviene de la

emanación espiritual del poeta y no de una simple ilación de figuras retóricas carentes de sentido.

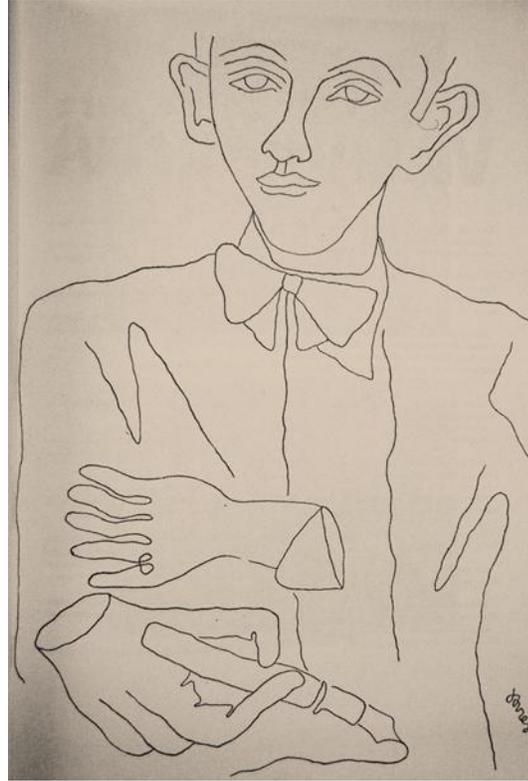
Con base en lo anterior, se puede decir que la poesía es también un juego de espejos —no es gratuito el uso que el poeta mexicano hace de este objeto en su poesía— pues en ella se proyecta aquello que pertenece al mundo invisible del hombre (el mundo interior, el drama íntimo), que es, según Villaurrutia, la materia prima de la poesía. Como en un juego de espejos, el crítico Villaurrutia recibe la obra ajena y al analizarla, proyecta su crítica tamizada siempre por una poética propia; mientras que el poeta Villaurrutia se asoma a sus abismos, mira su mundo interior y lo proyecta en el otro lado del espejo que es la poesía.

Anexo 1

Autorretratos



Autorretrato sin fecha.



Autorretrato para *Dama de corazones*, 1928.

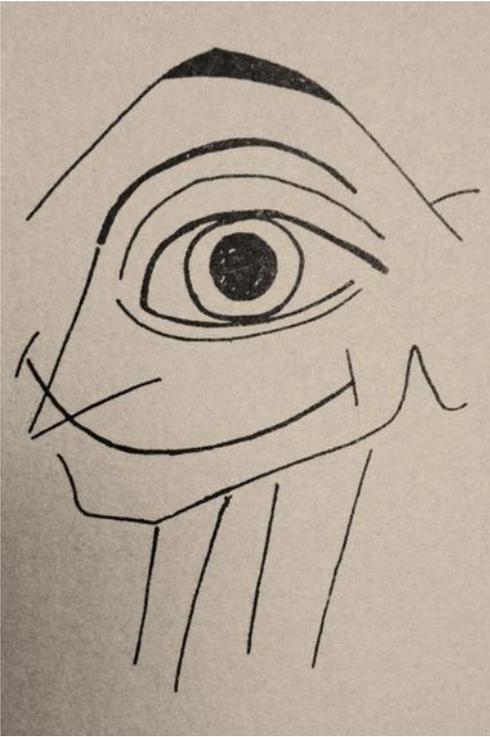


Autorretrato de 1919.

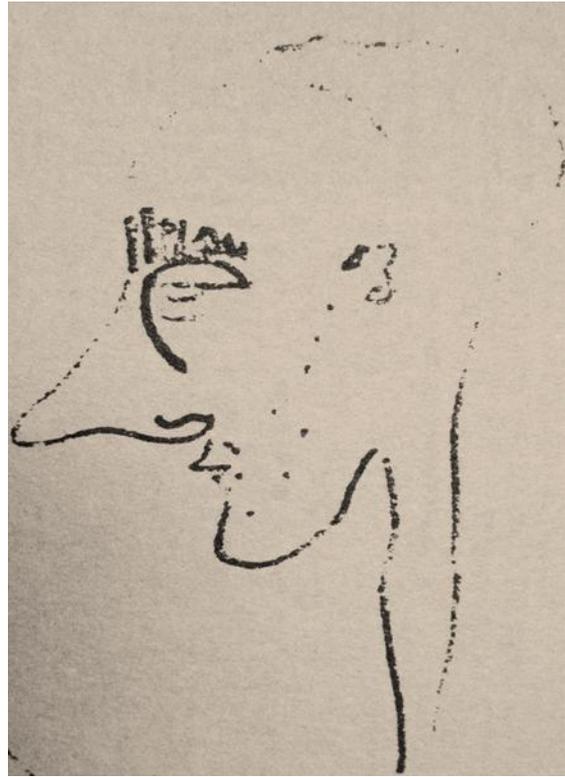


Autorretrato sin fecha.

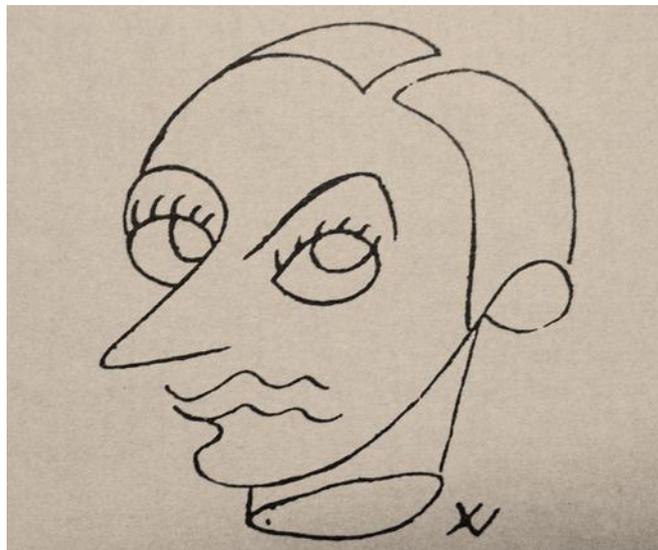
Autocaricaturas



Autocaricatura sin fecha.



Autocaricatura sin fecha.



Autocaricatura sin fecha.

Anexo 2



El hombre interior, 1932.

BIBLIOGRAFÍA

Barreda, Octavio G., “Gladios, San-ev-ank, Letras de México, El Hijo Pródigo”, en *Revistas literarias de México*, México, INBA, 1963.

Baudelaire, Charles, *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales. El spleen de París*, t.II, trad. Luis Guarner, México, Editorial Letras Vivas, 2000 (Los poetas de la banda eriza).

-----, “El pintor de la vida moderna”, en *El arte romántico*, trad. F. J. Solero, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1954.

-----, *Crítica literaria*, México, UNAM, 2007.

Beguín, Albert, *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

Benjamin, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena, México, Ediciones Coyoacán, 2006.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1988.

Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000.

Bioy Casares, Adolfo, “Estudio preliminar”, en *Ensayistas ingleses*, México, CONACULTA, 1992.

Botempelli, Massimo, “La iniquidad”, traducción de Xavier Villaurrutia, en *Escala*, núm. 1, octubre de 1930, pp. 272-275.

-----, selección y notas de Edmundo Valadés, México, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura, 2008 (Material de lectura/El Cuento Contemporáneo, 28). Disponible en: http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=66&Itemid=30.

Borges, Jorge Luis, “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión en Obras completas*, tomo I, Buenos Aires, Emecé, 1989.

Bradú, Fabienne, “Presencia y figura de Xavier Villaurrutia en la crítica mexicana”, en *Vuelta*, año XII, núm. 137, México, abril de 1988, pp. 55-58.

Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2003.

- Capistrán, Miguel, *Los Contemporáneos por sí mismos*, México, CONACULTA, 1994.
- , “Inédito de Xavier Villaurrutia acerca de la muerte”, en *Proceso*, núm. 829, 21 de septiembre de 1992.
- , “El poeta y el crítico o el dormido-despierto. Una aproximación a Xavier Villaurrutia”, en *La sangre de su sombra. En el XLV aniversario de la muerte de Xavier Villaurrutia*, México, Museo de Arte Moderno, INBA, 1995.
- Chabás, Juan, “Peregrino sentado”, en *Revista de Occidente*, t. 5, julio-septiembre, 1924.
- Chaves, José Ricardo, *Andróginos: eros y ocultismo en la literatura romántica*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2006.
- Coronado, Juan, *La novela lírica de los contemporáneos*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1988.
- Corral Rigan, José, “La Influencia de la Revolución en Nuestra Literatura”, en *El Universal Ilustrado*, no. 393, 20 de noviembre de 1924, p. 43.
- Cortejón, Clemente, *Arte de componer en lengua castellana*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1911.
- Cuesta, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*, Presentación de Guillermo Sheridan, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- De Villena, Luis Antonio, *Diccionario esencial del fin de siglo*, Madrid, Valdemar, 2001 (El Club Diógenes).
- Díaz Arciniega, Víctor, *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- , *Alfonso Reyes. Misión diplomática*, t. I., México, Fondo de Cultura Económica/SRE, 2001 (Tezontle).
- Diego, Gerardo, *Poesía española. Antología. 1915-1931*, Madrid, Editorial Signo, 1932.
- Edelman, Olivia Maciel, *Surrealismo en la poesía de Xavier Villaurrutia, Octavio Paz y Luis Cernuda. México (1926-1963)*, EE.UU., Edwin Mellen Pr., 2008.
- Eliot, T. S., *Función de la poesía y función de la crítica*, trad. Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- , “The Perfect Critic”, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* [1920], London, Methune & Co., 1948.

-----, *Criticar al crítico y otros escritos*, trad. Manuel Rivas Corral, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

Elvridge Thomas, Roxana, comp., *Xavier Villaurrutia...Y mi voz que madura*, México, CONACULTA, 2003.

Fernández, Sergio, “Villaurrutia frente al muralismo mexicano”, en *Revista de la Universidad de México*, v. 56, junio-julio, no. 605-606, 2001.

Forster, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 2000.

Franco Bagnouls, Lourdes, *Letras de México (1937-1947) Índice y estudio.*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios, 1981.

García, Gustavo, “Que los que se aman sufran de modo tan poco jurídico: Los contemporáneos y el cine”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton comps., *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994.

Gide, André, *Los monederos falsos*, Buenos Aires, Hispanoamericana, 1985.

Gorostiza, José, “Morfología de *La rueda de aire*”, en *Contemporáneos*, núm. 25, junio de 1930, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, t. VI-VII, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 240-248.

García Ponce, Juan, “La noche y la llama”, en *Apariciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 291-306.

Glancey, Jonathan, *Modern: masters of the 20th century interior*, New York, Rizzoli, 1999.

González Aktories, Susana, *Antologías poéticas en México*, México, Editorial Praxis, 1996.

González Neira, Ana, “La guerra civil y el exilio en la prensa cultural mexicana”, Congreso Internacional La guerra civil española. Publicado en línea en: http://www.secc.es/media/docs/16_2_GONZALEZ_NEIRA1.pdf.

Gorostiza, José, *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

-----, “Morfología de la rueda de aire” en *Contemporáneos*, núm. 25, junio de 1930, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, t. VI-VII, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Hadatty Mora, Yanna, *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2003 (Col. Nexos y diferencias, 10).

-----, *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*, México, UNAM/Centro de Estudios Literarios, 2009.

Heidegger, Martín, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Henríquez Ureña, Pedro, “Caminos de nuestra historia”, en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Editorial Babel, 1928. Publicado en línea en: www.cielonaranja.com

Heredia Correa, Roberto “Los clásicos y la educación en el siglo XIX. El caso del Seminario de Morelia”, en *La tradición clásica en México*, pp.169-187.

Hernández Rodríguez, Rafael, *Una poética de la despreocupación: modernidad e identidad en cuatro poetas latinoamericanos*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2003.

Joyce, James, *El retrato del artista adolescente*, trad. Alfonso Donado, México, Editorial Premià, 1981 (La nave de los locos).

Karageorgou Bastea, Christina, *En el juego angustioso de un espejo* (Tesis), Xalapa, Universidad Veracruzana, 1993.

Lemus, Rafael, “El instante moderno: Baudelaire crítico literario”, en Charles Baudelaire, *Crítica literaria*, México, UNAM, 2007.

Loera y Chávez, Agustín, “La joven literatura mexicana”, en *México Moderno: revista de letras y arte*, no. 5, 1920, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

López Parada, Esperanza, “El viaje por América de un contemporáneo”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, No. 22, 1994.

Lukács, Georg, “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)” en *El alma y las formas; La teoría de la novela*, México, Grijalbo, 1975, pp. 15-39.

Marinetti, Filippo Tommaso, *El futurismo*, Traducción, de Germán Gómez de la Mata y N. Hernández Luquero, Valencia, sin fecha.

Martínez Carrizales, Leonardo, *El recurso de la tradición: Jaime Torres Bodet ante Rubén Darío y el modernismo*, México, UNAM/Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2006.

Martínez, José Luis, *El ensayo mexicano moderno*, t.I. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 3ra. edición (Letras mexicanas, 39).

-----, “Con Xavier Villaurrutia”, en *Tierra Nueva*, I, marzo-abril, 1940.

Monge, Carlos Francisco, “Entornos del surrealismo en Xavier Villaurrutia: poesía y ensayo”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, No. 18, 1989.

Müller, Max y Alois Halder, *Breve diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 1976.

Nandino, Elías, “La poesía de Xavier Villaurrutia”, en *Estaciones. Revista literaria de México*, núm. 4, año I, México, invierno de 1956.

Navarro, Elvia, “Elevación y perfección. Reflexiones sobre la poética de Xavier Villaurrutia”, en Roxana Elvridge Thomas, comp., *Xavier Villaurrutia: ...y mi voz que madura*, México, CONACULTA, 2003.

Niemeyer, Katharina, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2004 (Col. Nexos y diferencias, 11).

Olea Franco, Rafael y Anthony Stanton, comps., *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994.

Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1975.

-----, *La deshumanización del arte*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

-----, “Vitalidad, alma, espíritu”, en *Obras completas*, t. II, *El espectador (1916-1934)*, 5ta edición, Madrid, Revista de Occidente, 1961.

Ortiz de Montellano, Bernardo, “Una nueva antología”, en *Contemporáneos*, núm. 1, junio de 1928, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, t. I. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

-----, “Aventuras de la novela”, en *Contemporáneos*, núm. 2, junio de 1928, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, t. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

-----, *Sueños. Una botella al mar*, México, edición y prólogo de Lourdes Franco Bagnouls, UNAM/Centro de Estudios Literarios, 1995.

-----, *Epistolario*, edición, prólogo, notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999 (Nueva Biblioteca Mexicana, 134).

Pacheco, José Emilio, *Antología del modernismo (1884-1921)*, introducción, selección y notas, México, UNAM/Ediciones Era, 1999.

Palomera Ugarte, Luz, “Misticismo y surrealismo: a propósito del grupo Contemporáneos”, en *Estudios sociales*, No. 19, Guadalajara, pp. 126-132.

Palou, Pedro Ángel, “Confluencias poéticas de Contemporáneos”. Publicado en línea en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/789/3/1999112P51.pdf>.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, en *Obras completas*. t. I, *La casa de la presencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

-----, *Xavier Villaurrutia, en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Poe, Edgar Allan, *La filosofía de la composición*, trad. Carlos María Reylys, México, Ediciones Coyoacán, 1999.

Quirarte, Vicente, *Peces del aire altísimo. Poetas y poesía en México*, México, UNAM/Ediciones del Equilibrista, 1993.

Reyes, Alfonso, *El deslinde/Apuntes para la teoría literaria*, en *Obras completas*, t. XV, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

-----, *La experiencia literaria (coordenadas)*, Buenos Aires, Losada, 1942.

-----, *Tres puntos de exegética literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, t. XIV, 1962.

Rojas Garcidueñas, José, “Xavier Villaurrutia, crítico”, en *Nivel*. Gaceta de *Cultura*, núm. 25, 25 de enero de 1961, pp. 1 y 4.

Rojas, Marcial, “Xavier Villaurrutia, entrevistado”, en *Escala 1930*, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 278-282.

Ruis Caso, Luis, *José Juan Tablada frente al arte nuevo. Un modelo fundacional de crítica de arte en la experiencia mexicana (1891-1923)*. Publicado en línea en: http://132.248.9.9:8080/tesdig/Procesados_2007/0613854/Index.html.

Ruiz Abreu, Álvaro, “El otro Villaurrutia”, *Revista Azul@arte*. Revista literaria virtual, 10 de junio de 2007, Jaime Serey. Publicado en línea en: <http://revistaliterariaazularte.blogspot.com/2007/06/lvaro-ruiz-abreu-el-otro-villaurrutia.html>.

Sánchez Prado, Ignacio M. *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, Indiana, Purdue University, 2009.

Sandoval, Adriana, “José Juan Tablada y el arte”, en José Juan Tablada, *Obras completas IV. Arte y artistas*, México, UNAM, 2000.

Schneider, Luis Mario, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975 (Colección Popular).

-----, *Xavier Villaurrutia, entre líneas*, México, Ediciones Trabuco y Clavel, 1991.

Sheridan, Guillermo, “Introducción. Los poetas en sus relatos”, *Monólogos en espiral. Antología de narrativa*, México, INBA, 1982.

-----, *Antología de la poesía mexicana moderna* [1928], México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

-----, *Monólogos en espiral. Antología de narrativa*, México, INBA, 1982.

-----, “Tierra nueva”, en *Letras Libres*, México, octubre de 1983.

-----, *Xavier Villaurrutia, entre líneas*, México, Ediciones Trabuco y Clavel, 1991.

-----, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Stanton, Anthony, *Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

-----, “Textos y pretexto de Xavier Villaurrutia”, *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, México, El Colegio de México, pp. 483-495.

Starobinski, Jean, “¿Es posible definir el ensayo?”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 575, 1998.

Torres Bodet, Jaime, *Contemporáneos*, México, UNAM/Universidad de Colima, 1987.

-----, “Anatole France”, en *México Moderno: revista de letras y artes*, no. 3, 1920, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Valéry, Paul, “Baudelaire y su descendencia”, en *Revista de Occidente*, abril-mayo-junio, Madrid, 1924, pp. 25-34.

-----, “Introducción a la Poética”, trad. Ricardo Alcázar, en *Estaciones. Revista literaria de México*, año I, núm. 2, verano de 1956.

-----, “Poesía y pensamiento abstracto”, conferencia leída en la Universidad de Oxford, publicada como folleto *The Zaharoff lecture for 1939*, Oxford, Clarendon Press, 1939. Recogida en *Variété*, 1944. Publicada en línea en: http://www.mateucabot.net-valery_poesia.pdf.url.

-----, *Discurso a los cirujanos: aforismos*, Goethe, Editorial Nueva Cvltura, México, 1940.

-----, *El señor Teste*, trad. Salvador Elizondo, México, UNAM, 1972.

Vento, Arnoldo C., *La generación Hijo Pródigo*, New York, University Press of America, 1996.

Vera, Luis Roberto, “La sombra y el destello: la crítica de arte de Villaurrutia”, en *Revista Biblioteca de México*, no. 64, julio-agosto de 2001, pp. 49-53.

Villaurrutia, Xavier, “La absolución de Pío Baroja”, en “Letras Españolas”, en *El Universal Ilustrado*, núm. 377, 31 de julio de 1924, p. 36.

-----, “La máscara. Trayecto estético”, en *El Universal Ilustrado*, núm. 419, 21 de mayo de 1925.

-----, “¿Qué prepara usted?” en *El Universal Ilustrado*, núm. 428, 23 de julio de 1925.

-----, Presentación del autor, en *Galería de los poetas nuevos de México*, Madrid, Ediciones de La Gaceta Literaria, 1928.

-----, *Textos y pretextos*, México, La casa de España en México, 1940.

-----, “Encuesta sobre arte”, en *Romance*, núm. 4, 15 de marzo de 1940, p. 2.

-----, “Traduciendo a Paul Valéry”, en Paul Valéry, *Discurso a los cirujanos: aforismos*, Goethe, trad. Ricardo Alcázar, México, Nueva Cultura, 1940.

-----, *Obras*, prólogo y selección de Alí Chumacero, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

-----, *Cartas inéditas a Eduardo Luquín*, México, Eduardo Luquín, 1970.

-----, “Prólogo” en Elías Nandino, *Eco*, edición facsimilar de la de 1934, México, Editorial Katún, 1982.

-----, “Prólogo”, en *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* [1941] Selección de Emilio Prados, Xavier Villaurrutia, Juan Gil-Albert y Octavio Paz, Editorial Trillas, México, 1986.

-----, “Carta a un joven” reproducida en Miguel Capistrán, *Los Contemporáneos por sí mismos*. México: CONACULTA, 1994 (Tercera Serie de Lecturas Mexicanas, 93).

-----, Carta respuesta a *Una botella al mar*, en Bernardo Ortiz de Montellano, *Sueños. Una botella al mar*, México, UNAM/Centro de Estudios Literarios, 1995.

-----, *Obra poética*, edición crítica y estudio introductorio de Rosa García Gutiérrez, Madrid, Ediciones Hiperión, 2006.

Viñas, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.

Vítier, Medardo, “El ensayo como género”, en *Del ensayo americano*, México, 1945.

Weinberg, Liliana, *Situación del ensayo*, México, UNAM-Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2006 (Literatura y ensayo en América Latina y el Caribe, 1).

-----, *Umbrales del ensayo*, México, UNAM/Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2004.

HEMEROGRAFÍA

Contemporáneos, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Ulises, revista de curiosidad y de crítica, 1927-28/Escala 1930, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

México Moderno: revista de letras y arte (1920-1923), en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Letras de México. Gaceta literaria y artística, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, Edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

La Gaceta Literaria, ibérica —americana— internacional. Letras-Arte-Ciencia, Año II, Núm. 32, Madrid, 15 de abril de 1928.