



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA- IZTAPALAPA

DIVISIÓN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN HUMANIDADES

TEORÍA LITERARIA

**“El agua en la poesía de Xavier Villaurrutia”**

T E S I S

que para obtener el grado de

Maestra en Humanidades

Teoría literaria

P R E S E N T A:

**Liliana Fabiola Molina Ramírez**

Asesor: Dr. Jesús Eduardo García Castillo

México, D.F., febrero 2011

Gracias infinitas, *mon amour, mon cœur*... Danilo, porque me impulsas, me animas, me apasionas, das paz y no dejas que me rinda. Por haber compartido cada momento de esta etapa, por estar en mi vida, por decidir quedarte... para ti.

A mis padres, Mayo y Esteban, siempre ahí. A mi hermano Alberto, porque cree en mí.

A Jesús Eduardo García Castillo, gracias por el apoyo, por el aprendizaje y por compartir.

A ti que estás por llegar,  
un nuevo aliciente,  
un nuevo impulso,  
ahora que todavía eres yo,  
gracias por la compañía.

## Índice

	Pág.
Introducción .....	3
La crítica de la poesía de Villaurrutia .....	7
Metáfora y Símbolo. Los significados del agua .....	32
La metáfora .....	32
El símbolo .....	37
El agua .....	50
El agua en la obra de Villaurrutia .....	61
El río en Nocturno de los ángeles .....	74
Interior que circula .....	84
El mar que no moja .....	89
Reflejos inalcanzables, agua como reflejos .....	110
Conclusión .....	141
Bibliografía .....	143

## Introducción

El agua en la poesía de Xavier Villaurrutia es un trabajo que desarrollé por la importancia que tienen, desde varios puntos de vista, las imágenes acuáticas en la obra de este autor mexicano. Básicamente elegí los poemas de *Reflejos* y *Nostalgia de la muerte*, porque en ellos la recurrencia de las metáforas relacionadas con el agua es más evidente; además porque en los poemas de estos libros los temas tratados muestran una evolución palpable. Así, en los primeros poemas y en *Reflejos*, se observa a un Villaurrutia inmerso en las ideas vanguardistas, mientras que en *Nostalgia de la muerte* hallamos a un poeta de mayor madurez, tanto en el tratamiento de temas como en el uso de lenguaje; de ahí que los poemas de *Reflejos* sean en verso libre y en *Nostalgia de la muerte* las estructuras de versificación se observan claramente, para que al final de su obra, las décimas al estilo barroco sean las protagonistas.

En el uso del lenguaje el poemario *Reflejos* es un antecedente claro de lo que el lector podrá encontrar en *Nostalgia*. Las figuras retóricas observadas en el primero son básicamente imágenes y metáforas que apelan a los sentidos, como han dicho varios autores, entre ellos Andrew Debicki, la poesía villaurrutiana es sensorial, busca que el lector se encuentre en contacto con la realidad poética a partir de las facultades de los sentidos. Ya en el segundo poemario las metáforas, las imágenes, los juegos de palabras y las descripciones del espacio onírico, alteran la realidad y los sentidos son engañados, pues las sensaciones que deberían ser sonoras se vuelven visuales, por ejemplo en los juegos de espejos en el que el yo lírico busca su reflejo, pero no lo encuentra, porque ni su sombra es ya suya. Así pues, estos dos poemarios llaman la necesidad poética de significar por medio de lo que puede aprehenderse con los sentidos, y se vale de

experiencias vividas y de espacios descritos como acuáticos y en otros casos como aéreos.

El agua en la literatura se ha convertido en un símbolo importante. El agua es creadora; es la sustancia nocturna que está en constante movimiento, creadora de vida, esencia de los sueños, representante del viaje, símbolo del fluir vital o de muerte. El agua es el elemento de la naturaleza que nunca descansa: es la esencia de la vida, pues la engendra por sí misma y, no sólo eso, sino que preserva la vida circulando por la naturaleza en forma de fluidos ya sea sangre, saliva, sudores, lluvia, ríos, lágrimas, etcétera. Pero además es la presagadora de funestos eventos, y es también causante de muerte. El agua aparece en la naturaleza y en la poesía como elemento paradójico: vida-muerte.

La obra poética de Xavier Villaurrutia invita a acercarse desde perspectivas diversas a los símbolos, las imágenes, las metáforas, así como los juegos de palabras. Por ello, los elementos que han llamado la atención para este trabajo son los relacionados con el agua y que simbolizan la movilidad ligada a la vida, o el viaje en uno mismo, la búsqueda del reflejo, el deseo sexual, la ensoñación y la representación de lo que no se puede ver sino en el sueño. Por ello, uno de los temas desarrollados en la obra de Villaurrutia es la relación sueño-vida y muerte-despertar, por lo que los elementos acuáticos están ligados a momentos de ensoñación, en el caso de *Nostalgia de la muerte*, o a la confusión de los sentidos en la vigilia, los reflejos que se escapan y que no muestran la realidad, en *Reflejos*.

La noche descrita en los nocturnos está acompañada por el agua que adopta diversas formas: un mar creado por el propio hombre, el mar como la separación inútil entre la muerte y el ser, el mar de angustia, mares que no son desembocadura de los desasosiegos, sino inmensidades en las que el yo lírico naufraga, se pierde en su intento

por explicar su vida y su muerte, amantes que se escapan y se pierden. También hallamos ríos en los que corren seres que se enamoran pero que no pueden mostrar el amor. O bien estamos en el juego del espejo: ecos, sombras y reflejos que no son los del yo lírico, es decir, no se reconoce en ellos, porque lo que está buscando es al amante perdido, y sin embargo, esa búsqueda del otro en el yo es vana; el yo lírico termina por no encontrar, ni encontrarse. De ahí la importancia del uso de verbos, adjetivos, sustantivos y repeticiones de sonidos (aliteraciones) en el tema del agua, además de las metáfora, símbolos e imágenes. Villaurrutia es un poeta de agua, de la ensoñación de acuática: del espejo, el eco y el reflejo, relacionados directamente con el tema del agua.

Este trabajo tiene la finalidad de analizar las metáforas y las figuras retóricas relacionadas con el tema del agua, que como he dicho, Villaurrutia se ha encargado de mostrar en su poesía este elemento vital de la naturaleza. El agua en Villaurrutia es un tipo de destino, como dice Bachelard, pero es la imagen huidiza “el vano destino de un sueño que no se consuma, que un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser”.<sup>1</sup> Me parece importante darle mayor importancia a este tipo de imágenes poéticas, porque los críticos han estudiado estos elementos en la obra villaurrutiana, pero no siempre se les ha visto como esenciales en su creación poética, es decir, Villaurrutia no es descrito como un poeta del agua, como diría Bachelard. Esto lo menciono porque el lenguaje empleado por Villaurrutia, además de las metáforas, es el del agua porque “El agua es la señora del lenguaje fluido, del lenguaje sin choques, del lenguaje continuo, continuado, del lenguaje que aligera el ritmo, que da una materia uniforme a ritmos diferentes [...] el lenguaje quiere correr”.<sup>2</sup> Así, la imaginación creadora de Villaurrutia, quiere correr y encontrarse; o bien comprender la muerte acuática que es la muerte constante, la muerte con la que nacemos y de la que no

---

<sup>1</sup>Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*, p.15.

<sup>2</sup>*Ibid.*, pp. 278-279.

podemos escapar. Por eso, Xavier Villaurrutia es, desde mi punto de vista, un ejemplo del poeta que extrae sus imágenes poéticas de la materia, del elemento fundamental que llamamos agua.

### Crítica de la poesía de Villaurrutia

La obra poética de Xavier Villaurrutia ha sido estudiada desde diversos puntos de vista, a partir de que publicó sus primeros poemas y sus *plaquettes* de poesía. Ha sido analizado por sus iguales, es decir, poetas y también por críticos especializados. En 1953, la obra de Villaurrutia fue reunida por el Fondo de Cultura Económica; el libro de se tituló *Poesía y teatro completos de Xavier Villaurrutia*, en esta edición Alí Chumacero hizo el prólogo; años más tarde, en 1966 se publicó en la misma editorial *Obras*, en ella se incluye la obra poética, el teatro y la prosa, es una edición aumentada. Edgar Campos Herrera ha notado que, además de la ampliación del *corpus* poético, hay diferencias en las dedicatorias y “en ella se hallan presentes errores e innovaciones al poemario. Además de las dedicatorias –que ya se había realizado desde la edición de 1953–”.<sup>3</sup> Sin embargo, *Obras* es la edición más aceptada de la poesía de Villaurrutia; Campos Herrera dice que esto se debe a una cuestión editorial: no ha habido un interés filológico al respecto, “así pues, los estudiosos de *Nostalgia de la muerte*, menos preocupados por los problemas de índole filológica, han hecho de la edición de *Obras* un texto “superior”, en tanto que mayormente citado y trabajado, a la misma versión última de este poemario, en vida del autor en 1946”.<sup>4</sup> Por consiguiente, es el texto más usado para el estudio de la poesía de Villaurrutia hasta la fecha (aunque esto podría cambiar a partir de la edición crítica de Rosa García Gutiérrez, publicada por Hiperión en 2006)<sup>5</sup>.

En el prólogo de *Obras*, Chumacero hace algunas precisiones sobre el trabajo de Xavier Villaurrutia, entre ellas asegura que su poesía tiene tres etapas bien marcadas, una primera que muestra ciertos titubeos en la construcción “se hace patente su

---

<sup>3</sup> Edgar Campos Herrera, p. 182.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> En este trabajo se optó por tomar los poemas de esta edición de 2006, así que todas las transcripciones de los poemas se hicieron de esta última edición.



predilección por el engaño del juego –de palabras y de ideas– que llega a confundirse con la inteligencia”.<sup>6</sup> Esto lo dice respecto a “Primeros poemas” y *Reflejos* (de la edición *Obras* del Fondo de Cultura Económica). Asimismo, Chumacero asegura que su mejor época creadora es *Nostalgia de la muerte*, y lo califica como el libro central de la obra de Villaurrutia; en él, “la emoción se somete a la estricta vigilancia de las facultades intelectuales en un justo equilibrio que lo hizo escribir sus más hondos poemas”.<sup>7</sup> Esta aseveración es constante en varios críticos, la mayoría de los cuales consideran que los “Nocturnos” son el apartado más interesante de la obra de Villaurrutia. Finalmente, Chumacero dice que en la última parte del trabajo poético de Villaurrutia “la emoción se sobrepone a la inteligencia con tal ímpetu, que la obliga a restringir su ejercicio sólo a la superficie de las formas métricas”.<sup>8</sup> La poesía de Villaurrutia se ha caracterizado como “inteligente”, en la que el intelecto se impone sobre la emoción; muchos de los poemas de este autor muestran cómo los sentimientos se conjugan en formas métricas y en juegos de palabras atractivos, el uso de ciertas palabras y versificación; esto no sólo apela a un interés intelectual, sino también sentimental.

Chumacero también evidencia que uno de los tópicos de la poesía de Villaurrutia es la muerte. Las imágenes que acompañan este tema son “la angustia, la soledad, la noche, el silencio, las calles solitarias, los muros, las sombras, el sueño, todo ese mundo nervalesco asido a su pluma confirmaba la intensidad con la ineludible destrucción interior”.<sup>9</sup> Deja claro que Nerval, escritor francés, fue considerado por Villaurrutia inspiración y modelo, como ocurre con Jules de Supervielle, Baudelaire y Paul Valéry. Esto se percibe no sólo como parte de los estudios críticos, sino que los trabajos del

---

<sup>6</sup>Alí Chumacero, Introducción, p. XIV.

<sup>7</sup> *Id.*

<sup>8</sup> *Id.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. XV.

propio Villaurrutia dan muestra de la admiración por los autores franceses, así como por López Velarde y Sor Juana Inés de la Cruz.

Chumacero, además de considerar *Nostalgia de la muerte* el libro más logrado de Villaurrutia, asegura que los “Nocturnos” son el momento de clímax poético y “representan en la poesía mexicana contemporánea la decisión de penetrar con verdadera furia en el alma de las cosas: al fondo siempre, al meollo de un mundo que no se ha hecho para nosotros, pero que se aureola con un misterioso resplandor que sólo al poeta es dable captar”.<sup>10</sup> Los “Nocturnos” de *Nostalgia de la muerte* es lo más notable de las creaciones poéticas villaurrutianas porque las sensaciones y los elementos que los conforman, símbolos, figuras, formas poéticas, juegos de palabras se observan latentes; dice Chumacero: “Pocos ejemplos se aprecian en la historia de nuestra lírica en que la fidelidad a la angustia y la predilección por la soledad hayan producido con mejor eficacia esos momentos de la más auténtica emoción”.<sup>11</sup> Sin dejar a un lado *Décima muerte*, pues Chumacero asegura que es la obra maestra de nuestro autor, y lo describe como “poema de ideas, resuelto con frialdad y cálculo”.<sup>12</sup>

Según el prólogo de Alí Chumacero, los poemas posteriores a *Nostalgia de la muerte* son más sentimentales: “Vendrá el olvido de las imágenes pobladas de juegos de palabras, y el rigor del verso se deslizará con melancólicos tonos por cauces menos vigilados por la inteligencia”.<sup>13</sup> Así, Chumacero considera que, como es bien sabido, la poesía de Villaurrutia es breve, sin embargo basta para considerarlo uno de los grandes poetas mexicanos.<sup>14</sup>

Por otro lado, Octavio Paz en *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, texto formado por tres ensayos, relata un periodo de la vida de Villaurrutia, así como las

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. XVIII.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. XX.

<sup>12</sup> *Id.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. XXII.

<sup>14</sup> *Id.*

relaciones que tenía con el grupo de los Contemporáneos. Incluye una serie de reflexiones en torno a la obra de este autor, entre ellas textos en prosa (*Dama de corazones* y artículos de crítica) y el teatro. En un apartado llamado “El dormido despierto” hace un recuento sobre la poesía de Villaurrutia. Al poner en contexto la obra poética villaurrutiana, Paz reconoce que, al publicar los primeros poemas, el Modernismo estaba en su última etapa, y Villaurrutia tenía sus ojos puestos en la obra de Lugones, González Martínez, Juan Ramón Jiménez y Nervo, además de los simbolistas franceses. Paz considera que la evolución de Villaurrutia como poeta fue acelerada, y posteriormente sus poemas se verían influidos por López Velarde. Algunas de las características que permanecieron en sus poemas son “un oído muy fino y sensible a la cadencia de la línea y al juego de los acentos y las sílabas; una sintaxis precisa y flexible; una imaginación plástica que hace de cada estrofa un pequeño universo de relaciones no sólo verbales sino visuales: un conocimiento instintivo de los límites de ese ‘saber hasta dónde se puede llegar’”.<sup>15</sup> Coincido con estas apreciaciones sobre los elementos lingüísticos, ya que los poemas de Villaurrutia son construcciones bien elaboradas en las que cada verso se compone bajo un tema o una idea precisa; como sucede en la literatura, nada es “gratuito”. Ida Vitale escribe al respecto, parafraseando al propio Villaurrutia, que “nunca son inmotivados o gratuitos, a la vez que los reconoce como un recurso que, si en la poesía española se remonta a Lope de Vega, en las de lengua inglesa o francesa tienen antiguo e indiscutible empleo”.<sup>16</sup>

En 1926 se publica *Reflejos*, el primer libro de Villaurrutia. Al respecto, Paz comenta que, aunque eran los años de la Vanguardia, este poeta fue moderado y “recogió de las nuevas maneras sobre todo las negaciones: no a la confesión sentimental y a la anécdota, reducción del poema a sus líneas esenciales, odio a las amplificaciones,

---

<sup>15</sup> Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, p. 53.

<sup>16</sup> Ida Vitale, “Xavier Villaurrutia: una experiencia latinoamericana”, p. 33.

preeminencia de la vista sobre el oído y preferencia por la rima asonante y el verso blanco”.<sup>17</sup> Reconoce que en esta selección de poemas ya se observa el juego de palabras que caracterizó la poesía de Villaurrutia, además del uso de las sinestesias “en las que los ecos construyen geometrías inquietantes”.<sup>18</sup> Paz señala, además, que la *plquette* con diez poemas llamados “Nocturnos” será “el núcleo de su libro más importante, *Nostalgia de la muerte* (1938)”, aunque la versión definitiva aparece hasta 1946 e incluye *Décima muerte*, agrega. Explica algunos de los elementos que caracterizan este libro, que como han mencionado varios autores, es el más sobresaliente de la obra poética de Villaurrutia; “*Nostalgia de la muerte* es admirable: unidad de inspiración, tono y color”.<sup>19</sup> Esta unidad de la que habla Paz no sólo es de tema, sino de construcción. Paz cometa que “el tema de la muerte está asociado estrechamente al del sueño y, ambos, a la noche. La identificación entre el sueño y la muerte es uno de los tópicos más viejos de la poesía de Occidente. Al mismo tiempo, sobre todo desde el romanticismo, el sueño no es la muerte sino la otra vertiente de la vida”.<sup>20</sup> Pues bien, además de la muerte, son parte esencial de este poemario el sueño y la desesperación. Paz explica que la muerte de *Nostalgia de la muerte* “no es una caída en un sueño sin sueño como el de los paganos, sino como un regreso a un estado que no implica siquiera abolición del cuerpo”.<sup>21</sup> Evidentemente, el yo poético villaurrutiano está consciente de su cuerpo, aun cuando sea un obstáculo o parezca ajeno; al mismo tiempo está consciente de su muerte, la lleva sobre sí desde que nació, y no podrá escapar de ella. Paz define la poesía de Villaurrutia como la oposición entre lo clásico y lo romántico,<sup>22</sup> y, yo agregaría, con un toque de la vanguardia.

---

<sup>17</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 54.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>20</sup> *Id.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 83.

Por su parte, Evodio Escalante, al estudiar la obra de los Contemporáneos dentro de las vanguardias literarias, considera que “los futuros vanguardistas de Contemporáneos se conciben al principio a sí mismos como legatarios de la empresa cultural constructiva emprendida por sus mayores y fundan de modo diligente una fugaz agrupación cuyo nombre no requiere mayor explicación: Nuevo Ateneo de la Juventud”.<sup>23</sup> Pero, como el mismo Escalante afirma más adelante en su artículo, para los Contemporáneos lo importante era trabajar en favor de la cultura mexicana. También recupera el texto de Paz, al que ya me he referido, y afirma que *Nostalgia de la muerte* es considerado el libro más logrado de Villaurrutia porque “está más cerca que nunca de la estética nocturna del surrealismo, de la que Paz ha sido un brillante aunque tardío representante”.<sup>24</sup> De hecho, Evodio Escalante deja ver la contradicción de Paz al afirmar que *Reflejos* muestra a un Villaurrutia tímido ante las vanguardias, cuando, como se mencionó más arriba, él mismo afirmaba que este libro ya vislumbra los temas y elementos que caracterizarán la poesía villaurrutiana.

Para Escalante, la evolución poética de Villaurrutia es mucho más compleja: “su primer libro, *Reflejos* exhibe una enorme semejanza en algunos aspectos con dos libros de su amigo Salvador Novo de aquellos años”, además de coincidir con la crítica acerca de la influencia de Juan Ramón Jiménez, y agrega a los poetas del *imaginism* norteamericano. Como han dicho estudiosos de Villaurrutia, “su segundo libro, *Nostalgia de la muerte*, lo muestra en el apogeo de sus poderes, y es imposible no asociarlo en efecto a las maneras del surrealismo francés”.<sup>25</sup> Evodio Escalante añade una mención de los juegos paronomásicos del poemario, y dice que este libro corresponde a la tercera etapa de nuestro poeta. Explica Escalante: “La cuarta etapa de la poetización villaurrutiana [...] implica una deliberada recuperación de la tradición

---

<sup>23</sup> Evodio Escalante, “México: las vanguardias enemigas. Estridentistas y Contemporáneos”, p. 527.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 535.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 536.

castellana de los Siglos de Oro. Su producto más recordable son las estrofas perfectas de «Décima muerte»<sup>26</sup>.

Por otro lado, el crítico Gonzalo Celorio afirma que *Nostalgia de la muerte* corresponde a la época más fecunda y de mayor madurez en la producción poética de Villaurrutia. Acerca de *Canto a la primavera* (libro que corresponde a su última etapa poética), dice que los juegos verbales usados se acercan al conceptismo. Sin embargo, en *Nostalgia de la muerte* “la presencia de las vanguardias europeas, particularmente del surrealismo, en la poesía de Villaurrutia [...] es más intensa”.<sup>27</sup> Evidencia, además, el ánimo de los Contemporáneos por hacer la literatura mexicana más universal, pero “no hay que caer en la tentación de ubicarla en la tradición nacionalista, por ejemplo, con respecto a la muerte, que es la preocupación y el tema fundamentales del poeta”,<sup>28</sup> lo que ya han notado casi todos los críticos consultados. Celorio considera que Villaurrutia tiene cercanía con los movimientos surgidos a principios del siglo XX:

La de Villaurrutia es la angustia del hombre moderno frente a un mundo que se desmorona [...] es la angustia de Tristan Tzara, que “experimenta la atracción por el vacío”; es la angustia de André Breton y sus seguidores, que ponen en tela de juicio todos los valores establecidos. En este sentido, Villaurrutia comulga con las vanguardias europeas. Su mexicanidad [...] ha de buscarse [...] en hacer partícipe a la literatura mexicana de la modernidad entendida, a la manera de Paz, como la ruptura de la tradición.<sup>29</sup>

Según Celorio, Villaurrutia incorpora a su creación poética los elementos del surrealismo tales como la realidad onírica, de la que ya hablaba Paz, el subconsciente, “los nocturnos de Villaurrutia [...] son ensoñaciones del alma gobernadas por un espíritu reflexivo”.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 536.

<sup>27</sup> Gonzalo Celorio, “Resonancias surrealistas en la poesía de Xavier Villaurrutia”, p. 207.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 272-273.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 275.

Al respecto de la relación de Xavier Villaurrutia con las tendencias vanguardistas, y, más precisamente, con el surrealismo, Carlos Francisco Monge<sup>31</sup> habla sobre la influencia de este movimiento de vanguardia en la poesía mexicana. Como ya se ha dicho, la obra de los Contemporáneos aparece “en medio de diversos intentos por incorporar la literatura mexicana a los movimientos de vanguardia. Por un lado, las influencias de las escuelas de vanguardia se cohesionaron en el *estridentismo* cuya presencia en la poesía mexicana se extiende entre 1922 y 1927”<sup>32</sup>. En parte, esta situación y la creación de revistas literarias, mediante las cuales Villaurrutia se dio a conocer, dice Monge “dan muestra de que el entorno estético-literario de la época buscaba apartarse de la tradición y del regionalismo”.<sup>33</sup> Situación que se ha notado en varias ocasiones, porque el ambiente que se respiraba en la época de los Contemporáneos está sembrado de la evolución y revolución que representaron las vanguardias en todas las artes. De este modo, Villaurrutia se acerca a ellas no sólo por medio de la poesía, sino de sus artículos sobre plástica, por ejemplo. Monge, además, evidencia que Villaurrutia escribe lo principal de su obra entre 1930 y 1945, años que coinciden con el apogeo del surrealismo.<sup>34</sup> Para Monge, el libro *Reflejos* representa la ambigüedad entre la realidad y la imaginación que es uno de los temas surrealistas. Para este crítico, Villaurrutia se separa de las ideas radicales de los surrealistas; dice que:

Para el poeta mexicano, las obras artísticas están en capacidad de mostrar los mundos de la alucinación, la magia o el misterio, aunque no necesariamente con procedimientos alucinantes o escrituras delirantes. Una cosa es el mundo alucinado que actúa de contenido artístico, y otra muy distinta el control lúcido y racional que el artista ejerce para manifestar este mundo.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Carlos Francisco Monge, “Entornos del surrealismo en Xavier Villaurrutia”.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>33</sup> *Id.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 86.

Por lo que Villaurrutia no incorpora tanto procedimientos como elementos para crear atmósferas oníricas; los poemas muestran un mundo de sensaciones, y para ello se vale de artificios retóricos bien identificados, y las imágenes no son tan libres como las de los surrealistas.

El crítico Guillermo Sheridan habla de *Reflejos* de Villaurrutia como una invitación al viaje; luego, Quirarte retomará esta misma idea; Sheridan habla de un viaje iniciático “‘hacia uno mismo’ en el que, como señala Villaurrutia parafraseando a Gide, ‘uno corre el riesgo de encontrarse’: el viaje que algo tiene de curiosidad, pero también de huída: aquella en la que se prefiere llegar al drama interno, mucho más valioso que el drama de las circunstancias”.<sup>36</sup> Del mismo modo, este poemario tiene como motivo predominante, según Sheridan, el del tren, “el viaje en tren que se convierte en símbolo de la vida misma que ni llega ni parte, y conserva una calidad estacionaria en la que los objetos y lo único que cambia es la mirada”.<sup>37</sup> Probablemente al revés que en *Nostalgia de la muerte*, en la que los poemas son más un constante movimiento de una realidad interior que de un viaje al exterior.

Sheridan concuerda con Paz acerca de las lecturas que marcaron la creación poética de Villaurrutia; sin embargo, en el plano de los temas e ideas, Sheridan considera que Paz “olvidó” mencionar al Cocteau de *Plain chant*.<sup>38</sup> Evidencia que la obra villaurrutiana ha optado por el tema nocturno desde su primer libro, y que el yo “se divide todo en misteriosas mitades complementarias, en las que el día tiene algo de noche, el goce algo de dolor y muerte, el sueño algo de aurora, e incluso, la gravedad algo de ironía”. Evidentemente esta “fragmentación” del yo o búsqueda del otro se verá exacerbada en *Nostalgia de la muerte* con el uso de reflejos, ecos, sueños y la falta de reconocimiento a sí mismo. Para Sheridan

---

<sup>36</sup> Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, p. 222.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>38</sup> *Id.*



*Reflejos* no es tanto un libro de impresiones de viaje sino la sincronía de una *traslación* que se simboliza en el acto de desplazarse [...] *Nostalgia de la muerte* será el libro que se escribe ya desde el otro lado: sus paisajes serán de vidrio y desdoblados; sus voces puros ecos; la vida misma un insomnio: en el reino de Orfeo sólo deambulan los “dormidos despiertos”, los que no tiene sombra.<sup>39</sup>

Anderson Imbert ha notado también que López Velarde, Cocteau, Giraudoux, Gide y Proust han influido en la poesía de Villaurrutia. Además, considera *Nostalgia de la muerte* su mejor obra: “Fue espléndida. Villaurrutia presentía que la vida es un sueño y que la muerte será un despertar”.<sup>40</sup> Uno de los temas sobresalientes, desde el punto de vista de este autor, es el del desdoblamiento: “Temas del hombre doble y de los desdoblamientos de la conciencia, de los espejos enfrentados que repiten sus imágenes hasta el infinito”.<sup>41</sup> Los elementos relacionados con el otro o los reflejos están presentes desde el poemario que lleva ese nombre, y son más evidentes en *Nostalgia*, que pueden tener nombre de agua o de ecos. En “Décima muerte”, Anderson explica que “las diez décimas [...], que están en ese libro, son clásicas en la construcción, barrocas en las agudezas de concepto y existencialistas en la idea de que la muerte es una prueba de la existencia y a fin de cuentas vivimos para la muerte propia”.<sup>42</sup> Y *Canto a la primavera y otros poemas* “las emociones no obedecieron más la brida y sencillamente se desbocaron”.<sup>43</sup> Es, por tanto, un libro más emocional que intelectual en comparación con los anteriores.

Para Andrew Debicki, como para muchos críticos de la obra de Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte* es el libro más importante de este poeta. Debicki afirma que la poesía de Villaurrutia representa una actitud melancólica ante la vida que se nota desde

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>40</sup> Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*, p. 161.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 161

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>43</sup> *Id.*

su primer libro, *Reflejos*.<sup>44</sup> Al caracterizar la obra de este autor, hace énfasis en el uso de principios surrealistas como el subconsciente, “mediante imágenes y personificaciones, logra crear el sentido de un mundo desorientador; valiéndose de recursos formales, paralelismos y efectos auditivos, comunica su visión subjetiva de la vida y de la muerte”. Desde el punto de vista de Debicki, Villaurrutia modifica el uso de los recursos de lenguaje y considera que *Canto a la primavera* disminuye, deja a un lado los juegos verbales y los recursos estructurales.

Debicki, cree que el poemario *Reflejos* tiene como elementos predominantes el paralelismo, las imágenes y las personificaciones, mientras que *Nostalgia de la muerte* “se destacan mucho más los recursos estructurales y verbales, que se combinan con las imágenes y las personificaciones para englobar la visión angustiada de la vida y de la muerte”.<sup>45</sup> Dentro de estas imágenes y elementos quiero destacar el uso de los relacionados con el agua y el reflejo, que, como se verá, al presentarse como metáforas o juegos de palabras, representan angustia, la noche, el sueño, la tristeza y la búsqueda constante del otro.

Para Ida Vitale, los elementos realmente sobresalientes de la obra poética de Villaurrutia son los que tienen que ver con las figuras retóricas. Obviamente los críticos no han dejado a un lado esta preocupación, quizá lo que se pierde un poco es la unión de los temas con el uso de determinadas figuras. Así pues, el uso de los sustantivos o verbos relacionados con el agua están íntimamente ligados con los temas que en ellos se tratan. Vitale hace un breve recuento de los elementos lingüísticos de Villaurrutia, “en *Reflejos* hay una colisión de vocabularios [se refiere aquí a sus influencias, las que ya se han mencionado] [...] exaltan la vida pueblerina, rústica y protegida. Y formas verbales, imperfectos que funcionan como un bemol de la escritura que se transformarán en

---

<sup>44</sup> Andrew Debicki, *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*, p. 119.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 125.

presente al llegar a los *Nocturnos*”.<sup>46</sup> Agrega que este poemario incorpora algunas formas mexicanas, a diferencia de sus libros posteriores.

Sobre *Nostalgia de la muerte*, Ida Vitale apunta “sincronía con el espíritu de su tiempo a través de ciertos temas, la búsqueda de un vocabulario, una tensión, una actitud guiada por el *Leitmotiv* del desdoblamiento, que va desde el núcleo más íntimo del yo hasta el tan barroco tema del eco, en fin, las varias formas de expresar la dualidad”.<sup>47</sup> Puedo empatar la idea del desdoblamiento con la del espejo que, se observará, han trabajado distintos críticos.

Ida Vitale considera que en *Canto a la primavera* se leen los poemas mejor logrados de este autor, la característica principal es que “la ambigüedad es lo habitual en los poemas finales”.<sup>48</sup> Vitale también observa que en los poemas de Villaurrutia oscilan entre la vanguardia y lo clásico, “a Villaurrutia le beneficiaba la tentación de lo tradicional: la rigurosidad métrica y la música que implica. Podía combinarlas con el impulso de revisión, de renovación de esquemas impuestos [...] le exigía ser conciso y dar coherencia a imágenes perturbadas por el hábito de la ambigüedad”.<sup>49</sup> En cierta medida, Vitale tiene razón, porque la conjunción entre lo clásico y lo vanguardista es efectiva, al menos en la obra de Villaurrutia que es tan surrealista como barroca.

Ramón Xirau coincide con los citados anteriormente: “*Nostalgia de la muerte* (1939) es el momento culminante, el poeta se busca a sí mismo. Habrá de acabar por no encontrarse”.<sup>50</sup> Asimismo, considera que la obra de Villaurrutia se ha visto marcada por tema del sueño y evidentemente por el de la noche; así, por ejemplo, en “la noche, las cosas dejan de existir, se siente palpitar la interna conciencia aislada del mundo [...] el

---

<sup>46</sup> Ida Vitale, *op. cit.*, p. 36.

<sup>47</sup> *Id.*

<sup>48</sup> *Id.*

<sup>49</sup> *Id.*

<sup>50</sup> Ramón Xirau, “La presencia de una ausencia”, en *Poesía iberoamericana contemporánea*, p. 63.

sueño viene a separar al poeta de la noche misma. Noche de una noche, la realidad que el poeta desintegra es tan sólo la de las imágenes que empañan su conciencia dormida”.<sup>51</sup> Xirau sabe que los juegos de palabras y el uso del lenguaje tienen una función más allá de la meramente ornamental. Evidencia este uso y su relación con el tema de la soledad, y el espejo, los ecos, y sonidos. “La soledad ya no le atrae como le atraen la quietud, el reposo, la contemplación, el ocio o la libertad, sino con la atracción vertiginosa de los abismos interiores. La experiencia de la soledad es, para él experiencia del vacío”.<sup>52</sup>

El tema del espejo en Villaurrutia y la necesidad de hallar al otro ha sido tratado por estudiosos antes citados, tal como lo hace Vicente Quirarte, quien considera que “para Villaurrutia, la aspiración última de la poesía debe ser llegar a ese punto donde la realidad es autónoma de nuestro transcurrir cotidiano y donde la emoción no turba el conocimiento”<sup>53</sup>. O lo que es lo mismo, la poesía de Villaurrutia no se aleja del sentimiento, pero tampoco de la inteligencia, de la poesía intelectual, de la que se le ha acusado ser autor, y, de ese modo, evadía la realidad que le circundaba. Quirarte vuelve sobre el punto de la superioridad de *Nostalgia de la muerte*: considera que la de Villaurrutia es una poesía concebida desde la idea del viaje, el viaje del hombre hacia la muerte:

y es a través de esta idea central como pudo construir una poesía que va de la “deshumanización” de *Reflejos*, alcanza su cima en la exactitud conceptual y antitética, enriquecida por la fe en el universo nocturno como posibilidad de hacer objetiva una visión personal en *Nostalgia de la muerte*, hasta su continuidad en algunos de los textos de *Canto a la primavera y otros poemas*.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>53</sup> Vicente Quirarte, “Xavier Villaurrutia: Viaje alrededor de la alcoba”, en *Perdersse para reencontrarse: Bitácora de los Contemporáneos*, 1985, p. 35.

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 36.

Sin dejar a un lado el tan osado “intelectualismo” característico de la obra de Villaurrutia, Quirarte considera que “los Contemporáneos vieron en el sueño un desafío para objetivar reinos ignotos, un ejercicio de traducción que formaba parte de una estética, si no manifiesta en forma de programa o declaración de principios, sí latente en sus obras”.<sup>55</sup> Con esto, los Contemporáneos son relacionados casi directamente con el surrealismo, que, como se ha dicho, es una de las escuelas de las que se sirvió Villaurrutia para crear sus atmósferas oníricas.

Para Manuel Ulacia, la poesía de Villaurrutia se divide en cuatro etapas, las cuales tienen relación con las modas y gustos de aquellos años:

la primera de estas estéticas incluye los poemas que el poeta escribió entre 1919 y 1923 y que publicó en distintas revistas literarias [...] A la segunda etapa corresponden los poemas que Villaurrutia escribió entre 1923 y 1926, pertenecientes al libro *Reflejos*. A la tercera etapa, los poemas que aparecen en la primera edición de *Nostalgia de la muerte* [de 1941] Finalmente tenemos la cuarta etapa creativa con el poema “Décima muerte” [de 1948] así como las composiciones de *Canto de primavera y otros poemas*.<sup>56</sup>

El mismo Ulacia comenta cómo Chumacero y Paz, ya citados en este trabajo, han mencionado los poetas que influyeron en la obra poética de Villaurrutia, y además incluye a Baudelaire y los simbolistas franceses, López Velarde, Juan Ramón Jiménez y Pedro Henríquez Ureña. Ulacia también hace énfasis en que la influencia de los simbolistas franceses proviene del influjo de éstos sobre la obra de Juan Ramón Jiménez: Villaurrutia ha leído a Samain y Francis Jammes; de este último, “hay una aprehensión del mundo a través de los sentidos. Estas características las encontramos también en algunas composiciones de Villaurrutia”.<sup>57</sup> Del mismo modo los temas relacionados con el catolicismo son recreados por Jammes y Velarde.

<sup>55</sup> Vicente Quirarte, “Sueños de los contemporáneos”, p. 37.

<sup>56</sup> Manuel Ulacia, *Xavier Villaurrutia, cincuenta años después de su muerte*, pp. 10-11.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 15..

Manuel Ulacia evidencia que la influencia de Baudelaire y Nerval, cuyas ideas de verán reflejadas en el surrealismo, “se dará[n] sobre todo en *Nostalgia de la muerte*. En esta gran obra, que maneja una técnica surrealista y que integra la realidad con la vigilia, Villaurrutia dramatiza [...] los sentimientos de culpa que le producen el deseo, el goce erótico y el acto amoroso”.<sup>58</sup> Al detenerse Manuel Ulacia en *Nostalgia de la muerte* dice que “ahora se puede observar, por una parte, la asimilación parcial de dicho movimiento [el surrealismo] y la tradición que lo gestó y, por la otra, las lecturas de los poetas barrocos, sobre todo de Sor Juana Inés de la Cruz”. Sin embargo, en *Reflejos*, Ulacia nota que el poeta tiene un diálogo con algunos de los procedimientos, no toma de manera tajante las ideas, sino su “espíritu, los temas y algunas técnicas”.<sup>59</sup> El título del poemario es significativo, “se puede decir que cada poema es un reflejo de la percepción de un instante”.<sup>60</sup> El tema del reflejo se verá como sombra eco, espejo y agua.

Tanto para Vitale como para Ulacia, el tema de la homosexualidad, más allá de la vida íntima de Villaurrutia, sino en sus poemas, es de suma importancia; para la primera, resulta necesario precisar entre una ella o un él, y eso evidencia la poca importancia que han dado a este aspecto críticos de la obra villaurrutiana como Eugène Moretta, de quien me ocuparé más adelante. Para Ulacia, el acto sexual presentado en la obra de Villaurrutia es importante porque representa “la *petite morte* de los franceses, es decir, el orgasmo”,<sup>61</sup> pero también la escritura. Villaurrutia se vale de los ambientes nocturnos para hablar de ello, de los reflejos y de las atmósferas acuáticas. El agua cumple un papel importante, tanto en el uso de imágenes y metáforas como es los

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 41.

juegos de palabras, en los ecos que son reflejos, “el agua es una sucesión de reflejos”<sup>62</sup> dice Ulacia al referirse a “Nocturno amor”.

En la última etapa de la creación poética de Villaurrutia, Ulacia incluye *Décima muerte* y *Canto a la primavera y otros poemas*. Aquí, según el crítico, nuestro poeta se aleja de los planteamientos surrealistas “y se acerca a dos movimientos que se dieron en la lengua española, justo cuando esos poemas fueron escritos: el purismo y el neobarroco”.<sup>63</sup> En *Décima muerte* se puede ver la influencia de Sor Juana: “todas las décimas están impregnadas de un conceptismo semejante al de los poemas de la poeta novohispana. En ellas, el tema de la muerte es elaborado según la pauta de una construcción barroca”.<sup>64</sup> Y finalmente, de *Canto a la primavera y otros poemas* se considera que Villaurrutia ha dejado a un lado los planteamientos vanguardistas y prefiere una poesía purista y cercana al barroco; el tema preferido es el amor, una ruptura evidente con el pesimismo de su libro anterior, concluye Manuel Ulacia.<sup>65</sup>

En el reciente libro *Xavier Villaurrutia: la comedia de la admiración*, Víctor Manuel Mendiola, además de hacer un breve recuento de los poetas que han vertido su opinión sobre Villaurrutia y repensar el lugar que ocupa este escritor en las letras mexicanas modernas, en un par de capítulos hace un análisis crítico de dos poemarios de Villaurrutia: *Reflejos* y *Nostalgia de la muerte*; se trata de un breve estudio de los temas que predominan en los poemas de cada uno de los libros y su comparación con lo que los críticos ha dicho antes. En el caso del primero, Mendiola coincide con algunos de los críticos cuando dice que “los poemas de este libro plantean, además, los ingredientes fundamentales de la poesía de Villaurrutia: el sueño, la noche, los espejos y

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 76.

la soledad”.<sup>66</sup> El reflejo y el agua pueden conducir a una imagen de ahogo y, por lo tanto, a la muerte.

En *Nostalgia de la muerte*, el ambiente recreado en los poemas produce una combinación ente lo real y lo imaginario “no copian las cosas, pero sí las recomponen en una especie de nueva existencia”.<sup>67</sup> En ellos, a decir de Mendiola, se crea un estado de extrañamiento ante los espacios u objetos que parecen familiares o cotidianos, son “forasteros”. Además, considera que los poemas están bien contruidos, “por eso, como dice el propio Villaurrutia, los juegos de palabras nos son juegos. Son una necesidad. En la práctica de la poesía, Villaurrutia está mucho más cerca del Mallarmé de los sonetos que del autor de ‘Lance de dados’”.<sup>68</sup> Mendiola retoma las ideas sobre las posibles influencias de Villaurrutia, Ramón López Velarde, Sor Juana Inés de la Cruz y, como hemos visto, los simbolistas.

En ambos poemarios, Mendiola considera básico: el “recurso de la exactitud”, ya lo ha visto en *Reflejos* y en *Nostalgia de la muerte* se hace más profundo “más riguroso, de tal forma que nos sentimos enfrentados a un ejercicio de perfección, sensualidad y conocimiento”.<sup>69</sup> Para Mendiola, los poemas de *Nostalgia de la muerte* son un juego de espejos, de reflejos, yo agregaría de naufragios en aguas interiores y exteriores, de búsquedas en ecos, mares y ríos que reflejan una realidad nocturna, “este juego que transforma los efectos en causa sustituye el tiempo real por el tiempo ideal no es por el contraria la realidad; es su esencia”.<sup>70</sup> Por tanto, la poesía de Villaurrutia es una de las más originales de la poesía mexicana contemporánea, dice Mendiola.

Por su parte, Frank Dauster hace un recuento de lo que él considera las tres etapas de la obra poética de Villaurrutia. Nota que este autor tiene un proceso de

---

<sup>66</sup> Víctor Manuel Mendiola, *Xavier Villaurrutia: la comedia de la admiración*, p. 81.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 110.



evolución creativa: “there is a process of development which falls naturally into three periods, corresponding to *Reflections* and the other early poems, the period which culminates in the definitive version of *Nostalgia of Death* and the works written between 1946 and the poet’s death”.<sup>71</sup>

Además, Dauster considera que la poesía de Villaurrutia ha sido mal entendida como intelectual; para Dauster es mejor considerarlo un romántico, o existencialista a la manera de Machado Quevedo: “they are preoccupied by the relation of life to death as an organic part of the existential process in its fundamental sense, the process of existence”.<sup>72</sup> Además, sus juegos de palabras han sido menospreciados por los críticos, porque se suponen meros artificios auditivos, y se olvidan del significado que pueden tener, como dice Dauster, el doble significado de las paronomasias.<sup>73</sup> Pero este recurso usado por Villaurrutia es, según comenta Dauster, una de las manifestaciones del conceptismo barroco, lo que muestra su interés, como es bien sabido, por Sor Juana Inés de la Cruz. Villaurrutia no usa la antítesis del mismo modo que en el barroco “but rather the equally baroque use of identical or similar sound patterns with different meanings which was awakened opposition”.<sup>74</sup>

Como varios autores han anotado, Dauster reconoce que Villaurrutia se sintió atraído por la obra de López Velarde y de José Juan Tablada. El primero como poeta del lenguaje de tormenta, y el segundo como el poeta de la técnica y la curiosidad. Para Villaurrutia, López Velarde era un poeta del que se debía aprender, lo único que decidió rechazar fue el elemento provincial: “Villaurrutia understood and learned from this poet of extreme technical and spiritual complexity”.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> Frank Dauster, *Xavier Villaurrutia*, p. 32.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 17.

Al hablar de *Reflejos*, Dauster, califica este poemario como producto de la moda de la poesía pura y la idea persistente de llegar al refinamiento de la poesía, a la manera de Juan Ramón Jiménez, eliminando la anécdota y otros factores considerados como no poéticos. Dauster considera que “the title suggests, they are reflections of the external Word, sensory impressions elevated to an abstract plane, in the poet’s effort to create an objective portrait”.<sup>76</sup> Dauster también reconoce en *Reflejos* la insistencia en la concreción de la despersonalización, así como el uso de la antítesis y de técnicas como los ecos, los muros, los espejos y las calles que serán retomados en sus libros posteriores.

Entre los elementos que Dauster reconoce como parte del estilo y técnica en *Nostalgia de la muerte* hallamos las metáforas relacionadas con la vista y el tacto: “The reader will recognize the truth of these statements: Villaurrutia’s poetic vocabulary is composed predominantly of visual and tactual expressions. Further, certain key words are employed repeatedly: night, shadow, solitude, cold”.<sup>77</sup> Además de estas palabras clave, yo agregaría las que se relacionan con el agua: mares, ríos, fuentes o albercas, que se observan en varios de los poemas de *Nostalgia de la muerte*.

En cuanto a *Canto de primavera y otros poemas*, Dauster lo considera diferente al trabajo previo del autor, porque los poemas son de amor; sin embargo, no son los poemas de amor convencionales. “The beloved is no longer death, but a mortal being, and the anguish of approaching annihilation is replaced by the despair of the disappointed love”.<sup>78</sup> Pero, por las conjeturas de Dauster, puede concluirse que este poemario es “inferior” a *Nostalgia de la muerte*, y con ello se puede suponer que éste es, como ya lo han considerado varios autores, el poemario más importante de Villaurrutia. Sin embargo, Dauster nota que “there are reminiscences of the

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 61

adjectivization of the nocturnes, but there is considerably less of the striking imagery associated with the earlier poems”.<sup>79</sup>

Por su parte, Eugène Moretta ha dedicado un libro extenso al análisis a los poemas de Villaurrutia, en él describe las conclusiones de sus investigaciones, tanto temáticas como retóricas, sin duda un gran trabajo, con algunas “deficiencias” o quizá olvidos o cautelas que ha notado ya Ida Vitale en el artículo citado, respecto a los textos homoeróticos, descritos por Moretta como poemas de amor a una mujer. Ahora sólo mencionaré conclusiones de Moretta respecto a la poética de Villaurrutia. En la última parte de su libro, Moretta apunta como tema esencial “el papel creador del sueño[...] En gran parte de *Nostalgia*, el mar nocturno y la agonía mortal que en él va desenvolviéndose son productos de una visión onírica que inspira la poesía misma. *Canto a la primavera* adjudica al sueño específicas funciones creativas”.<sup>80</sup> Como ya hemos visto, esta creación de atmósferas oníricas está íntimamente ligada al surrealismo. Además, esta creación de mundos permite al poeta desarrollar sus textos en mundos interiores, en sueños propios que parecen ajenos, donde el yo lírico no se reconoce.

En cuanto al trabajo formal, Moretta dice que “las palabras de un poema no pueden ser concebidas con descuido; deben tener la exactitud nacida de una disciplina constantemente fiel a la lógica del lenguaje”.<sup>81</sup> Moretta sugiere que la de Villaurrutia es una poesía intelectual, que “incluye el acto consciente de un intelecto que aprecia el lenguaje como una organización de signos neutros en sí mismos y encaminados a dar

---

<sup>79</sup> *Id.*

<sup>80</sup> Eugène Moretta, *La poesía de Xavier Villaurrutia*, p. 210.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 211.

una estructura a toda realidad accesible a los sentidos”.<sup>82</sup> Esto es, una poesía creada por el intelecto que apele a las sensaciones.

En 2006, Rosa García Gutiérrez publicó la edición crítica de la obra poética de Xavier Villaurrutia. En el estudio introductorio, la autora hace una revisión minuciosa del trabajo creativo de Villaurrutia y de los diferentes autores que han estudiado su poesía. Es notable, además, el trabajo de reorganización de los textos poéticos que ha hecho García Gutiérrez. Como se ha dicho, la edición de *Obras* del Fondo de Cultura Económica se ha tomado como base para la mayoría de los estudios hasta ahora publicados; sin embargo, ahora se cuenta con este texto que ha intentado cotejar las primeras ediciones, buscar aquellos poemas que no habían sido incluidos en ningún libro que, de hecho, se conocieron de manera póstuma, y ordenarlos cronológicamente. Así pues, Rosa García entrega un texto que puede ser una hipótesis de reordenamiento del *corpus* poético de Xavier Villaurrutia y un análisis sobre la obra poética en general y de ciertos poemas en particular.

En algunas ocasiones se ha visto la poesía de Villaurrutia como oscura e impenetrable, difícil de desentrañar, pero ante los ojos de Rosa García, este autor no pretendía cultivar una imagen “impenetrable y secreta”,<sup>83</sup> por el contrario, Villaurrutia le ha dado herramientas a su lector para indagar “en ese acertijo vital que sintió compartir con el resto de los hombres y en esa poesía que por su tema fue, más que deliberadamente, inevitablemente misteriosa”.<sup>84</sup> Como buen lector, Villaurrutia conocía poetas (a los que ya he mencionado) como sus más cercanas influencias. Por tanto, García Gutiérrez observa que en la crítica que hizo Villaurrutia se hallarán elementos de la poética propiamente villaurrutiana. La investigadora se detiene a hablar del hombre:

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>83</sup> Rosa García Gutiérrez, “Introducción”, en Xavier Villaurrutia, *Obra poética*, p. 11.

<sup>84</sup> *Id.*

Villaurrutia se concibió como un enigma, por lo que los poemas abundan en imágenes, y elementos que mostrarán cierto desdoblamiento, porque el poeta “se desdobló con frecuencia, convirtiéndose, a la vez, en sujeto y objeto de una obra poética que abunda en espejos, retratos, sombras y ecos”.<sup>85</sup>

García Gutiérrez señala como temas esenciales en la obra de Villaurrutia algunos retomados de Rimbaud y Baudelaire. Para ella, el tema principal de los poemas villaurrutianos es la sombra, a lo que yo agregaría el reflejo, puesto que, desde mi apreciación, la sombra es un caso particular o degradado del reflejo, porque ambos son la imagen proveniente de uno mismo, claro está que la duplicación que se da en la sombra no es fiel a la que se tendría en un espejo. Por tanto, sus textos se concentran en elementos que fragmentan al yo, “espejismos, fragmentaciones y desdoblamientos como tema por excelencia de la literatura moderna”.<sup>86</sup> Rosa García Gutiérrez considera que el tema de la muerte en la poesía Villaurrutiana es un elemento importante, pero no de la forma occidental tradicional; la muerte es un tema

mezclado con otros como el sueño, la soledad espiritual, y la angustia, el deseo o el amor, y la muerte acaba convirtiéndose en su poesía en componente inevitable [...] del *homo duplex* baudelaireano, en recordatorio de la historicidad y transitoriedad del hombre y del mundo objetivo, en invisible amenaza de la eternidad o perennidad que Villaurrutia ansiaba más allá de sí mismo, o, paradójicamente, en la única posibilidad de esta eternidad: en la única realidad, en lo único perdurable y ahistórico frente a lo que convencionalmente llamamos vida.<sup>87</sup>

El de la muerte es también un tópico que vine del Romanticismo y de la visión que de ella tuvieron Rilke y Heidegger “y algún guiño al surrealismo en la identificación del coito con la muerte o la visión de plenitud en la fusión sexual-

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>86</sup> *Id.*

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 19.

amorosa de los contrarios, en este caso la vida y la muerte, lo efímero y lo eterno”.<sup>88</sup> No es sino hasta *Canto a la primavera y otros poemas* cuando Villaurrutia se centra en los temas amorosos y de la vida, en vez de en el tema de la muerte.

Del mismo modo, García Gutiérrez hace hincapié en el sueño villaurrutiano, que es un choque de la realidad interna con la externa: no importa si se está despierto o no, lo que importa es la realidad onírica. Por otro lado, otro de los intereses notados por García Gutiérrez es que tanto Villaurrutia como los demás Contemporáneos “se sentían atraídos por la mitología como forma de paliar los peligros de caducidad de lo nuevo asimilándolo a valores permanentes”.<sup>89</sup>

Como los autores que he citado anteriormente García Gutiérrez coincide con las influencias de Villaurrutia: Sor Juana, Juan Ramón Jiménez, López Velarde, Éluard, Cocteau, Supervielle, Darío, y el apego que tenía al Siglo de Oro español y a los místicos; pero Villaurrutia usa formas y temas reelaborando las fórmulas y adaptándolas a “la tradición moderna que constituye la circunstancia cultural de ese ‘hombre moderno’ cuyo ‘drama’ le interesa explicar”;<sup>90</sup> asimismo, observa las tendencias surrealistas incluidas en los textos de Villaurrutia:

el hombre huyendo despavorido de su propia sombra –también de su reflejo en un espejo–, intentando escapar de la amenaza del desdoblamiento, de la escisión a que condena la visión tradicional de la realidad, corriendo a lo largo de una calle solitaria y buscando el momento justo del día en que el sol, en lo más alto, impide que contemplemos nuestra propia sombra regalándonos el sueño momentáneo de la unidad original.<sup>91</sup>

García Gutiérrez detiene su mirada en los poemas de *Nostalgia de la muerte*, busca en ellos los significados profundos, la forma que ha dado nombre al subgénero de los nocturnos. En esos textos observa unidad y coherencia con la evolución de toda la

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 65.

obra poética de Villaurrutia. En cuanto al primer poemario de Villaurrutia, *Reflejos*, García apunta de manera acertada que es el primer intento por mostrar una nueva poesía mexicana, actual, no nacionalista sino universalista. En este poemario ya se observan los elementos detallados por García, especialmente los surrealistas, el uso de juegos de palabras, imágenes relacionadas con los amantes y la noche, lo que después desembocará en los nocturnos de *Nostalgia de la muerte* que, como se ha visto, los críticos consideran la obra cumbre y mejor lograda de este poeta mexicano.

Por otro lado, Merlin Forster hizo un exhaustivo trabajo sobre los elementos que forman parte de la obra poética de Xavier Villaurrutia, entre ellos busca los símbolos que a lo largo de los textos villaurrutianos se van caracterizando y adquiere un valor interesante. Entre ellos, pueden leerse los fluidos corporales o el agua nocturna, que para Forster funcionan no sólo para crear una atmósfera lúgubre, sino como la diferenciación entre un mundo externo e interno. Para ello, el poeta se vale de figuras retóricas que, al combinarse, crean sonidos y cadencias acuáticas las aliteraciones, el uso constante de anáforas, polisíndeton, entre otras, imprime a los textos angustia y desesperación, no hay modo de escapar de un mar o de un río por el que se naufraga. Forster dice: "...night then becomes a sea which in its ebbing and flowing reveals those anguishes and fears which are normally covered by the wathers of the day".<sup>92</sup> Asimismo, la palabra *espejo* es parte de esa dualidad interior-exterior creada en la poesía: "A final important motif related to the development of internal-external imagery is the mirror, which appears as an important image in some twenty of Villaurrutia's compositions. Generally the word "espejo" is used in these images, but at times the surface of a well or a body of water is also seen as a mirror".<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Merlin H. Forster, *Fire and Ice: the poetry of Xavier Villaurrutia*, p. 87.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 91.

Merlin Forster se ocupa también de las imágenes de líquidas, mares, ríos lluvia, nieve, que, para este autor, pueden significar diversos conceptos: el amor, la sangre, el dolor, “or perhaps even poetic inspirations, which becomes progressively more difficult”.<sup>94</sup>

La poesía de Villaurrutia, calificada como intelectual o como mexicana cosmopolita, es breve; sin embargo, en su colección de poemas se observan diferentes usos del lenguaje que atraen a los sentidos y los atrapan; se busca leer y releer para encontrar un sentido mayor. Los textos dibujan sentimientos, ya nocturnos ya diurnos, algunos de ellos relacionados con el agua, el reflejo y los sueños; a decir de los autores consultados, pueden buscarse esas influencias en los poetas simbolistas franceses, en los surrealistas, en Sor Juana Inés de la Cruz o López Velarde, en españoles, o en mexicanos. Agua, mar, reflejo o sangre, elementos que se repiten y se encuentran como palabras explícitas o juegos de palabras, en metáforas, en imágenes, símbolos del amor, del miedo y de la angustia.

Antes de comenzar con el estudio de los poemas villaurrutianos, es preciso delimitar el tema retórico. Por ello, en los siguientes apartados hago un breve recorrido del uso y significado que se les ha dado a los términos metáfora y símbolo, para así tener claridad en cómo se entienden estos vocablos para el análisis de los textos.

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 101.



## Metáfora y símbolo. Los significados del agua

### La metáfora

“Las palabras, en nuestras sabias culturas, han sido definidas y redefinidas tantas veces, han sido escudriñadas con tanta precisión en nuestros diccionarios, que realmente se han convertido en instrumentos del pensamiento”. Gaston Bachelard

La primera definición de metáfora la proporcionó Aristóteles tanto en *La poética* como en *La retórica*. En *La poética*, la metáfora es definida como “traslación de nombre ajeno, ya de género a la especie, ya de especie al género, o de una a otra especie, o bien por analogía”.<sup>95</sup> En *La retórica*, Aristóteles observa que la elegancia en el estilo se advierte en el uso de la metáfora, puesto que ésta sensibiliza las cosas, es decir: “‘saltar al vista’ llamo saltar a la vista a que las expresiones sean signos de las cosas en acto”.<sup>96</sup> A partir de estos trabajos aristotélicos se han hecho estudios extensos sobre el uso y forma de la metáfora. Mi intención es hacer una breve reflexión sobre lo que algunos autores consideran metáfora o frase metafórica y su función en el lenguaje poético.

La palabra *metáfora* proviene del griego *meta* que significa “más allá” y *fora*, “llevar”, por tanto, su significado etimológico es “llevar más allá” o, como dice Chantal Maillard: “transportación”. Esta misma autora explica que “la metáfora sería el instrumento adecuado para traspasar los límites impuestos por la forma literal del lenguaje”.<sup>97</sup> Entonces, es la capacidad que tiene la mente para relacionar términos que revelan un significado distinto al acostumbrado. De cierta manera, la metáfora se refiere a términos que se combinan y sobrepasan el significado ordinario, Maillard lo califica como movimiento de orden semántico.<sup>98</sup> La metáfora equivale a trasladar el sentido literal de una palabra hacia otro término. Además, como señaló Aristóteles, la metáfora debe expresar las cosas en acto; de cierta manera, movimiento equivale a acto.

<sup>95</sup> Aristóteles, *Arte poética*, p. 508.

<sup>96</sup> Aristóteles, *Retórica*, Cap. 3, 11.

<sup>97</sup> Chantal Maillard, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, p. 97.

<sup>98</sup> *Ibid*, p. 100.

Según *La retórica* de Aristóteles, el poeta hace una metáfora porque pretende no sólo embellecer su discurso, sino crear conocimiento, enseñar algo. Para lograr su objetivo, el lenguaje debe ser “distinguido”. “Por ello es conveniente hacer algo extraño el lenguaje; porque se admira lo lejano, y lo que causa admiración es agradable. En la poesía esto lo consiguen muchos recursos”.<sup>99</sup> Entre ellos se describe la metáfora como aquella que posee como ningún otro medio “la claridad, lo agradable y el giro extraño”.<sup>100</sup> Entonces, la metáfora tiene la intención de hacer clara una enseñanza, pero con la admiración que provoca una relación un tanto insólita entre dos términos, que al parecer, eran lejanos. Ricœur explica esto de la siguiente manera: “la palabra metafórica está en lugar de una palabra no metafórica que se había podido emplear (si es que existe); la metáfora es, entonces, doblemente extraña porque hace presente una palabra tomada de otro campo y sustituye a una palabra posible pero ausente”.<sup>101</sup>

Como se dijo al inicio de este apartado, para Aristóteles la metáfora consiste en proporcionar sensibilidad a un término y, según Cicerón,<sup>102</sup> de esta manera el ojo ve con claridad las cosas; esto es, que la metáfora tiene que proporcionar ideas de movimiento. En su estudio sobre la metáfora, Ricœur dice que “la metáfora se define en términos de movimiento [...] se describe como una especie de desplazamiento desde... hacia...”.<sup>103</sup> Relacionado directamente con lo antes expuesto, se puede llegar a la conclusión (breve y quizá arriesgada, pero compartida por los críticos consultados) de que la metáfora es una figura que pretende establecer un conocimiento con base en relaciones de movimiento, el “ver como” de Wittgenstein;<sup>104</sup> un término designa otro para crear una

---

<sup>99</sup> Aristóteles, *Arte Poética. Arte Retórica*, p. 199.

<sup>100</sup> *Ibid.* p. 200.

<sup>101</sup> Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 33.

<sup>102</sup> Citado por Tudor, Viano, *Los problemas de la metáfora*, p. 62.

<sup>103</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 28.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 15

realidad en la que ambos términos son diferentes en algunos aspectos y semejantes en otros.

Garavelli dice que la metáfora es un tropo,<sup>105</sup> y que “alude por ello a un cambio de dirección de una expresión que se desvía de su contenido original para albergar otro contenido”.<sup>106</sup> Se puede decir que, según la clasificación que hace Fontanier de los tropos, la metáfora es una figura de significado por semejanza, por lo que es el resultado de una significación nueva adquirida por una palabra.<sup>107</sup> Sin embargo, Ricœur dice que no se trata solamente de un mero traslado de palabras, sino de una relación entre pensamientos; es decir, de una transferencia entre contextos.<sup>108</sup> Ahora bien, la metáfora no es un equilibrio entre ambas “ideas”, sino que una de ellas está siendo descrita con los rasgos de la otra.<sup>109</sup> La metáfora se parece a la comparación, puesto que se pretende equiparar dos términos. Se le ha considerado como una comparación sobreentendida y elíptica.<sup>110</sup>

Aristóteles consideró la analogía como una forma de hacer metáfora; dice que “es cuando entre cuatro cosas así sea la segunda con la primera como la cuarta con la tercera: con que se podrá poner la cuarta por la segunda y la segunda por la cuarta; y a veces, por lo que se quiere dar a entender lo que dice respecto a cosa diversa”,<sup>111</sup> por lo que una analogía es una metáfora que pone el objeto ante los ojos y además sensibiliza al objeto.

Para George Lakoff y Mark Johnson “la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra”.<sup>112</sup> Así pues, “la función de semejanza es la de fundamentar el sentido literal por el sentido figurado de una

<sup>105</sup> Etimológicamente tropo significa “dirección”.

<sup>106</sup> Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, p. 163.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>108</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 116.

<sup>109</sup> *Id.*

<sup>110</sup> Tudor, Viano, *op. cit.*, p. 98.

<sup>111</sup> Aristóteles, *El arte poética*, p. 65.

<sup>112</sup> George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, p. 41.

palabra”.<sup>113</sup> Si se toman estas dos ideas, la definición de metáfora sería: la sustitución de una palabra con otra para darle un sentido diferente; pero, como anotaré más adelante, se debe ir más allá de las palabras, se debe hablar de “expresiones metafóricas”. Para Cohen, la metáfora es la característica fundamental del lenguaje poético, puesto que el poeta intenta cambiar la lengua valiéndose del proceso metafórico y así operar sobre el mensaje transmitido; por tanto, el fin de toda poesía es “obtener una mutación de la lengua, que al mismo tiempo es una metamorfosis mental”.<sup>114</sup> Entonces, la segunda conclusión es que la metáfora no sólo funciona en el ámbito del significado de la palabra, sino que es generadora de conocimiento, porque pretende explicar por medio de la semejanza y, de cierta forma, modificar la lengua para crear una realidad (o como se verá en Xavier Villaurrutia, un mundo paralelo, es decir, el del sueño) diferente.

Paul Ricœur considera que la metáfora no puede tener sentido en sí misma: debe ser descifrada. Es, además, una nueva forma de ver las cosas; en palabras de Cohen, “el poema no es la expresión fiel de un mundo anormal sino la expresión anormal de un mundo ordinario”.<sup>115</sup> Por lo tanto, puede considerarse la metáfora una manera original de interpretar el mundo que rodea al poeta. Se puede concluir que la metáfora crea semejanzas en la realidad que ella misma construye, Eco afirma que la culminación de la metáfora:

depende del formato sociocultural de la enciclopedia de los sujetos intérpretes, es el instrumento que permite entender mejor el código. Dar una definición sintética es una empresa ilusoria, puesto que, aunque sea fácil de entender, la acción de los dispositivos mentales que permiten producirla e interpretarla no es tan sencilla.<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, p. 62.

<sup>114</sup> Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, p. 114.

<sup>115</sup> *Ibid.* p. 116.

<sup>116</sup> Umberto Eco, citado por Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, p. 188.

La metáfora, entonces, dependerá del contexto y de quien la lea, la diga o utilice, pues evidentemente las circunstancias culturales serán determinantes para la mejor comprensión de las frases metafóricas.

La metáfora debe tener sentido en un contexto determinado; es decir, en una expresión completa, no simplemente en la semántica de una palabra; con esto quiero apoyar la tesis de Ricœur al decir precisamente que la metáfora es “un fenómeno predicativo [...] pone en tensión dos términos [...] y sólo el conjunto constituye la metáfora [...] La metáfora es el resultado de la tensión entre dos términos en una expresión metafórica”.<sup>117</sup> Una metáfora dice algo que se había ignorado sobre el entorno, puede crear su propia realidad y dotar así de un nuevo significado las palabras y expresiones. De manera general, la metáfora es vista como una transposición de sentidos que permite la creación de nuevos “mundos”; en la poesía, es un elemento, además, sorprendente y agradable, ofrece un conocimiento, y “nos dice algo nuevo sobre la realidad”.

Cabe mencionar que partir de los estudios de I. A. Richards y Max Black, se pudo comprender a la metáfora más allá de la traslación de sentido, como se había entendido desde Aristóteles. Todo parece indicar que a partir de Aristóteles y hasta el siglo XIX no hubo cambios significativos en el concepto de metáfora, es con el trabajo de I. A. Richards que se trata de hallar la construcción de la metáfora y su función en un texto literario, más allá del mero adorno. En la concepción de Richards la metáfora tiene dos elementos que coexisten: el tenor y el vehículo, el primero es el sujeto primario o literal y el segundo es el secundario.<sup>118</sup> La metáfora tiene en cuenta estos dos elementos que están unidos entre sí, el tenor es la idea subyacente y el vehículo “aquella bajo cuyo

---

<sup>117</sup> Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación. Discursos y excedente de sentido*, p. 63.

<sup>118</sup> Ricœur, lo explica de la siguiente manera: “la metáfora mantiene unidas en una significación simple dos partes diferentes que faltan en los distintos contextos de esta significación. No se trata, pues de un simple desplazamiento de las palabras, sino de una relación entre pensamientos, es decir de una transacción entre contextos”. En *La metáfora viva*, p. 112.

signo se percibe la primera”, pero en ningún caso son dos elementos separados uno del otro, vehículo y tenor coexisten, ambos dan sentido a la metáfora: “In the simplest formulation, when we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is a resultant of their interaction”.<sup>119</sup> Así que la metáfora es, para Richards, la unión de dos pensamientos que sólo existen y significan en el contexto propio del texto.

A partir de estas ideas, Max Black elabora su teoría de la metáfora, para este autor es importante reconocer que la metáfora no es una mera sustitución, ni una comparación, sino que su sentido va más allá, es la relación entre dos pensamientos cuya cercanía es lograda por el contexto.

Por otra parte, falta indicar que la imagen es considerada una frase metafórica, al igual que la sinestesia. Aristóteles considera las imágenes como metáforas porque parten de dos términos del mismo género. Las imágenes “cumplen la función de representar, dar forma sensible a ideas y conceptos, intuiciones sensaciones que el poeta desea transmitir”.<sup>120</sup> La sinestesia es la transferencia de significado de un dominio sensorial a otro, elemento que fue utilizado por los simbolistas y posteriormente por surrealistas, cuya influencia se observa en la obra de Xavier Villaurrutia.

## El símbolo

“Arrancada al durar que fluye sin criterio, separada de la multiplicidad de las cosas, turbiamente condicionada, la más pura interioridad del alma cuaja en sustancia en el instante lírico, y la naturaleza, ajena a lo incognoscible, impulsada desde dentro se concentra en el símbolo radiante”.  
Georg Lukács

Quisiera retomar la idea que se vislumbra en el epígrafe tomado de *Teoría de la novela* de Lukács: la poesía basa su creación en símbolos. Con esto no quiero decir que en otros ámbitos de la cultura (y de la literatura) no se “usen”, sino que es una forma de

<sup>119</sup> I. A. Richards, “The Philosophy of Rhetoric”, p. 51.

<sup>120</sup> Demetrio Estébanez, *Diccionario de términos literarios*, S.v. “imagen”.

decir que un poema expresa un mensaje diferente al que se lee en la superficie del texto. Las palabras, las oraciones, los versos, se unen para crear un sentido nuevo, cada palabra en las oraciones tiene la intención de resignificarse en el seno del texto, quiero decir que no se trata de elementos aislados, sino que juntos hacen el todo del poema, y por lo tanto, representan un sentido ajeno a la realidad circundante. Por ello, considero medular esbozar una definición de símbolo,<sup>121</sup> además del uso o función en el momento de actualizar un discurso en la poesía: mi intención es explicar cómo este elemento y la metáfora crean sentido en los poemas de Villaurrutia. Sin duda conocer qué es un símbolo ayudará al lector, ingenuo o no, a comprender el significado de un texto, en este caso de un poema. A partir de la interpretación de los símbolos, un lector obtiene una lectura posible, un acercamiento más allá de la mera forma o estructura. Del mismo modo, Riffaterre comenta que el lector debe saber que las palabras llevan a un punto diferente que a la mimesis o representación tradicional.<sup>122</sup> Así, entonces, el texto poético busca llevar la representación más allá del uso literal de las palabras; pretende convertir esas palabras en un mundo diferente al “real”; es decir, están en el nivel simbólico.

Mi intención es consensuar una definición de símbolo a partir de los hermeneutas, puesto que una de sus preocupaciones era cómo entender un símbolo, porque, de manera evidente, éste debe descifrarse para comprender el significado pleno de un texto.

Comenzaré con la definición “general” del *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón; ahí se explican de la siguiente manera las

---

<sup>121</sup> Más que definir, sería aclarar el término, pues, como dice Garagalza, el símbolo sólo puede alcanzarse de manera parcial, porque, como se verá, es evanescente. “Y siendo lo que nos define no puede ser definido”. En *La interpretación de los símbolos*, p. 115.

<sup>122</sup> Véase el texto “The poems significance,” en él, Riffaterre considera que un poema es un fenómeno dialéctico entre el lector y texto, en que el primero tiene cierta libertad de interpretación, aunque, en realidad, Riffaterre está en favor de la univocidad del texto literario, considero acertadas y vinculadas con este trabajo aseveraciones como la siguiente: “Pero el problema es que en el texto poético la representación se cancela, se desvía o es anulada. La mimesis es la variación y la multiplicidad de cambios semánticos de una realidad compleja”. Encuentro que los cambios semánticos de los que habla Riffaterre están directamente relacionados con el problema del símbolo.

correspondencias dadas en los símbolos: “en el símbolo, la relación entre el simbolizante y el simbolizado es motivada [...] y no necesaria”.<sup>123</sup> Los símbolos tienen

un poder de evocación y resonancia efectiva que moviliza los diversos niveles [...] Entre los rasgos caracterizadores del símbolo está el ser el elemento mediador entre una realidad sensible o abstracta y su sentido profundo, indefinible, al que sustituye y se ofrece como intuición o presentimiento [...] Los símbolos servirían de puente de enlace entre el sentido manifiesto de una palabra, de un pensamiento o de una forma de conducta, y su sentido latente que estaría enmascarado tras ese sentido aparente. En este aspecto, los procesos oníricos serían básicamente simbólicos.<sup>124</sup>

El símbolo es una manera de representar una realidad interior o desconocida que no puede expresarse con las palabras existentes en el lenguaje, enuncia una realidad diferente pero profunda, “el símbolo respondería a necesidades de conocimiento y seguridad [...] el símbolo, como lenguaje universal, sirve, además, como instrumento de integración social del hombre en la comunidad”.<sup>125</sup> Sin embargo, las interpretaciones que se le den a un símbolo pueden variar de una cultura a otra y, en este caso, de un poeta a otro, o de un momento de creación a otro. Aunque, sin duda, como apuntaré más adelante al referirme directamente a los hermeneutas, el significado del símbolo se da por un acuerdo o pacto social, por lo que su interpretación depende de la cultura, del espacio y el tiempo; porque la hermenéutica busca la “captura del sentido de un ‘texto’ por una conciencia [...] inscrita a su vez, en un proceso histórico, grabada por cierta opacidad temporal. Lenguaje e historia se cruzan, así, como vectores en cuyo corte se sitúa la lectura posible”.<sup>126</sup>

Al respecto, Gadamer dice que el símbolo “no sólo apunta a una comunidad, sino que la expresa y la hace visible [...] deja que el pasado se vuelva presente y se

---

<sup>123</sup> S.v. “símbolo”.

<sup>124</sup> *Id.*

<sup>125</sup> *Id.*

<sup>126</sup> Manuel Ballester, *Crítica y marginales: compromiso y trascendencia el símbolo literario*, p. 46.



reconoce como válido”.<sup>127</sup> Es decir, el símbolo permite unir pasado a presente, fusionar horizontes. Sin embargo, es importante señalar que Gadamer asocia el símbolo a la imagen (la imagen icónica). Para este autor, el símbolo “No se reduce a remitir a lo que no está presente. Por el contrario, el símbolo hace aparecer como presente algo que en fondo lo está siempre”.<sup>128</sup> El símbolo no re-presenta, sino, que *es* lo que representa; de alguna manera, a decir de Gadamer, el símbolo está en lugar de algo que está en él mismo; me parece que, desde ese punto de vista, puede hablarse de una relación de contigüidad (y por ello de sustitución). “En este sentido[,] un símbolo no sólo remite a algo, sino que lo presenta, en cuanto que está en su lugar, lo sustituye. Pero sustituye en cuanto que representa, esto es, en cuanto que hace que algo esté inmediatamente presente”.<sup>129</sup> Por ejemplo, el agua es un signo que representa una realidad determinada, tiene un referente; además, el agua es símbolo de la vida o de la purificación, pero este nuevo significado depende del contexto, de las palabras a su alrededor y de la interpretación por parte del oyente (lector, espectador), y de la intención. Ya que puesta en otro contexto, la palabra agua puede representar un espejo, si tomamos por caso el del Narciso que se miró en las aguas del río. Así pues, el símbolo necesita significarse en un contexto determinado, tanto social como individualmente.

La pregunta obligada, a mi parecer, es sobre la necesidad de crear símbolos. Evidentemente, en cualquier sociedad (o religión) existen tales, como banderas o enseñas, en la literatura también los hay, cuando el lenguaje “simple” y “llano” no puede representar actos, sentimientos o abstracciones de la mente del autor, se utilizan palabras que, más allá de su significado denotativo, invitan al lector a descifrar en lugar de qué están. Gadamer sugiere la respuesta a esta cuestión, de la siguiente manera: “Lo que se simboliza requiere ciertamente alguna representación, ya que por sí mismo es

---

<sup>127</sup> Hans G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 204-205.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 205.

inasible, infinito e irrepresentable; pero es que también es susceptible de ella, pues sólo porque es actual por sí mismo puede actualizarse en el símbolo”.<sup>130</sup> Además, si la poesía fuera sólo representación en la que los signos (palabras) simplemente imitaran la realidad, el lector se encontraría en un mundo denotativo “pero la poesía es algo distinto del lenguaje funcional y exige a la palabra unos valores ausentes de la trivialización [...] la palabra poética modifica los valores que pueda haber en la palabra funcional”.<sup>131</sup>

Siguiendo con el ejemplo arriba expuesto, la vida o la purificación son conceptos, por lo tanto abstractos, por ello en determinado momento necesitan encarnar en símbolos, aunque evidentemente esto no es obligatorio, los conceptos no *deben* tener un símbolo; sin embargo, en este caso, el agua funciona como representación de ciertos conceptos. Por eso, afirmo que el símbolo no es arbitrario, porque existe un vínculo entre el significante y el significado; sin duda, no puede reemplazarse el agua por el fuego como símbolo de vida, ya que el agua comporta ciertas características que permiten asociarla con la vida, con la pureza y la regeneración, y porque la sociedad acepta como símbolo de ellos al agua. No obstante, cada uno de los símbolos variará de acuerdo con la cultura y al significado que los conceptos mismos tengan en el espacio y el tiempo. Probablemente en alguna sociedad el ejemplo funcionaría al revés, siempre con base en una relación de contigüidad o bien de predicación.

Por otro lado, entendiendo el acto de lectura como un diálogo entre texto y lector, puede suponerse, en un primer momento, que el lector tiene frente a sí un discurso aparentemente completo; no obstante, caemos en cuenta que esto no es así, el lector tiene la labor de actualizar o dotar de sentido al discurso presentado en la obra literaria, porque en el interior de ésta “viven, aunadas, escisiones y diferencias [...] la expresión no es total, lo dicho es un cristal en que convergen actos significantes

---

<sup>130</sup> *Id.*

<sup>131</sup> Manuel Alvear, *Símbolos y mitos*, p. 59.

vacíos”.<sup>132</sup> En estos vacíos significativos, el lector debe encontrar en las palabras aquello que representan, su significado simbólico. Entre esos actos llamados, por Ballestero, intencionales, encontramos el símbolo, que sin duda debe encarnar en el discurso, pero de manera no manifiesta, por eso el símbolo tiene su anclaje en dos figuras retóricas: la metáfora y la metonimia.

Para Durand, los estudiosos de la hermenéutica han establecido dos puntos de vista en cuanto a la interpretación de los textos, y por lo tanto del símbolo; es decir, hay dos maneras de leer, por un lado está la *demistificación* partiendo del punto de vista de Cassirer,<sup>133</sup> Freud, Lévi-Strauss, quienes consideran que el símbolo es parte del mundo humano de la significación; y por otro lado, la *mistificación*, desde el punto de vista de Heidegger o Bachelard, este último considera al símbolo parte de la palabra humana, de la imaginación, de la ensoñación poética. Estas dos visiones aparentemente contradictorias llegan a conclusiones contiguas que permiten a Durand elaborar su propia definición y caracterizar al símbolo, tal como lo hemos venido diciendo, como, primero, más económico que una larga definición, que “conduce lo sensible de lo representado a lo significado por la naturaleza misma del significado inaccesible, es *epifanía*, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él”.<sup>134</sup>

Durand describe, entre las características del símbolo que nunca queda explicado de una vez para siempre sino que, siempre hay que volver a descifrarlo. Sucede así con los símbolos iconográficos y, como se ha señalado, en el caso de los textos poéticos se puede aplicar la misma verdad. Porque una conclusión extensiva a los autores revisados,

---

<sup>132</sup> Manuel Ballestero, *op. cit.*, p. 75.

<sup>133</sup> Para Cassirer la filosofía de las formas simbólicas se refiere a que para entender lo que designamos como espiritual debe de hallar su realización en algo sensible o concreto. Un símbolo es la identificación de términos enlazados correlativamente en la que ambos términos se confunden en uno mismo, a la manera de la metáfora. Véase *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, p. 196 y ss.

<sup>134</sup> Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, p. 14

es que el símbolo es multívoco (equívoco), por lo que, dice Durand, “el símbolo no puede ser asimilado a un efecto que se reduciría a una causa única”.<sup>135</sup>

Me interesa detenerme en las conclusiones que aporta Durand sobre la ideas del símbolo en Bachelard; este último sabe que el símbolo no sólo existe en las formas icónicas, sino que aquél es utilizado en la esfera específica de la humanidad, es decir el lenguaje, en el lenguaje poético. Además, Bachelard dirige su reflexión hacia el inconsciente poético “que se expresa por medio de palabras y de metáforas– y hacia ese sistema de expresión, más preciso, menos retórico que la poesía, que constituye la ensoñación. Ensoñación libre o ‘ensoñación de palabras’ del lector del poema”.<sup>136</sup> El papel del lector, entonces es importante, porque es el que recibe y reconfigura el significado del poema, o del símbolo:

La fenomenología de lo imaginario es en Bachelard una “escuela de ingenuidad” que nos permite, por encima de la inscripción biográfica del autor o del lector, captar el símbolo en carne y hueso, pues “no se lee poesía pensando en otra cosa”. A partir de ese punto, el lector ingenuo, este fenomenólogo, sin saberlo, no es otra cosa que el lugar de “resonancia poética”, lugar que es receptáculo profundo porque la imagen es semilla y nos hace creer lo que vemos.<sup>137</sup>

Como puede entenderse, para Bachelard, el símbolo tiene su encarnación en la imagen, pero no en la icónica como en Gadamer, sino en la imagen poética. En mi opinión, el símbolo en la concepción bachelariana es, como en las demás, algo ambiguo, por aceptar interpretaciones divergentes, basta leer las poéticas (agua, fuego, tierra, aire), para comprender que los elementos tienen diferentes interpretaciones en tanto símbolos.

Durand concuerda con Ricœur en que precisa que ambas hermenéuticas son “ciertas” porque por naturaleza todo símbolo es doble:

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>137</sup> *Id.*

como significante, se organiza arqueológicamente [la hermenéutica demistificadora] entre los determinismos y los encadenamientos causales, es ‘efecto’, síntoma; pero como portador de un sentido, se orienta hacia una escatología [hermenéutica mistificadora] tan inalienable como los matices que le otorga su propia encarnación en una palabra, un objeto situado en espacio y en el tiempo.<sup>138</sup>

Durand concluye, pues, que el símbolo es doble: tiene un sentido concreto y otro figurado. Me parece, además, que el símbolo como portador de sentidos y su encarnación en las figuras retóricas es la definición que nos sirve para el análisis literario.

Considero importante señalar que, para Bachelard, el símbolo tiene su encarnación en el lenguaje que “emerge como inconsciente colectivo, siendo a la vez lengua y pensamiento”.<sup>139</sup> Digamos que el lenguaje busca ser comprendido y, por ello, la hermenéutica es una reflexión sobre la comprensión, en la que el símbolo tiene primacía por encima de los signos, porque es en el lenguaje en el que el conocimiento logra interpretarse; en el símbolo se instaura una similitud entre lo visible y lo invisible. “La *interpretación* del símbolo implica una especie de salto (heurístico) en el vacío: el sentido literal de la imagen sensible al ser simbólicamente interpretado sufre una distorsión que, sin hacerlo desaparecer o anularlo, le imprime una transfiguración”.<sup>140</sup> Así pues, retomando el ejemplo, el agua no deja de ser agua, simplemente su sentido simbólico le provee una variación que induce a entenderla como purificación o vida, entre muchos otros significados, porque, como se expondrá más adelante, el agua no sólo tiene connotaciones positivas, es también, por mencionar alguna, una invitación a la muerte.

Considerando, pues, el símbolo como una entidad doble y necesitada de un área en la que instalarse, éste es una forma de decir otra cosa porque resulta indispensable

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>139</sup> Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos*, p. 11.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 51.

para explicar el mundo, ya que sin los símbolos no habría forma de comprender lo que no se puede asir, lo inefable, lo infinito, lo abstracto... Garagalza, explica que

El símbolo no se caracteriza ya porque el significante sustituya a un significado previamente delimitado y conocido, sino porque a través de la *figura* se manifiesta un *sentido*. Entre el significante y el significado hay ahora una *pregnancia*, una *homogeneidad* o un cierto “aire de familia”: ambos quedan vinculados entre sí en virtud de una *similitud interna que los cohesiona*.<sup>141</sup>

Por su parte, Beuchot considera que el símbolo admite solamente una interpretación analógica, ya que desde su punto de vista “el símbolo es un signo, puede interpretarse, aun cuando sea de una manera muy incompleta e imperfecta, pero suficiente”.<sup>142</sup> Para este autor, el símbolo puede comprenderse porque posee dos partes: la primera que nosotros poseemos, supongo que se refiere al referente, y, por analogía, conocemos la parte trascendente o la que precede a lo empírico. De este modo, el símbolo puede ser interpretado.<sup>143</sup>

Para Beuchot, el símbolo tiene su origen o similitud con la metonimia y la metáfora, en esto coincide con los autores citados (y con Paul Ricœur, de quien me ocuparé más adelante). “Tiene un factor metonímico, que es hacer pasar de la parte al todo, del fragmento a la totalidad, de mostrar el todo en el fragmento [...] Así como la metáfora tiene un polo literal y otro simbólico. No se puede atender a uno solo de ambos sentidos; tiene que lograrse la tensión entre los dos”.<sup>144</sup> Por estas razones, Beuchot, a la manera de Lukács, insiste en que la poesía da cabida al símbolo, por lo que de lo universal pasa a lo particular, y un poema es un buen sitio para instalar un símbolo o crear nuevos. Para regresar a nuestro ejemplo, el agua, como ente “universal”

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>142</sup> Mauricio Beuchot, *Hermenéutica, analogía y símbolo*, p. 143.

<sup>143</sup> Mauricio Beuchot hace énfasis en la imperfección de la interpretación, sin embargo me parece que la palabra más adecuada sería parcialidad, porque como se ha venido explicando, mediante las publicaciones consultadas, el símbolo no posee un significado último, va a depender de muchos factores: sociales, temporales, espaciales; por tanto, como en el caso de los textos literarios en general, son susceptibles de ser actualizados, reformados.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 145.

tiene una forma específica: lluvia, río, mar, etc., pero en lo particular de un texto puede referir a una inmensa soledad, como el mar, a la fragilidad, etc., siempre en relación con el contexto del texto mismo. Así, para Beuchot, en el símbolo “hay un significado doble: uno manifiesto y otro escondido. Por ello es por excelencia mediador, experto en conducir a lo oculto, como mistagogo. Es cómplice del que desea traspasar los límites, sobre todo los del sentido. Lleva, conduce, ayuda a transgredir, a transponer límites”.<sup>145</sup> Estos límites transgredidos por el símbolo son los del propio lenguaje, esta afirmación me parece válida, en cuanto que el lenguaje literal, al carecer de palabras para expresar ciertos conceptos o sentimientos, tiene que ser elevado a un nivel superior, distinto de las referencias, adquiere una nueva función “de modo que podamos conocer metafísicamente la realidad”.<sup>146</sup>

Por su parte, Ricœur concibe el símbolo como doble: en sí mismo tiene una doble significación, y por esta razón debe interpretarse, porque comporta una pluralidad de sentidos. Asimismo, Ricœur concede al símbolo una capacidad intencional: “Por capacidad intencional ha de entenderse que el símbolo remite, refiere a lo simbolizado, a algo real que está fuera del símbolo mismo”,<sup>147</sup> explica Tomás Calvo al referirse a los estudios de Ricœur sobre el símbolo. Coincide, pues, con los autores antes expuestos, en que un símbolo tiene relación de contigüidad o correspondencia con lo simbolizado. Además de esta particularidad del símbolo, Ricœur lo define como un excedente de sentido.

Del mismo modo, como se ha venido explicando, el símbolo tiene afinidad con el lenguaje, pero, si se desea que tenga un cuerpo, debe mirarse en el de la metáfora, según Ricœur; sin embargo, el lingüístico no es el único campo al que pertenecen los símbolos, aunque, por obvias razones, el que me interesa aquí es el de la lengua. Por

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>147</sup> Tomás Clavo, “Del símbolo al texto”, p. 121.

eso, retomo las palabras del francés: “La poética [...] entiende los símbolos como imágenes privilegiadas de un poema, o como aquellas imágenes que predominan en la obra de un autor o escuela literaria, o las figuras recurrentes dentro de las cuales una cultura entera se reconoce a sí misma, o aun las grandes imágenes arquetípicas que la humanidad en general exalta, ignorando las diferencias culturales”.<sup>148</sup> De ahí que el símbolo pueda interpretarse o estudiarse desde el punto de vista de la semántica, por lo que puede hablarse del doble sentido del símbolo, así por ejemplo “el crítico literario se remite [...], a una visión del mundo o a un deseo de transformar todo el lenguaje en literatura”.<sup>149</sup>

Otra perspectiva para entender el símbolo es equiparándolo con la metáfora; el excedente de sentido que se presenta en ambos puede oponerse al significado literal, solamente a condición de oponer dos significaciones; es decir, como se dijo arriba, el símbolo no deja a un lado su significado propio, en cuanto que signo, o palabra (en el ámbito de la literatura). Para Ricœur, entonces:

hay dos niveles de significación, ya que es el reconocimiento del sentido literal lo que nos permite ver que un símbolo todavía contiene más sentido. Este excedente de sentido es el residuo de la interpretación literal. Sin embargo, para aquel que participa del sentido simbólico, realmente no hay dos sentidos, uno literal y otro simbólico, sino más bien un solo movimiento, que lo transfiere de un nivel a otro y lo asimila a la segunda significación por medio literal.<sup>150</sup>

En este sentido, el símbolo tiene su encarnación en una metáfora, porque su relación de proximidad es tan estrecha que puede llegar a confundirlos. En el ejemplo que he seguido, podríamos decir que el agua es el término metafórico para referirse a la pureza o al espejo reflejante, este rasgo del lenguaje permite que un símbolo, al entenderse como metáfora, tenga características semánticas que “1) se prestan al análisis

---

<sup>148</sup> Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación*, p. 66.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 68.



lingüístico y lógico en términos de significación e interpretación y, 2) se traslapan con las características correspondientes a las metáforas”.<sup>151</sup> Pero, como se ha mencionado, el símbolo es aun más que la metáfora: al ser usado en otros contextos no puede reducirse a ésta, porque, como se ha dicho en el caso del símbolo, éste busca referir conceptos que en sí mismos no tienen una representación, y la metáfora poética está en busca de los puntos de contacto entre dos elementos aparentemente contrarios o que simplemente parecen alejados entre ellos, y hace evidentes los puntos de unión entre lo que aparentemente no tendría comparación.

Por otro lado, para Ricœur, simbolizar permite dar un sentido no inmediato a la realidad; de cierta forma, el símbolo tiene la capacidad de resignificarse o de diferir su significado, además de que su empleo en varias disciplinas invita a pensarlo como universal. Del mismo modo como señalan otros autores aquí citados, el hermeneuta francés, concibe al símbolo en su función doble, es decir que hace presente lo ausente o se usa cuando se quiere “decir otra cosa de lo que se dice”.

Subrayo, a partir de este desglose de sentidos y consideraciones de lo qué es un símbolo, que, a pesar de la posible contradicción que pueda haber entre diferentes concepciones, el símbolo permite una hermenéutica porque necesita ser interpretado; al encarnar en el lenguaje es portador de sentidos, es multívoco, dependerá de otros factores su pluralidad de significados, pero en todo caso, los símbolos, en su calidad de semejanza o contigüidad, permiten comprender un texto más allá de las palabras como referentes. En esa oscuridad que parecen tener los textos poéticos, el camino iluminado por los símbolos, consigue que el lector busque entre el lenguaje, entre las metáforas, imágenes y metonimias, el sentido pleno del texto. La pertinencia en la interpretación de los símbolos completará o actualizará una obra. Ricœur también afirma, en relación con

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 70.

su vínculo con el lenguaje, que los símbolos se encarnan en la palabra (ya en una metáfora, en una metonimia, en una imagen), que los

símbolos no se transcriben junto al lenguaje como valores de expresión inmediata, como fisonomías directamente perceptibles; es en el universo del discurso donde estas realidades adquieren dimensión simbólica. Si bien son elementos del universo los que llevan el símbolo –Cielo, Tierra, Agua, Vida, etc.– es la palabra [...] la que *dice* la expresividad cósmica gracias al doble sentido de las *palabras* tierra, cielo, agua, vida, etc. La expresividad del mundo llega al lenguaje por medio del símbolo como doble sentido.<sup>152</sup>

Así pues, para Ricœur, existen símbolos para los que hay interpretaciones varias: “donde la expresión lingüística se presta por su doble sentido o sus sentidos múltiples a un trabajo de interpretación”.<sup>153</sup>

Para finalizar con la idea del agua, este elemento se halla en la poesía; por ejemplo, como un mar que no es el referente real, sino un símbolo del ser amado; el mar representa la fuerza, la pasión y la unión (porque está estrechamente ligado al cielo y a la tierra), del mismo modo que un amante implica la idea de una unión y de pasión; sin embargo, en algunos momentos poéticos se presenta la incapacidad de tenerlo, de asirlo, y el amante es representado como agua que se escapa de las manos, así, mar y amante no pueden sujetarse.<sup>154</sup>

El símbolo tiene un lugar común en la poesía; el poeta es un creador de símbolos que invita a la imaginación del lector a leer más allá de las palabras. Generalmente, las obras poéticas no remiten al referente real, las palabras están en lugar de otras porque buscan crear otros mundos que el lenguaje, por sí mismo, está imposibilitado para describir; por eso, para comprender el sentido profundo de un poema es importante saber que dice algo distinto, porque los símbolos actúan activamente cargados de

<sup>152</sup> Paul Ricœur, *Freud: una interpretación de la cultura*, p. 17.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>154</sup> Estoy pensando en el soneto “Mar” de Xavier Villaurrutia, que forma parte de los poemas posteriores a *Reflejos* según la clasificación de Rosa García Gutiérrez, en el libro *Obra poética* se encuentra en la p. 389.

sentido, están, pues, en lugar de otra palabra o imagen que no podría decirse de otra manera. Quizá, ahí radique la dificultad para comprender el poema de la que hablan algunos lectores, en la dificultad de interpretar los símbolos, ya que un símbolo no siempre tendrá un significado pleno, sólo aproximaciones.

## **El agua**

“Quisiera que mi vida  
se cayera en la muerte,  
como este chorro alta de agua bella  
en el agua tendida matinal;  
ondulado, brillante, sensual, alegre,  
con todo el mundo diluido en él,  
en gracia nítida y feliz”. Juan Ramón Jiménez

En la literatura hay símbolos que pueden interpretarse de diferentes maneras. Sin duda, el agua se ha convertido en una figura importante en la creación, no sólo literaria sino artística, debido a que se considera uno de los cuatro elementos de la naturaleza, junto con el aire, la tierra y el fuego. El agua es creadora. Además, puede combinarse con los elementos antes mencionados, y así convertirse en símbolo de vida, nostalgia, sueño, viaje, fluir o muerte. Principalmente se la ha visto como generadora de energía, pues sin agua no puede existir la vida. Entre los germanos, el agua simboliza el poder de ver el futuro, tiene un lugar como elemento adivinador porque se utilizaba como oráculo, pues el futuro se veía en el reflejo de las aguas.

Según lo antiguos griegos, el agua significaba caos, pues finalmente se pensaba que ese caos primero era una gran masa de agua. Así pues, esta agua no tiene forma propia y representaba cualquier realidad no determinada. Además, se consideraba que el agua representaba la realidad fecundadora y sexuada, así como en otras culturas se le estima como la generadora de vida. El agua era tenida como un ente que fluía y permitía las purificaciones. Sin embargo, entre todos los atributos antes mencionados, para los

griegos, el agua además separaba el reino de los muertos del mundo de los vivos, e incluso podía hablarse de un río infernal.

El agua, en prácticamente todas las culturas, se ha convertido en la dualidad vida-muerte, pues se debe cruzar algún río que lleve al lado opuesto de la vida o bien se debe cruzar el río de la muerte. También es un elemento purificador; desde el punto de vista cristiano es, incluso, el símbolo de la fuente de la vida.

Se puede decir que el agua es el elemento de la naturaleza que nunca descansa, ni de día ni de noche; es la esencia de la vida, pues engendra vida por sí misma. Y no sólo eso, sino que preserva la vida circulando por la naturaleza en forma de fluidos ya sea sangre, lluvia, ríos, lágrimas, etcétera. Entonces se la ha considerado también como un elemento sagrado.

Asimismo, el agua tendrá generalmente atributos femeninos, debido a su naturaleza dadora de vida. Sin embargo no hay que olvidar que este elemento es dual, así como puede significar la vida puede igualmente, significar la muerte, o el paso obligado para llegar más allá de la vida; también alcanzará ciertos atributos masculinos. Bachelard explica esto tomando como base los mitos, y lo retomaré más adelante.

Entre otras características, el agua en la literatura es el espejo perfecto donde Narciso se ha visto y enamorado; donde Ofelia ha muerto, y además tiene atributos de duración y expiración. Puede estar estancada o en movimiento. Purificar o ahogar, y hacer naufragar en los mares, definitivamente todo aquel que se aventura a las aguas marinas es un héroe que atravesará por el agua de la muerte.

En su diccionario de símbolos, Chevalier considera tres temas en los significados del agua: la fuente de vida, medio de purificación, y centro de regeneración. Esto ocurre en varias civilizaciones antiguas que se combinan para generar otras. Por ejemplo, el agua puede asociarse con el fuego, ya que está ligada al

rayo; pero “el agua simboliza ante todo el origen de la creación [...] De todos modos [...] puede considerarse en dos planos rigurosamente opuestos, pero de ningún modo irreductibles, y semejante ambivalencia se sitúa a todos los niveles. El agua es fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora”.<sup>155</sup> Puede simbolizar una prueba. El agua es el símbolo, además, de la dualidad entre lo alto y lo bajo: “aguas de lluvia, aguas de los mares, la primera es pura, la segunda salada. Símbolo de la vida: pura, es creadora y purificadora; amarga, produce la maldición. Los ríos pueden ser corrientes benéficas, o dar abrigo a monstruos. Las aguas agitadas significan el mal, el desorden [...]Las aguas amargas del océano designan la amargura del corazón”.<sup>156</sup> Por otro lado, los arroyos, los ríos y el mar pueden representar el fluir de la vida y las dudas de los deseos y sentimientos. “La navegación o el errar de los héroes en la superficie significa que ellos están expuestos al peligro [...] La región submarina se convierte así en símbolo del subconsciente”.<sup>157</sup>

El símbolo *agua* contiene al de la sangre, pero ésta también es un símbolo doble: “la sangre celeste, asociada al sol y al fuego; la sangre menstrual, asociada al tierra y a la luna. A través de estas dos oposiciones, se discierne la dualidad fundamental luz-tinieblas”.<sup>158</sup>

Chevalier distingue al símbolo del agua como “espejeante”, con múltiples facetas: “Espejo menos que escalofrío[...] a la vez pausa y caricia, pasaje de un arco líquido en un concierto de espuma”.<sup>159</sup>

Otro momento en que se habla del agua como reflejo y búsqueda del ser amado es en el caso del matrimonio místico, que es la unión universal entre un alma masculina y otra femenina; no es únicamente la relación carnal entre dos amantes, es, sobre todo,

<sup>155</sup> Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, s.v. “agua”.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>159</sup> Paul Claudel, citado por Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 60.

una unión espiritual que trasciende al cuerpo. Es el amor que permite un enlace completo, por así decirlo, ya que “los grandes poetas de amor descubren que el amor unifica a los amantes porque el enamorado dota de su propia identidad al objeto de sus deseos, o, dicho con más exactitud, porque (sobre todo en el caso de los místicos) el enamorado descubre con júbilo que él es lo mismo que amaba con tanto anhelo”.<sup>160</sup> Entonces, el amante es también el amado, es uno y otro al mismo tiempo. Para darse cuenta de ello requiere de un reflejo en el que pueda ver al amado y verse a la vez; el espejo puede ser el agua. En esta unión trascendente en la que se logra ser uno solo es “como si cayendo agua del cielo en un río o fuente, adonde queda hecho todo agua que no podrán ya dividir al apartar cuál es el agua del río y lo que cayó del cielo”.<sup>161</sup> Sucede, pues, que uno mismo es el otro y “no hay lugar en la morada del Amado para el amante hasta que éste haya aniquilado su propio yo, porque allí ‘no hay espacio para dos yos’”.<sup>162</sup> Este matrimonio místico consiste, entonces, en una unión universal, casi celestial en el que el amor humano funde las almas para permanecer juntas en una sola: “el ego se apaga (o la identidad se rinde) cuando se transforma en el objeto amado. Intuición universal por cierto esta de la unión instintiva del amor y muerte, que ha cantado la literatura amorosa de todos los tiempos”.<sup>163</sup>

Cuando la amada se mira en el reflejo de la fuente, ha perdido su identidad porque halla en sí misma al ser que tanto ha buscado, se transforma en lo que más ama; como en el mito de Narciso la fuente es el espejo, pero el reflejo es el de los ojos de su Amado,<sup>164</sup> así sucede en el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz: el agua aparece, en este poema como metáfora espiritual, como símbolo de la vida eterna, como reflejo del ser amado, la fusión de los amantes; “al amarse a sí misma ama al Otro, a ese que

---

<sup>160</sup> Luce López Baralt, “El júbilo de la unión transformante”, p. 148.

<sup>161</sup> *Ibid*, p. 149.

<sup>162</sup> *Ibid*, p. 154.

<sup>163</sup> *Ibid*, p. 162.

<sup>164</sup> *Ibid*, p. 166.

acaba de descubrir [que] llevaba en su interior todo el tiempo”.<sup>165</sup> Pues esta unión es lo que se ha denominado “desposorio universal”, “si bien ella vio a su Amado reflejado en la fuente o espejo de sí misma, ahora el Amado se refleja en la fuente o espejo del alma, que también es Él mismo; ambos son el espejo de del otro, y se devuelven su *ipseidad* en una sucesión interminable de espejos que se auto-reflejan sin fin como si se encontraran el uno frente a otro”.<sup>166</sup> Matrimonio, unión y reflejo perenne en el que el agua desempeña un papel importante como espejo y fuente de purificación.

En el mismo sentido de lo que se acaba de exponer, Ociel Flores comenta que el hombre parece negado a reconocerse como unidad, y por esa naturaleza dividida que lo induce a encontrarse con lo que no tiene “y que se convierte en un objeto de deseo tan anhelado como inalcanzable: su rostro desconocido, si prójimo, Dios”.<sup>167</sup> Entonces, este tópico, es decir la condición de ser otro, es una constante en la lírica. Y al igual que se ha explicado con el matrimonio místico, Ociel Flores considera que “para que el espejo refleje imágenes verdaderas, existe una condición: la mirada que escruta debe ser asombrada, pues se trata del reconocimiento del ser que se ha tenido siempre frente a sí, al alcance de la vista pero que no se era capaz de ver”.<sup>168</sup> Para este crítico, un ser está incompleto mientras no se haya unido, por medio del reflejo, al otro; necesita fundirse con el Otro para completarse. “El individuo se completa en el momento en que se abre a su semejante y permite que éste lo inunde con su humanidad. Sin el espejo de otros ojos en que pueda contemplar su imagen, el hombre no es”.<sup>169</sup> Así como el agua puede ser este espejo que permite observarse en los ojos propios los del otro, para Flores la poesía permite descubrir el Otro de quien lo escribe:

---

<sup>165</sup> *Ibid*, p. 169.

<sup>166</sup> *Ibid*, p. 182.

<sup>167</sup> Ociel Flores, “La búsqueda del otro: la invención de sí mismo”, p. 157.

<sup>168</sup> *Ibid*, p. 159.

<sup>169</sup> *Ibid*, p. 165.

Durante la creación, el poeta sufre una multiplicación de su yo en varias identidades: el que escribe, el que lee, el que es descrito en el texto [...] Sin embargo, para que la otredad se resuelva en el poema, se necesita, en primera instancia, que el hombre se reconcilie consigo mismo; que deje de ver en sus otros *yos* un fantasma inaprehensible o un enemigo. Pero el enfrentamiento del hombre con las otras voces en su interior no se lleva a cabo sin angustia.<sup>170</sup>

Pues bien, este reflejo del que se habla puede analizarse también desde la idea del espejo; éste puede ser el agua o no. Después del romanticismo, el espejo tiene finalidades introspectivas que se vuelven recurrentes en la literatura, así el tema de Narciso resurge en la literatura al mismo tiempo que se descubre la idea de la conciencia. “La leyenda del joven que se burla del amor de Eco y, debido a ello, es castigado a enamorarse irremisiblemente de su propio reflejo, se ha utilizado –desde las *Metamorfosis* de Ovidio, hasta Gide, Valéry, Rilke y Freud– como vehículo de una extensísima gama de interpretaciones, desde las de raíz platónica a las románticas y psicoanalíticas pasando por las de origen cristiano”.<sup>171</sup>

En este mismo contexto, el espejo es también el reflejo de los horrores del propio yo, esto es aquello que no se desea conocer o que por temor no se puede conocer a simple vista, y es ahí donde se hace necesario el espejo como forma de conocimiento propio. Asimismo, el espejo es un símbolo del más allá (igual que el agua), es decir del reino de la muerte; entonces, “quienquiera que se mire al espejo podrá ver la muerte en acción”.<sup>172</sup> Gaston Bachelard, explica esta idea del agua como espejo: “el rostro reflejado en el centro de la fuente impide a menudo huir del agua y la consagra a su función de espejo universal”.<sup>173</sup> Así también, el lago no es sólo el lugar para reflejarse y verse, sino que es éste el “gran ojo tranquilo. El lago recoge toda la luz y hace un mundo con ella. Gracias a él, ya, el mundo es contemplado, el mundo es representado.

---

<sup>170</sup> *Ibid*, p. 166.

<sup>171</sup> Theodore Ziolkoski, *Imágenes desencantadas: un a iconología literaria*, p. 141.

<sup>172</sup> *Ibid*, p. 189.

<sup>173</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 47.



También él puede decir, el mundo es mi representación”.<sup>174</sup> Y es que el hombre tiene la necesidad de conocer y de mirar; por ello recurre al espejo, al reflejo. “El hombre quiere ver. Ver es una necesidad directa. La curiosidad vuelve dinámico al espíritu humano”.<sup>175</sup> Para Bachelard, el poeta que empieza por un espejo deberá llegar al agua se desea dar su experiencia poética completa.

Para hablar de la *poética* del agua, Fernando Martínez hace una breve reflexión sobre el antes citado filósofo francés Gaston Bachelard, quien aborda las ideas de la poética del agua en su libro *El agua y los sueños*. Martínez considera que en la obra de Bachelard, la noción que atraviesa sus poéticas es la de *imaginación creadora* o *imaginación material*:

la imaginación creadora resulta siempre expresión de este dinamismo psíquico que ahonda en el ser y forja oníricamente nuestro heroísmo, el ser que recónditamente soñamos alcanzar. Es como si en nuestro yo más íntimo supiéramos que existe un individuo en profundidad y que un elemento material – digamos una obra literaria– inconscientemente preferido pudiera propiciar su expansión.<sup>176</sup>

Entonces, la imaginación del ser tiene en alguno de los elementos: agua, tierra, aire, fuego, el núcleo y “temperamento al verbo y, de paso, hace posible una poética específica”.<sup>177</sup> Entre los elementos que analiza Martínez en tanto el agua como posible sustancia de la ensoñación, se halla la barca, como símbolo del viaje: “Para los soñadores profundos, es decir, los soñadores de agua, la barca de Caronte que atraviesa el río de los infiernos, así como todas las leyendas de barcos fantasmas, evocan este tránsito a una mejor vida”.<sup>178</sup> Así, entonces, el agua es el medio para el viaje, para encontrarse con la vida diferente.

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>175</sup> *Id.*

<sup>176</sup> Fernando Martínez Ramírez, “Novela de aire, novela de agua”, p. 11.

<sup>177</sup> *Id.*

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 12.

Por otro lado, Fernando Martínez considera a los espejos símbolos del vacío, la confusión entre el dentro y el fuera, “el espejo, como las superficies de las aguas, también es usado para las adivinaciones, porque el agua fue la primera forma de naturalización de nuestra imagen y adularla sin necesidad de una mano acariciadora. Representa el narcisismo natural, húmedo, velos y brumoso que necesitamos. El agua nos mira de manera dulce y pensativa”.<sup>179</sup> En el breve análisis que hace Martínez de las ideas de Bachelard, resume de la siguiente manera el agua femenina que describe el filósofo francés:

El agua es un elemento femenino de transición, es profundidad y fuente donde nace nuestra sustancia; atrae los recuerdos. También es seminal y disolvente, mediadora, el elemento de las transacciones y las mezclas que resiste y cede a la vez, aunque siempre termine venciendo. Por todas partes nace y acoge las imágenes de pureza.<sup>180</sup>

En el texto mencionado se habla de las características del agua en las obras literarias; aquí, el autor hace una división sobre el tema de las aguas: agua generadora, agua mujer, agua muerte, y cómo cualquier líquido se convierte en el agua humana. A continuación explico algunas de las características de estas ideas bachelardanas.

En primer lugar, para Gaston Bachelard el agua es el elemento de la naturaleza más femenino y uniforme que los otros tres; es un “elemento más constante que simboliza mediante fuerzas humanas más recónditas, más simples, más simplificadoras”.<sup>181</sup> Pero detrás de esas imágenes que Bachelard describe simples, se esconden otras mucho más complejas, en cuyo desciframiento reside el objetivo de esta la intención de esta investigación. Así, esa agua que en principio se presenta femenina, cuando se llena de cólera o ira, el rencor la hace cambiar de sexo, con lo que se convierte en el agua masculina, a la que Bachelard llama *agua violenta*. Por un lado, el

---

<sup>179</sup> *Id.*

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>181</sup> Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 14.

agua es símbolo del viaje final porque está relacionada con el llamado complejo de Ofelia: “tal es el destino humano que busca su imagen en el destino de las aguas”.<sup>182</sup> Según Bachelard, el agua es un elemento de transición, es una forma de destino “esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser [...] El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto [...] el agua siempre corre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal [...] la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita”.<sup>183</sup>

El agua también tiene una función sexual, sobre todo refiriéndose a la desnudez femenina. “El agua evoca en primer lugar la desnudez *natural*, la desnudez que puede guardar una inocencia [...] el ser que sale del agua es un reflejo que poco a poco se materializa: es una *imagen* que antes de ser un *ser*, es deseo antes de ser una imagen”.<sup>184</sup> Esto es, que todo lo reflejado se desea antes de ser siquiera un objeto o un ente. Bachelard aclara que, en muchas ocasiones, lo que refleja en las aguas tiene cierto carácter femenino.

En otro momento, las aguas pueden ser la ensoñación de la muerte; “es un elemento material el que recibe la muerte en su intimidad, como una esencia, como una vida sofocada, como un recuerdo de tal modo total que puede vivir inconsciente, sin ir nunca más allá de la fuerza de los sueños”.<sup>185</sup> El agua aparece como el lugar perfecto para depositar la propia muerte, porque no sólo posee el reflejo, sino el absoluto reflejo, es como contener la vida dentro de la vida, el reflejo dentro del reflejo.<sup>186</sup> Aparte de esto, el agua puede ser “una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales”.<sup>187</sup> El agua es la representación de la muerte

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 90.

y es el símbolo de los muertos. Para cerrar su explicación, Bachelard explica lo que el agua-muerte es en la ensoñación poética:

Agua silenciosa, agua sombría, agua durmiente, agua insondable, son tras tantas lecciones materiales para la meditación sobre la muerte. Pero no es la lección de una muerte heracliana, de una muerte que nos lleva lejos como una corriente. Es la lección de una muerte inmóvil, de una muerte en profundidad, de una muerte que permanece con nosotros cerca de nosotros, en nosotros.<sup>188</sup>

Y es esta agua muerte la que aparece en los poemas villaurrutianos, de la que no se puede escapar y que, sin duda, está y ha estado siempre en el yo poético. Y esa muerte-agua se observa mejor en los “nocturnos”, porque, como dice Bachelard, “el agua comunica con todas las potencias de la noche, y de la muerte y del suicidio”.<sup>189</sup> Así, el agua nocturna adquiere otras propiedades, además de las mortuorias “el agua mezclada con la noche es un antiguo remordimiento que no quiere adormecerse”.<sup>190</sup> Pero los poetas las mezclan, las hacen un cuerpo lleno de imágenes, y en estos sitios oníricos es donde acontecen los poemas villaurrutianos.

La Noche es *noche*, la noche es una sustancia, la noche es la materia nocturna. La noche es invadida por la imaginación material. Y como el agua es la sustancia que mejor se presta a las mezclas, la noche va a penetrar las aguas, va a opacar el lago en sus profundidades, va a impregnar el estanque [...] En muchos poetas también aparece un mar imaginario que ha recibido a la Noche en su seno.<sup>191</sup>

Entre las características y propiedades del agua desarrolladas por Bachelard, se encuentra que todo lo que tiene como particularidad el correr estará estrechamente relacionado con el agua. Porque en la imaginación creadora todo lo que corre es agua y así como, todo lo que sea líquido es agua.<sup>192</sup> Además es el elemento que nos invita al

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 178-179.

viaje, peculiaridad que no puede escapárse nos si hablamos de los Contemporáneos, cuya necesidad primera era el viaje, y, más específicamente, el viaje imaginario.

Por otro lado, el agua es el lugar en el que los amantes pueden llevar a cabo su amor, su unión de “lo sensible y lo sensual”,<sup>193</sup> porque, sin duda, en los poemas de Villaurrutia esta unión se da en un reflejo, pero también en la personificación de un *locus amoenus*, que en vez de ser calle es río, que arrastra y lleva con él a los amantes. Porque el agua, “en su simbolismo, sabe unir todo [...] El agua, el mayor de los deseos, es el don divino verdaderamente inagotable”.<sup>194</sup>

En cuanto al lenguaje del agua, para Bachelard es importante señalar que es ella la que permite un lenguaje continuado, fluido “que da una materia uniforme a los ritmos diferentes [...] la liquidez nos parece el deseo mismo del lenguaje. El lenguaje quiere correr. Corre naturalmente”.<sup>195</sup> Quizá por ello, algunos elementos formales acompañan a las imágenes de agua de Xavier Villaurrutia, esas sonoridades que hacen su lenguaje fluido y cadencioso.

Entre los elementos que Bachelard relaciona con las aguas, son los fluidos corporales, la sangre y la saliva, los que sin duda no pueden dejar de mencionarse por ser parte esencial de los poemas de Villaurrutia. A este respecto, Bachelard ha dicho que todo lo líquido es agua y que todo lo que fluye lo es también: “Todo lo que en la naturaleza corre pesada, dolorosa, misteriosamente, sea como la sangre maldita, sea como una sangre que acarrea la muerte. Cuando un líquido se valoriza, se emparenta con un líquido orgánico. Hay por lo tanto una poética de la sangre. Es una poética del drama y del dolor, ya que la sangre nunca es feliz”.<sup>196</sup> Lo mismo sucede con las

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 97.

lágrimas y la saliva, que son elementos internos y que son parte del poeta, del ensoñador.

### **El agua en la obra de Villaurrutia**

“También desde el principio me sorprendió su hermosa voz, grave y fluyendo como un río oscuro.”  
Octavio Paz

Si, como dice Juan Vicente Melo, el agua está en todos lados –por ejemplo, en la música: como gota, como materia poderosa, “como espejo que refleja un improbable Narciso”,<sup>197</sup> como río que nombra ciudades–, en la literatura, y en la poesía, se encuentra de la misma manera, con formas diversas y significados variados. Cabe mencionar que: “En literatura, el agua es ficción antes de ser realidad”.<sup>198</sup> Sin duda, en textos con referentes específicos funciona así; sin embargo en los poemas de Xavier Villaurrutia, estas aguas son totalmente ficción, son parte del mundo creado por el autor, ya que cada elemento acuático simboliza amante, o encuentro o interior, no será un mar ficticio en que corre agua, será un mar que vive dentro de la mente del yo lírico; o bien sería un lago que refleja, pero lo que se mira no es el lago mismo sino el reflejo; normalmente en la narración hallamos un lago que en la realidad no existe, mientras que en la poesía, el lago parece lago pero no lo es, por ejemplo, es la representación del deseo o símbolo de un sentimiento.

Desde la Antigüedad, el agua ha simbolizado misterios; puede considerarse un ente sin descanso, que corre o cae, y que además representa manantiales que dan vida a ríos que corren hacia el mar. Según los griegos, el agua representaba la separación entre los vivos y los muertos. Asimismo, era el elemento esencial en los oráculos y significa, de alguna manera, la sangre de los sacrificios. Del mismo modo, el reflejo que se

<sup>197</sup> Juan Vicente Melo, “A 100 años del ‘Danubio azul’: presencia del agua en la música”, p. 516.

<sup>198</sup> Jean Andreu, “El hombre y el agua en la obra de Roa Bastos”, p. 99.

observa en los cuerpos acuáticos recuerda a los espejos, el desdoblamiento y la búsqueda del otro o del yo. “Los motivos, los hallazgos poéticos, no son propiedad de los autores, los temas y los símbolos van siendo heredados por unos y por otros, y cada poema encuentra parte de su personalidad en el reconocimiento de sus influencias”,<sup>199</sup> motivo que se usa y se resignifica. Así sucede en la poesía villaurrutiana.

En su poesía, Villaurrutia retoma el agua como símbolo de vida y muerte: ríos, mares, lagos, arroyos, pozos, lluvia; palabras relacionadas con el agua, tales como ahogamiento, naufragios; fluidos que imitan la liquidez: savia, saliva, sangre. Villaurrutia, además, incorpora la idea del agua como parte esencial de la cotidianidad nocturna. Como explica José Alberto Sánchez, a partir de los movimientos de vanguardia, las formas y los paradigmas poéticos cambiaron; sobre todo, a partir del Dadaísmo y del Surrealismo “modificaron el lenguaje en una nueva escala de símbolos; el contenido del poema tendió a centrarse en la imagen, en la combinación de imágenes”.<sup>200</sup> Villaurrutia comprende estas ideas para construir su mundo poético a partir de imágenes oníricas, algunas, de reflejos y cuerpos de agua.

Otro de los elementos relacionados con el agua que Villaurrutia retoma en sus poemas es el reflejo; por ello el mito que resuena en estos textos es, sin duda, el de Narciso, quien ha visto su propio reflejo en el agua y no se ha reconocido. Para entender mejor ese elemento en la obra de Villaurrutia, es fundamental remitirse a su texto “Meditación ante el retrato”, reflexión de Villaurrutia sobre el deseo humano de hallar la inmortalidad y sobre la búsqueda de uno mismo: “El hombre sabe que es efímero, pero no se resigna a ello. El hombre quiere durar. Y en cuanto establece relaciones entre lo eterno y lo pasajero, en medio de un angustioso naufragio busca tablas de salvación

---

<sup>199</sup> Rosa García Gutiérrez, “Introducción”, en Xavier Villaurrutia, *Obra Poética*, p. 105.

<sup>200</sup> José Alberto Sánchez Martínez, “El sueño de la palabra: Xavier Villaurrutia y la noche”

para asirse de ellas, y no sólo para sobrevivir sino para sobrevivirse”. Así, el hombre busca su reflejo, su retrato para ser inmortal.

En otra parte del mismo trabajo reflexivo, Villaurrutia describe una versión del mito de Narciso, porque el retrato puede ser una manera de detener el tiempo para poder mirar desde fuera nuestra propia imagen:

Un mito presiente esta angustiosa carrera del hombre en pos de su propia imagen. El mito no es otro que el de Narciso. Narciso conoce su alma, pero no la forma de su alma; su cuerpo pero no la forma de su cuerpo. Sabe que su rostro es hermoso, por el efecto que produce en los demás y por la satisfacción personal que este efecto produce. Pero no conoce su rostro, su imagen. Un ansia de conocerse lo devora. Narciso se echa a andar en pos de su imagen. Recorre un camino que anda. Narciso no quiere perder el tiempo que, sabe, transcurre como el río que se ofrece a sus ojos. Y como anhela ver su imagen fuera del tiempo y del río que fluyen incesantemente, busca hasta encontrar esa parte de la corriente que, en virtud de de una conformación especial, forma un remanso. Es éste un lugar en el río y, milagrosamente, fuera del río. Es éste un lugar en el tiempo y, milagrosamente, fuera del tiempo. Se inclina y el prodigio se hace. Narciso descubre el espejo. Narciso inventa el autorretrato. De ahí en adelante, Narciso pasará el día entero, inclinado sobre el espejo del remanso, contemplando su imagen.<sup>201</sup>

Y como bien apuntó Ulacia, este texto, de cierta manera, es una poética de Villaurrutia, “el reflejo aparece en otros poemas representado a través de la sombra, del eco, de la música, de la imagen fílmica, de la pintura, de las artes en general, de espejos”.<sup>202</sup> Además de los reflejos, los poemas recurren a los mares, los ríos, las aguas que se observan como un tópico, desde mi perspectiva, están ligados a la búsqueda del reflejo, y su significado es variado, como se verá más adelante. Por ello, los reflejos y las aguas tienen una relación estrecha en los poemas villaurrutianos, así como el flujo y el correr de ríos, mares y la sangre del yo lírico. Manuel Ulacia ha señalado, al analizar “Nocturno amor”: “el agua es una sucesión de reflejos”.<sup>203</sup> Tal como lo percibe el

---

<sup>201</sup> Xavier Villaurrutia, “Meditación ante el retrato”, en *Obras*, pp. 1073-1074.

<sup>202</sup> Manuel Ulacia, *op. cit.*, p. 39.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 53.



propio Villaurrutia, el agua es el vehículo que tiene el hombre para hallar el reflejo y con ello el espejo y su retrato con el que podrá detener el tiempo.

Sin ir muy lejos, el mismo tema del reflejo y el autorretrato conlleva a otra cuestión, como puede leerse en la cita de Villaurrutia, que ya han señalado varios autores: el viaje. Pero en Villaurrutia este viaje es para encontrarse, buscar en ríos interiores la imagen del hombre, tal como lo ha hecho Narciso. Rosa García Gutiérrez ha observado en *Dama de corazones* el germen de los *Nocturnos*, y entre los elementos que conectan estas dos obras Rosa García Gutiérrez señala:

En realidad ese argumento no es más que una excusa para que el narrador[...] exponga, las que habrían de ser, hasta el final de su obra, sus tres obsesiones: el sueño, la muerte y el viaje interior; es decir, la vida como búsqueda y exploración de uno mismo o, como repetiría Villaurrutia usando la frase de Paul Monrad como ‘le voyage autour de la chambre’: lo que más simplificada, sin metáforas, llamaría Villaurrutia más tarde ‘el drama del hombre’ e ‘intento de conocimiento del hombre’ como fin último de la poesía.<sup>204</sup>

Más tarde, en el mismo artículo, García Gutiérrez apunta que los símbolos del espejo, la voz y la estatua se encuentran en la novela *Dama de corazones* tal como se hallarán en lo *Nocturnos*, y todos ellos “son símbolos de desdoblamiento, toma de conciencia de muerte y vida, mente y cuerpo, en un mismo yo”.<sup>205</sup> Así como Jesús Eduardo García Castillo nota que, estos recursos son útiles para Villaurrutia, no sólo en la poesía sino en la prosa, así a lo largo de la novela *Dama de corazones*, hay una “idea de duplicación y reduplicación hace pensar también en un par de espejos puestos frente a frente”.<sup>206</sup> Esta imagen la repetirá Villaurrutia en “Nocturno en que nada se oye”: “y en el juego angustioso de un espejo frente a otro/ cae mi voz”.<sup>207</sup>

<sup>204</sup> Rosa García Gutiérrez, “*Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia en la génesis de los *Nocturnos*”, p. 267.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>206</sup> Jesús Eduardo García Castillo, “La estructura especular de *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia”, p. 103.

<sup>207</sup> Xavier Villaurrutia, *Obras*, p. 47.

En el mismo sentido que los dos autores anteriores, Carlos Francisco Monge subraya en la poesía villaurrutiana “una recurrencia de motivos relacionados entre sí el sueño, la alucinación, la noche, la búsqueda de otra realidad, la presencia del otro, el deseo de comunicación, el erotismo, el amor, la disolución del ser individual, la muerte”.<sup>208</sup> Monge concibe el tema del desdoblamiento como la confusión del yo con el otro, la no identificación del reflejo como propio o la apropiación del *otro* como reflejo: “El reconocimiento de los otros a raíz de la duda en la propia existencia”,<sup>209</sup> aquí es donde agrego que también es a la inversa, por lo tanto no se puede reconocer el propio yo, no hay certeza de saber su existencia en el otro, ni en el propio reflejo.<sup>210</sup>

Por su parte, Ida Vitale, al hablar de los temas recurrentes en la obra poética de Xavier Villaurrutia, menciona el sueño, el insomnio, la habitación, la soledad y el mar. En este último elemento es en el que me interesa abundar: “El mar usado como transparente metáfora que, ya antes de la publicación de *Reflejos*, traduce una inclinación sexual y amorosa”.<sup>211</sup> No sólo eso, Vitale se detiene a explicar que las palabras usadas por Villaurrutia tienen un poder reactivo, puesto que su significado se modifica de acuerdo con el contexto donde se las encuentre, la palabra *muerte* es el reactivo por excelencia. Pero regreso al tema del mar, Ida Vitale comenta:

Los símbolos nos llegan desde épocas remotas y diversas de la nuestra sin perder su capacidad de cargar de infinitos sentidos una palabra. Entonces el mar es no sólo *el mar nocturno edipo* y sobre todo el lugar de los naufragios, sino la suma inacabable de todas las cosas que se adjetivan de manera semejante, las potencias en pugna encerradas en el espíritu del hombre, lo profundo e hirviente, lo secreto y misterioso, la propia sangre como una corriente heredada y comunicante, *que arrastra despojos silenciosos*, e incluso esa gongorina *sábana nieve de hospital invierno tendida entre los dos como la duda*, que separa al poeta de lo que ama.<sup>212</sup>

<sup>208</sup> Carlos Francisco Monge, “Entornos del surrealismo en Xavier Villaurrutia”, p. 91.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>210</sup> A la manera del desposorio espiritual del que se habló anteriormente, “ambos son el espejo del otro”.

<sup>211</sup> Ida Vitale, *op. cit.*, p. 35.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 36.

La autora hace este comentario respecto a “Nocturno mar”, y así corrobora la primera afirmación sobre el uso recurrente de este sustantivo como símbolo y metáfora, es decir, lo que se dice se hace de forma velada, esto es, se sugiere.

Andrew Debicki comenta brevemente el uso de elementos que dan la sensación auditiva del reflejo, incorpora entonces no sólo imágenes visuales, los juegos verbales que crean una cierta emoción en el lector, los juegos verbales y paronomásicos “producen la impresión de ecos que rebotan, representando perfectamente la experiencia de una realidad incierta, compuesta de reflejos”.<sup>213</sup> La poesía permite crear mundos no solamente visuales, sino sonoros. Pueden equipararse los ecos a los reflejos y ambos elementos como búsqueda constante del amor y del yo.

Estos reflejos son, además juegos de oposiciones, como se mencionó arriba; el mismo símbolo del agua representa una dualidad. Al respecto, Víctor Manuel Mendiola señala que Villaurrutia como lector y estudioso de Sor Juana Inés de la Cruz debía crear “un mundo perfecto pero helado: los reflejos de la razón los espejos de la inteligencia. Un mundo donde todo permanece equilibrado en su correspondencia. Las dualidades de Villaurrutia son los opuestos”,<sup>214</sup> y, tal como lo había señalado Paz,<sup>215</sup> la obra villaurrutiana se construye de opuestos. El agua y el reflejo se observan en estos textos como la oposición al propio yo lírico y a la necesidad de encontrarse como lo hizo Narciso; o bien como la dualidad vida-muerte. A partir de que Villaurrutia considera la poesía como una forma de vida y de pensar el mundo se afirma que al leer sus textos se está frente su forma de ver el mundo. Así, como se ha visto, la muerte es un tema recurrente que se asocia a la del agua, a la del rostro informe, en el poema “Reflejos”,

---

<sup>213</sup> Andrew Debicki, *op. cit.*, p. 132.

<sup>214</sup> Víctor Manuel Mendiola, *op. cit.*, p. 34.

<sup>215</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 59.

por ejemplo, a partir del que Mendiola se pregunta “nos aproxima a la idea de pérdida, de ahogo y ¿por qué no?, de muerte”.<sup>216</sup>

Mendiola se cuestiona sobre el tema del “drama íntimo”, el drama del hombre, sobre el que puede decirse que, que como se observa en el texto “Meditación ante el retrato”, para el poeta, el hombre sólo trata de conocerse mediante el reflejo: “Si en el reflejo el hombre se separa de sí mismo, si el reflejo es el otro lado de la vida, si somos el reflejo, entonces esta duplicación crea un puente con lo otro y así alcanzamos, conseguimos poseer nuestra muerte”.<sup>217</sup> Así Mendiola, de una manera sutil, puede engarzar los elementos característicos de la obra de Villaurrutia (muerte, reflejo), y como puede observarse, el agua está presente tanto en el reflejo como en el símbolo de la muerte.

De la misma manera, Xirau comenta el uso de los reflejos en la poesía de Villaurrutia, el juego de reflejos tanto auditivos como visuales. El ejemplo usado por Xirau es el “Nocturno en que nada se oye”, en el que el yo lírico de busca, encuentra su reflejo, pero es la nada: “La conciencia de sí ya sólo subsiste como reflejo o como sonido en la apariencia auditiva de las palabras. Pero la verdadera voz, la autoconciencia, es desintegración y fugacidad. El espejo refleja únicamente su propio vacío, su ausencia, su nada”.<sup>218</sup> Asimismo, Quirarte explica que “Villaurrutia concibe la poesía como un espejo que refleje la parte invisible del mundo. El espejo constituye un reflejo aparente de la realidad, la paraliza y elimina de lo que considera inútil; la materia adquiere solidez en el universo de las formas, donde las emociones están trasmutadas”.<sup>219</sup>

---

<sup>216</sup> Víctor Manuel Mendiola, *op. cit.*, p. 83.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>218</sup> Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 68.

<sup>219</sup> Vicente Quirarte, “Xavier Villaurrutia: viaje alrededor de la alcoba”, p. 35.

Por otro lado, Xirau explica que el uso de mar como metáfora, por lo menos en el poema “Nocturno mar” representa la conciencia del yo lírico “limitada a sí mismo, aislada de cuanto niega imponderable [...] Villaurrutia inventa un mundo para negarlo. Desde su soledad, mágicamente invoca a las cosas que sabe inexistentes. No encuentra más que su propia conciencia fingidora de mundos”.<sup>220</sup> El mar es el símbolo de la conciencia, el reflejo de lo que *es* el yo poético: soledad y negación.

Al analizar la figura del espejo, José Alberto Sánchez coincide con la idea de la búsqueda: “El espejo crea espacios de encuentro y desencuentro. La realidad y el lenguaje son espejos porque nos encuentran con el otro y nos desencuentran de nosotros mismos. ¿Qué realidad? La realidad de Xavier es el mundo que se disgrega como cristales de un solo espejo: agua, aire, objetos, sonidos, ruidos, todo se descompone como otra cosa [...] El espejo juega con el mundo, lo repite, pero sobre todo lo transforma en otra cosa”,<sup>221</sup> parece que el poeta está enfrentado a la imposibilidad de reconocerse en los espejos, en las aguas distorsionadas.

Si bien a lo largo de su creación poética Villaurrutia usa constantemente imágenes líquidas, Rosa García Gutiérrez nota claramente cómo en los nocturnos esto se acentúa y, asimismo, repite los motivos del desdoblamiento. La investigadora considera como imágenes acuáticas: los mares, las líquidas sombras, los naufragios, así como los entornos acuáticos que describe el autor: “Salidas y entradas a través de este espejo simbólico, aéreas y acuáticas narraciones visionarias”.<sup>222</sup> De cierto modo, la obra de Villaurrutia crea asociaciones, y éstas, símbolos. Por ejemplo, el mar en los poemas villaurrutianos puede asociarse con la creación, la poesía, el viaje, la búsqueda, o la nada de la conciencia.<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 66.

<sup>221</sup> José Alberto Sánchez Martínez, *op. cit.*

<sup>222</sup> Rosa García Gutiérrez, “Introducción”, en Xavier Villaurrutia, *Obra poética*, p. 108.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 141, véase también pp. 156 y 157.

El mar como símbolo e imagen clave en la poesía de Villaurrutia ha sido analizado también por Eugène Moretta. Primero como el viaje en el mar, después como símbolo de misterio y del amante: “el poeta se entrega al mar, hundiéndose en sus insondables profundidades”,<sup>224</sup> explica Moretta sobre el poema “Mar”, de *Reflejos*. El propio Moretta se detiene a explicar cómo el agua y las imágenes marinas adquieren desde el poemario *Reflejos* un sitio significativo, el mismo que en *Nostalgia de la muerte* se acrecienta. Sobre el primer poemario Moretta comenta:

Quizá sea su función más obvia el prestar posibilidades imaginativas a paisajes y sucesos que tienen lugar en un ambiente rural. Así en el poema que da nombre a la colección, Villaurrutia recrea una escena de amor en la cual el rostro de su dama se refleja en el agua de un manantial [...] En el segundo poema de esta colección titulado “Noche” [...] el “agua incansable” de un arroyo sirve para personificar el paisaje nocturno, dando a los caminos rurales el aspecto de “arroyos que se han dormido”. “Arroyo” regresa a la visión de agua en movimiento y crea una rápida serie de impresiones visuales, gustativas y táctiles.<sup>225</sup>

Cuando Moretta se detiene a analizar el agua en *Nostalgia de la muerte*, observa la relación de aquella con la noche: “el agua aparecerá bajo la forma de un océano en cuyas profundidades, mientras llega la noche, el cuerpo humano se hunde lentamente. También esta identificación de la noche con el mar hará posible que la conciencia se encuentre a sí misma”.<sup>226</sup>

Más tarde en su análisis, Moretta se interesa por el tema del reflejo: tanto en *Nostalgia de la muerte* como en *Canto a la primavera* se verá como una duplicación que “simbolizará el fracaso del yo al querer avanzar hacia un cabal conocimiento del mundo; es ahí donde el espejo, frente al cual se ve el poeta al fin de su búsqueda, manifestará concretamente que la percepción y el deseo no pueden penetrar más allá del

---

<sup>224</sup> Eugène Moretta, *op. cit.*, p. 18.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 21.

propio yo”.<sup>227</sup> Como ya he señalado, en Villaurrutia esta búsqueda del reflejo, de sí mismo parece no concretarse. En cuanto a los reflejos en el agua, éstos se quiebran, no son duraderos y desaparece la imagen, Moretta dice: “Los reflejos producidos por los espejos y las superficies líquidas son sólo indicaciones más concretas de lo que en términos generales es fundamentalmente una búsqueda de la forma”.<sup>228</sup> Por tanto el yo lírico se hallará frente a la imposibilidad de asir su reflejo.

Moretta se detiene a analizar los “Nocturnos” y encuentra elementos que se relacionan con el tema aquí tratado. Ciertamente, al unir las palabras *noche* y *sombra* a la de *agua*, “el ambiente nocturno también llega a adquirir una peculiar cualidad líquida que crea en el hombre un sentido de inmersión en las profundidades de un desconocido océano”.<sup>229</sup> Así, esta identificación del mar con la noche permite observar, según Moretta, un par de elementos que son fundamentales para la poética de estos poemas; uno es el silencio, del que es más una forma de interioridad y de búsqueda, y el segundo es “un modo por el cual los objetos pueden visualizarse, poéticamente como suspendidos en el espacio y atraídos por corrientes al alcance del hombre: fenómeno que parecía contranatural en una atmósfera superior”.<sup>230</sup>

De acuerdo con Moretta, los elementos antes mencionados crean la atmósfera y los escenarios propicios para el sueño. Efectivamente, en el caso de *Nostalgia de la muerte*, los espacios oníricos se valen, en algunos casos, del agua; en éstos, el elemento no es creador de vida, es creador de confusión, y representa al propio yo lírico en búsqueda de su conciencia. El agua también dibuja, si se puede decir así, los espacios lúgubres por donde se pasea el hombre, los sueños y la noche tienen ciertas cualidades

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 49.

líquidas. Estas escenografías son representadas para mostrar la soledad y el deseo, encierran a la conciencia, dice Moretta.<sup>231</sup>

En los “nocturnos”, el autorreflejo no es un reencuentro consigo mismo, es una búsqueda incansable.<sup>232</sup> Moretta considera que el tema del reflejo es parte de la poética de Villaurrutia: ““El artista es un espejo que anda’, un río que, en primer lugar, tiene que asimilar los detalles del mundo exterior que refleja para poder prestarle a éste una nueva forma. Del mismo modo que el poeta ha de apropiarse a sí mismo, el mundo del lenguaje le ha legado hacer de las palabras los cimientos de una nueva generación””.<sup>233</sup> En la cita sobre el mito de Narciso que he puesto arriba queda claro que es parte de la inquietud villaurrutiana el reflejo para encontrarse a sí mismo a partir del exterior.

En este sentido, Dauster apunta que este uso de los reflejos y los espejos, además de una tradición ancestral, como ya se ha dicho, representa las influencias de Villaurrutia, específicamente de Rilke, Valéry y Mallarmé: “Both Rilke and Villaurrutia use masks and, notably, mirrors as symbols of the inability to communicate, but for Villaurrutia this inability was basic to the condition of existence, while Rilke transcended it in his semi-mythical states of ‘pure being’”.<sup>234</sup>

En el estudio que hizo Merlin Forster sobre la poesía de Villaurrutia se dedica un apartado a las características líquidas de la poesía villaurrutiana: “Water in multiple forms (water, rain, humidity, snow, ice) is the most important motif, and is often designated by conventional limiting names: lake, stream, rives, sea, fountain, well, or pool. Other natural or manufactured fluids appear (alcohol, wine, sap, juice, honey), as also the fluids of the human body (blood, lymph, saliva, sweat)”.<sup>235</sup> Las funciones que comenta Forster son básicamente dos, la tendencia a estar estáticos y la liquidez como

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>234</sup> Frank Dauster, *op. cit.*, p. 112.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 97.



énfasis al movimiento. Por ejemplo “In the early poems the quiet waters of a lake or a well reflect peaceful surrounding scene and the untroubled emotions of the poet”.<sup>236</sup> Lo que concuerda con la poética de Bachelard, en la que el agua quieta simboliza el orden. Más tarde, en *Reflejos*, la metaforización hará que el reflejo en el agua se rompa como si fuera un espejo. En *Nostalgia de la muerte*, la noche adquiere características líquidas “Nigth then becomes a sea, wich in its ebbing and flowing reveals those anguishes and fears which are normally covered by the water of the day”.<sup>237</sup> Forster sabe que en los poemas de Villaurrutia el reflejo es un recurso constante, el espejo “is used in this images, but at times the surface of a well or a body of water is also seen as a mirror”.<sup>238</sup> es, pues, un motivo importante para concebir el mundo interno y externo del poeta, para el tema de la búsqueda del reflejo de Narciso.

Evidentemente, estos símbolos usados por Villaurrutia a lo largo de su poesía –el sueño, la noche, el agua, en sus diferentes acepciones, los reflejos y el viaje como búsqueda, y su recurrente visión de la muerte– no son elementos aislados del uso del lenguaje; como bien señaló Octavio Paz, los juegos de palabras usados para la creación de atmósferas serán uno de los rasgos distintivos de su poesía: “También los juegos sinestésicos en los que los ecos construyen geometrías inquietantes”.<sup>239</sup>

Entonces, en los poemas de Villaurrutia, por un lado, se encuentran aguas internas y, por otro, las externas. Normalmente, el destino del yo, al acercarse a esta agua, es casi siempre poco afortunado, por lo menos, inalcanzable, como el reflejo.

Antes de comenzar con el análisis de los poemas, es indispensable explicar el orden que se siguió para este estudio. Los textos elegidos son de los poemarios *Reflejos* y *Nostalgia de la muerte*, sin embargo no se conserva un orden cronológico en la

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>239</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 55.

presentación de los poemas. En el presente trabajo se propone un análisis relacionado con las figuras relacionadas, ya metáforas ya símbolos, con el agua. En primer lugar se trata de los poemas que retratan ríos, como parte esencial de la vida nocturna o parte del interior del yo lírico. Después el mar como elemento interior o como lugar inhóspito para el yo lírico; y finalmente el agua como espejo, el reflejo y las sombras. Los poemas se eligieron con base en esta organización, en todos los apartados del análisis hay textos de los dos poemarios antes mencionados.

### El río en “Nocturno de los ángeles”

“Incandescente río  
dos cuerpos de tierra  
se abrazaron en el reflejo del agua  
y se dejaron ir como dos peces.” Manuel Ulacia

En los poemas de *Nostalgia de la muerte* hay un juego constante con la imagen evocada; para ello, el autor se vale de los recursos formales de la lengua, por lo que la metáfora es importante en su creación artística, pues se sirve de ella para hacer de los símbolos parte esencial de los textos. Para Villaurrutia la metáfora es vital en la creación de espacios oníricos porque, como se ha mencionado, el tema del sueño es trascendente en la poesía villaurrutiana, al menos en *Reflejos* y *Nostalgia de la muerte*. Xavier Villaurrutia imagina un mundo en el que la nada y la muerte adquieren un significado positivo, por lo que las metáforas que usa proporcionan esta inversión de valores. Según explica Eugène Moretta, el lenguaje poético de Villaurrutia se caracteriza por el uso constante de sustantivos y adjetivos cuya intención es la descripción del espacio metafórico, entre los que “predomina el vocabulario que evoca lo parcial o totalmente inaccesible, y por ello secreto o misterioso [...] Otra serie de palabras representan el universo creado por la muerte y la nada, en este caso lo hueco y lo vacío sustituyen a la sustancia”.<sup>240</sup>

Abordaré aquí un tema que parece relevante explicar, el subgénero lírico nocturno; varios de los textos analizados son titulados así por el propio Villaurrutia, como es el caso del presente poema. El tema de la noche ha sido parte de la tradición literaria, se pueden hallar ejemplos desde la antigüedad y en textos del Siglo de oro. La noche es asociada con el temor, la soledad, el miedo, el dolor y, el amor carnal, Rosa García Gutiérrez explica que habrá que esperar hasta el romanticismo “para que acabe siendo por fin el espacio ideal y casi exclusivo del marginado y sufriente artista

---

<sup>240</sup> Eugène Moretta, *La poesía de Xavier Villaurrutia*, p. 144.

moderno, y la palabra ‘nocturno’ se convierta en una denominación específica relativa a un tipo concreto de composiciones artísticas”.<sup>241</sup> Así es como varios autores comenzaron a cultivar este subgénero lírico cuya característica es la de mostrar los sentimientos que surgen en la noche, todos ellos relacionados con la soledad, la tristeza y la melancolía. En el caso de Xavier Villaurrutia se observa que en *Nostalgia de la muerte* los tópicos usados por el autor están relacionados con ciertos temas que pueden desarrollarse mejor en los nocturnos. Rosa García Gutiérrez dice que Villaurrutia asume temas como “la realidad marginal del poeta en la modernidad, la angustia vital que da pie al febril insomnio creador, la necesidad de otra realidad que no se percibe en la vigilia y que quizás sí puede alcanzarse mediante el sueño, simbólicamente relacionado con la noche”.<sup>242</sup> Entonces el nocturno es la composición poética que permite expresar el sentido que no puede alcanzarse por medio de la vigilia y todas las sensaciones pasan por la noche y por el sueño.

El poema “Nocturno de los ángeles” está dividido en doce estrofas con metros desiguales. Sin embargo, repite un par de versos a la manera de un estribillo propio de la poesía popular. La estructura del poema parece contar una historia, el yo lírico relata una serie de acontecimientos que se encadenan estrofa a estrofa, cada una de ellas muestra un momento de la noche.

El “Nocturno de los ángeles” retrata los amoríos nocturnos que tienen lugar en la ciudad de Los Ángeles. Este texto ha sido interpretado de formas diversas, por ejemplo, Manuel Ulacia<sup>243</sup> lo califica como un poema erótico *gay*; asimismo, Paz lo ve como uno de los pocos poemas eróticos de Villaurrutia.<sup>244</sup> Aunque también se ha dicho que es un poema que, a manera de relato, explica la “humanización” de los ángeles,

---

<sup>241</sup> Rosa García Gutiérrez, “La poesía de Xavier Villaurrutia”, en Xavier Villaurrutia, *Obra poética*, p. 107.

<sup>242</sup> *Ibid.*

<sup>243</sup> Manuel Ulacia, *Xavier Villaurrutia: cincuenta años después de su muerte*, p. 58

<sup>244</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 64.

interpretación que sería muy pobre, pues en este texto, el autor se vale de la metáfora para explicar el movimiento secreto y nocturno de aquellos hombres que se hallan por casualidad y “Forman imprevistas parejas”<sup>245</sup> (v. 19). Y el río, el símbolo del constante movimiento, mueve en sus corrientes a los amantes.

Un sustantivo importante en la poesía de Villaurrutia es la calle: “At times the street is deserted [...] the street may take the form of a river”. El poema que analizo no es la excepción, pues las calles fluyen, equiparando estas “arterias ciudadinas” al fluir de la sangre en un cuerpo o bien de un río; además, esta característica dota al sustantivo *calle* de movimiento, como queda claro desde el principio del poema: “Se diría que las calles fluyen dulcemente en la noche”. (v. 1) Como dije, “Nocturno de los ángeles” dibuja la noche de la ciudad de Los Ángeles: el uso de las metáforas para hacer esta descripción se observa desde el primer verso: la calle adquiere la acción de fluir, la compara con un elemento móvil. Esta noche permite que el movimiento de las personas sobre la calle sea (o parezca) un fluir agradable, *dulce*.

El poema se inicia con la posibilidad, el verbo en pospretérito, *diría*, acentúa más la metáfora explicada, en esta calle pareciera que los hombres andan, como en la corriente de un río, arrastrados y chocando unos con otros; el río es un símbolo de sensualidad,<sup>246</sup> dice Bachelard. Además, la paronomasia que hay en los versos 5 y 7 evidencia la fuerza del callar el misterio que ha unido a los seres en un río nocturno, y la cercanía auditiva entre dos palabras con significados opuestos es parte de la esencia del poema en general, la ambigüedad está presente en el uso de recursos retóricos, como el que se acaba de mencionar, la paronomasia, pero también se hallan aliteraciones, además de la metáfora:

---

<sup>245</sup>El poema ha sido tomado de Xavier Villaurrutia, *Obras*, pp. 55-57. Para una mejor consulta del texto se ha colocado un apéndice con el texto completo y con la numeración de los versos.

<sup>246</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 228 y ss.

Se diría que las calles fluyen dulcemente en la noche.  
 Las luces no son tan vivas que logren desvelar el secreto,  
 el secreto que los hombres que van y vienen conocen,  
 porque todos están en el secreto  
 5 y nada se ganaría con partirlo en mil pedazos  
 si por el contrario, es tan dulce guardarlo  
 y compartirlo sólo con la persona elegida<sup>247</sup>

Las calles guardan el secreto que es preferible compartir sólo “con la persona elegida” (v. 7). El yo lírico apunta al respecto del secreto: “y nada se ganaría con partirlo en mil pedazos” (v. 5). En este caso, la metáfora cosifica a secreto y éste se presiente como un ente tan frágil que se despedazaría si se contara; esta metáfora “contiene en sí una exageración que nos agrada, que habla fuertemente a nuestra fantasía”.<sup>248</sup> Un secreto cual vidrio<sup>249</sup>, si se acepta la comparación, lo que permite observar que el tema del poema no puede, de ninguna manera, ser una mística aparición angelical.<sup>250</sup> Así, el secreto es tan frágil como el vidrio y romperse en mil pedazos sería convertir ese cuerpo de agua en gotas.

En la estrofa siguiente la mirada se dirige a los hombres:

Si cada uno dijera en un momento dado,  
 en sólo una palabra, lo que piensa,  
 10 las cinco letras del DESEO formarían una enorme cicatriz  
 luminosa,

<sup>247</sup> Xavier Villaurrutia, *Obra poética*, p. 289-291.

<sup>248</sup> Tudor Viano, *op. cit.*, p. 44.

<sup>249</sup> Con el tema del vidrio se observa la influencia del Siglo de Oro en Villaurrutia, pues éste era un tema común al referirse a cuerpos de agua o a cuerpos perfectos.

<sup>250</sup> Rosa García Gutiérrez y Manuel Ulacia han criticado esta interpretación “pobre” del poema, ambos consideran que es bastante elemental dejarse llevar por la idea de una encarnación de los seres celestiales, aun cuando Xavier Villaurrutia haya aceptado que ése era el tema principal de su poema en el texto. En el texto “La aventura poética de Xavier Villaurrutia”, el propio autor da su interpretación del poema “Nocturno de los ángeles”, sin entrar en mayores detalles, Villaurrutia asegura que el poema es: “en su forma, un poema menos libre de lo que a simple lectura puede parecer. Su versificación es casi siempre acentual. Sigue un ritmo, una pulsación que podría llamar física. Es también un poema con “asunto” que no es otro que la encarnación de los ángeles que vienen a la tierra a fundirse y confundirse con los mortales, a vivir la pasión erótica que en su destierro no pueden realizar. Su forma es la única que podría tener un poema en que todo fluye como el río de la calle de la noche que describo”. Y aunque podamos creer o no en las palabras del autor empírico, Umberto Eco tiene razón al decir que la *intentio operis*, es decir, la intención de la obra, puede no coincidir ni con la del autor real, ni con la del lector, pero, si en la obra las pistas llevan a determinada interpretación y, ésta se apoya en lo que el texto dice, importa poco lo que el autor pueda aportar al análisis.

una constelación más antigua, más viva aún que las otras.  
 Y esa constelación sería como un ardiente sexo  
 en el profundo cuerpo de la noche  
 15 o, mejor, como los Gemelos que por primera vez en la vida  
 se miran de frente a los ojos, y se abrazan ya para siempre.

Aquí, la frase metafórica dota de vida al deseo, “la cicatriz luminosa” puede significar las letras en luz de neón de un hotel o bien la culpa lastimosa por haber dicho su secreto.<sup>251</sup> Además, la tipografía permite entender que el elemento *deseo* es verdaderamente relevante. Asimismo se equipara la imagen de la constelación de Géminis a la de los dos amantes que se encuentran en una noche unidos por el deseo sexual.

Súbitamente estas calles se hacen ríos:

De pronto el río de la calle se puebla de sedientos seres,  
 caminan, se detiene, prosiguen.  
 Cambian miradas, atreven sonrisas,  
 19 forman imprevistas parejas...

El uso de la locución “de pronto” da un giro al poema; ahora en realidad la calle es un río que lleva en sus aguas seres deseosos que quieren encontrar a su pareja. Como se puede leer, la metáfora se continúa porque este río-calle arrastra seres, éstos se dejan llevar por la fuerza y el cauce. Río revuelto en el que “Cambian miradas, atreven sonrisas,/ forman imprevistas parejas”; la sensualidad se presiente. Los versos antes mencionados se repiten seis estrofas más abajo, dan cadencia y afirman cómo en estas calles se descubren las parejas.

La metáfora con la que comienza el poema, calle-río, se sigue por varias estrofas, parece que el término elegido para determinar a la calle resulta mucho más sugerente; Tudor dice que “La metáfora poética [...] comienza en el momento de

---

251 Ulacia observa que el uso de la palabra *cicatriz* “conlleva la idea de dolor y esto último un sentimiento de culpa. El tema de la homosexualidad se hace ya evidente”. Manuel Ulacia, *op. cit.*, p. 59.

afirmar una identidad más amplia, más total, entre los objetos de la comparación sobreentendida, que la que permite la realidad de las cosas”.<sup>252</sup> Por tanto, *río* es un término más amplio para referirse a lo que sucede en las calles agitadas de la ciudad. La siguiente estrofa es una descripción del espacio del río-calle:

- 20 Hay recodos y bancos de sombra,  
orillas de indefinibles formas profundas  
y súbitos huecos de luz que ciega  
y puertas que ceden a la presión más leve.
- El río de la calle queda desierto un instante.
- 25 Luego parece remontar de sí mismo  
deseoso de volver a empezar.  
Queda un momento paralizado, mudo, anhelante  
como el corazón entre dos espasmos.

En cada uno de los versos de estas dos estrofas se lee una serie de imágenes que evocan a las de la vanguardia, de los versos 20 a 23 se leen juegos de inversión: lo hueco, que en el uso corriente negaría contenido, contiene una sustancia inaprensible: la luz. La estrofa siguiente (vv. 24-29) es una larga personalización del espacio, el río de la calle se queda solo, recoge nuevos bríos sensuales, se reincorpora; el adjetivo *deseoso* caracteriza al río, ya no es el que arrastra, sino el que busca reponerse, continuar como *locus* del enlace de las parejas que se cruzan. Y antes de pasar a la siguiente estrofa se hace la comparación: la falta de movimiento es como el corazón en espera de la sístole que irrigará el cuerpo de sangre nueva. La metáfora calle-río, hasta este momento, se ha continuado a lo largo de todo el poema y con ello el autor ha personalizado, poco a poco, al río; al inicio, “se diría que las calles fluyen”, y en la estrofa cinco la calle es un río mudo y paralizado. Esta metáfora presenta a la calle inanimada en acción. El poema continúa de siguiente manera:

---

<sup>252</sup> *Ibid.* p. 59.



30 Pero una nueva pulsación, un nuevo latido  
 arroja al río de la calle nuevos sedientos seres.  
 Se cruzan, se entrecruzan y suben.  
 Vuelan al ras de la tierra.  
 Nadan de pie, tan milagrosamente  
 35 que nadie se atrevería a decir que no caminan.

La metáfora calle-río se halla frente a la frase metafórica “Arroja al río de la calle nuevos seres sedientos”, este último adjetivo sustituye al deseo del que habló en la segunda estrofa. Ya no es el deseo lo que mueve a esos seres, sino la sed sensual.

En la siguiente estrofa se produce la *anagnórisis* con una frase imprecisa: “¡Son los ángeles!”(v. 35). La ambigüedad se produce porque pueden ser ángeles, metáfora de hombres, o bien el referente real: la ciudad de Los Ángeles:

Han bajado a la tierra  
 por invisibles escalas.  
 Vienen del mar que es el espejo del cielo  
 39 en barcos de humo y sombra,

Los hombres-ángeles, según el “Nocturno”, vienen del mar. Curiosamente, se internan en ríos, al contrario que en la naturaleza; los mares desembocan en ríos que son las calles. Y este río cumple con la función que le fue dada: la sensualidad, es el sitio perfecto para formar parejas, y para realizar el amor carnal. El mar que se presenta es un reflejo del cielo, aquí la metáfora presenta dos elementos igualmente inmensos y azules, confundidos en el horizonte, mar y cielo, no pueden ser más que reflejos, ninguno podría contener al otro, sólo se igualan.<sup>253</sup> Y como dice Bachelard, el reflejo se materializa poco a poco.<sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> Este recurso de equiparación del cielo con el mar es recurrente en la poesía de Villaurrutia, desde los primeros poemas ya se observa esta indiferenciación entre estos dos elementos de la naturaleza, por ejemplo, en *Reflejos*, tanto en “Pueblo” como en “Azoteas”, el cielo y el agua son reflejos tan iguales que se confunden.

<sup>254</sup> Véase capítulo “El agua en Villaurrutia”.

El poema continúa con la metáfora: hombre-ángel; ahora los ángeles se refieren a los hombres enamorados que llegaron del mar, estos hombres son marineros<sup>255</sup> que buscan un poco de contacto carnal:

40 A fundirse y confundirse con los mortales,  
 a rendir sus frentes en los muslos de las mujeres,  
 a dejar que otras manos palpén sus cuerpos febrilmente,  
 y que otros cuerpos busquen los suyos hasta encontrarlos  
 como se encuentran al cerrarse los labios de una misma boca,  
 45 a fatigar su boca tanto tiempo inactiva,  
 a poner en libertad sus lenguas de fuego,  
 a decir las canciones, los juramentos, las malas palabras  
 en que los hombres concentran el antiguo misterio  
 de la carne, la sangre y el deseo.

En esta estrofa las frases metafóricas sintetizan el deseo carnal y la relación sexual; así, el juntarse de los labios se equipara con los cuerpos unidos. Las lenguas de fuego son las bocas ansiosas en una relación sexual, y nuevamente aparece el deseo, es un misterio guardado en las malas palabras: el misterio es el deseo de la carne y la sangre.

Después se lee cómo la metáfora de ángel-hombre se sigue, pero ahora son casi iguales, hombre y ángel sólo son distintos por la belleza. Es decir, la belleza varonil se identifica con la de un ángel, si fuera la hermosura de una mujer sería un lugar común, lo que atrapa y sorprende es precisamente la inversión de valores, en este poema *ángel* es hombre y no mujer:

50 Tienen nombres supuestos, divinamente sencillos.  
 Se llaman Dick o John, o Marvin o Louis.  
 En nada sino en la belleza se distinguen de los mortales.

La siguiente estrofa de los versos 53 a 55 es la repetición que se señaló más arriba (vv. 17-19), que funciona como estribillo y le proporciona ritmo al poema,

---

<sup>255</sup> En *Obra Poética* se publicó el manuscrito de este texto, en éste se aprecian varios dibujos que acompañan al poema.

además de repetir las acciones de los ángeles-amantes que se unen imprevistamente en parejas.

Para Villaurrutia, el tiempo transcurre lentamente. En este poema el tiempo es parte del mundo metafórico, pues “el poeta a menudo identifica el adjetivo *lento*, con el movimiento vertical y, de este modo, añade al tiempo una dimensión de desplazamiento a través de una distancia física: el vuelo de los ángeles es a la vez lento y vertical”.<sup>256</sup>

Lo cual es una metáfora del tiempo que pasa despacio:

Sonríen maliciosamente al subir en los ascensores de los hoteles  
 donde aún se practica el vuelo lento y vertical.  
 En sus cuerpos desnudos hay huellas celestiales:  
 signos, estrellas y letras azules.  
 60 Se dejan caer en las camas, se hunden en las almohadas  
 que los hacen pensar todavía un momento en las nubes.

Otra vez, aparece la metáfora ángel-hombre; las marcas celestiales sustituyen a tatuaje, el elemento divino opaca el mundano; pero sucede al revés con la metáfora de almohada y nubes: lo terrenal sustituye a lo celestial. Esta serie de palabras produce el efecto de ambigüedad y de quiasmo, son ángeles que recuerdan el cielo u hombres que parecen marcados por lo divino.

Al final del poema se asegura que los ángeles vienen a fundirse y confundirse con los mortales, y para cerrar el poema se habla de nuevo del misterio de la carne, del deseo que se buscaba al principio y que ahora ha sido alcanzado:

Pero cierran los ojos para entregarse mejor a los goces de su  
 encarnación misteriosa,  
 y cuando duermen sueñan no con los ángeles sino con los  
 mortales.

---

<sup>256</sup>Eugène Moretta, *op. cit.*, p. 151.

Como se ha visto, la metáfora usada en la descripción de este poema es la del río-calle, ésta abarca prácticamente todo el poema y tiene en él una fuerte presencia. En este poema, el autor renueva el lenguaje por el uso de metáforas sorprendidas, de giros imprevistos en el lenguaje. Es interesante cómo de la metáfora se pasa a la personificación y, como dice Ricœur, “el ‘es’ metafórico significa a la vez ‘no es’ y ‘es como’”.<sup>257</sup> En este poema se ve el ‘es’ que ‘no es’ y el ‘es como’: ángeles que no lo son, y calles que son como ríos, cielo y mar que son, pero terminan por no serlo. Metáforas de este tipo se utilizan en la obra de Villaurrutia para hacer una descripción tan certera como engañosa: no son los ángeles, sino Los Ángeles, California, donde el encuentro fortuito de amoríos homosexuales era más común que en el México de los años treinta.

Así, las metáforas o palabras relacionadas con el agua, parecen fuera del contexto común; el río carece de agua corriente, tiene en su cauce seres que se cruzan, el río es el símbolo de aquello que choca y se encuentra como sucedería en una calle llena de gente desconocida; según Bachelard, el río tiene una función sexual que, como se ha observado, se cumple en este texto villaurrutiano, aunque, a diferencia de lo mencionado por el crítico francés, en Villaurrutia, la función del río no es reflejar la desnudez femenina, sino la masculina. En este poeta, el extrañamiento se da justamente por eso: no estamos frente ángeles o ríos que tendrían una descripción femenina, se busca crear con las palabras este nuevo espacio, onírico y deseado por el yo lírico, el libre amor entre dos seres del mismo sexo.

---

<sup>257</sup> Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 15.

### Interior que circula

“Oigo el zumbido de mi sangre,  
dentro de mi cráneo pasa una suave tormenta”.  
Rubén Darío

En los poemas de Xavier Villaurrutia se encuentra constantemente la sensación de movimiento interno; en realidad, se trata del interior del yo lírico que circula incesante, y qué mejor elemento para representar este persistente correr que el que me ocupa en este trabajo, es decir el agua. Como se ha dicho, este elemento tiene la capacidad de encontrarse en un movimiento sin cesar; así sucede en algunos poemas villaurrutianos, en este caso me enfocaré en dos poemas, dos nocturnos de *Nostalgia de la muerte*, “Nocturno” y “Nocturno mar”.

En el reino de lo muerto-vivo de la noche se desenvuelve el ambiente de “Nocturno”<sup>258</sup>; en este poema la noche se describe en relación con los sentimientos que produce en el yo lírico. Dentro de él se mueve un río o un mar, un correr sin cesar que es parte esencial de la noche, pero hay que anotar que no se trata de la noche empírica, en realidad es aquella que se vive solamente dentro del propio yo lírico:

Todo lo que la noche  
dibuja con su mano  
de sombra:  
el placer que revela,  
5 el vicio que desnuda.

Esta primera estrofa introduce un par de elementos propios de la noche del yo lírico: el placer y el vicio; evidentemente estos elementos no pueden ser parte del día. ¿Por qué será que sólo la noche es capaz de hacerlos aparecer? En este caso, es indiscutible un elemento de evasión, pues, si se los mira bien, el placer y el vicio se refieren a una entrega carnal que es parte de lo moralmente inaceptable en la época de

---

<sup>258</sup> Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 267-268.

escritura de los poemas, es decir la relación homosexual. Así pues, el circular de la noche dentro del yo lírico no es más que una descripción metafórica de los sentidos exacerbados del mismo yo, al sentir que con la sombra, el silencio y la oscuridad nocturna se revela dentro de sí la necesidad de un encuentro sexual:

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

En la sombra nocturna se presiente la necesidad de amar, todo parece indicar que la sangre es la metáfora del amor carnal, y así funciona también el verbo *encender*, que generalmente remite a la sexualidad. En este texto esa necesidad de amar despierta de noche, agudiza los sentidos y las emociones. En las siguientes estrofas del poema, la figura retórica recurrente es la acumulación: descripciones de sustantivos corporales, metáforas del encuentro sexual; evidentemente estos elementos se relacionan con el simple deseo nocturno de un encuentro sexual; al parecer el poema es diáfano, la noche llega con silencios, sueños y sombras cargadas de connotaciones sexuales, como ya se ha dicho; así, el “Nocturno” sigue:

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

          Todo lo que el deseo  
           unta en mis labios:  
           la dulzura soñada  
           de un contacto,

25 el sabido sabor  
de la saliva.

Y todo lo que el sueño  
hace palpable:  
la boca de una herida,  
30 la forma de una entraña,  
la fiebre de una mano  
que se atreve.

El lector sabe que las palabras de estas tres estrofas tienen una carga erótica evidente; sin embargo, al llegar a la estrofa que cierra el poema, el vuelco se presenta de forma inesperada: la noche representa al propio yo lírico, en su interior circula todo aquello que ha descrito: el silencio, la sombra, la noche y el deseo. Si se quiere ir más allá de las palabras, debemos hallar lo que el poema dice, porque los textos poéticos expresan una cosa diferente de lo que parece representar; así, la metáfora del deseo erótico se ha podido entrever, pero la última estrofa tiene la clave para interpretar de manera más acertada el texto:

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

La búsqueda que se presenta en este poema, es decir, de todo lo que llevó la noche, todo el deseo erótico descrito no lleva a ningún lugar lejos de la conciencia propia. Asimismo, el verso final explica la razón por la cual el yo lírico se sintiera angustiado, la metáfora de la muerte en los labios duros invita a pensar que el movimiento que se halla en su interior no puede llegar a un término adecuado, es y será un secreto encerrado en el propio yo poético, todo ese deseo deberá quedar en un eterno deambular en las venas del yo lírico.

Puedo atrever una interpretación relacionada con el agua porque todo lo que tiene la capacidad de circular está estrechamente relacionado con el constante movimiento acuático; como se ha dicho, el agua es elemento que no descansa nunca: como se puede leer en este nocturno, la noche despierta este carácter líquido del interior del yo, que le permite llevar y traer sólo para él, es decir en su conciencia, el placer, el deseo, el atrevimiento. En este texto se muestra la necesidad de esconder, de cierta manera, los deseos homoeróticos que se encuentran dentro del yo lírico. Es importante señalar que el uso de la anáfora advierte que la noche tiene vida, ésta realiza una serie de acciones: oír, huir, palpar, pero esa vida no es otra que la despertada en el correr interior del yo lírico, quien no se admira tanto cuando descubre a los ojos del lector que todo lo que la noche trae es parte de un mundo interior.

Como puede observarse, las imágenes líquidas en la poesía de Villaurrutia tienen una variedad de significados, pero, en poemas como éste, lo acuático se presenta como parte de la soledad que experimenta el yo lírico en la noche, cuando todos los sentidos parecen trastrocados por el sueño. Por eso, me atrevo a decir que el yo lírico se representa a sí mismo como un río que lleva en su interior los dolores que provoca el amor carnal indecible, ¿por qué pesará tanto sentir y decir su deseo? Desde un punto de vista subversivo, interpretar desde lo *queer*<sup>259</sup> la intención homoerótica de los poemas villaurrutianos proporcionaría una respuesta a esta pregunta un acercamiento productivo, sin duda, es pensar los textos de Villaurrutia como *queer*, es decir, escritos por un homosexual que no tuvo pretensiones de escribir para una mujer, ni describir el

---

<sup>259</sup> El término *queer* hacía referencia a los homosexuales de forma peyorativa: los raros; sin embargo, a principios de los años 90 en Estados Unidos, una teoría se apropió de esta palabra para cuestionar las normas de la sexualidad impuestas desde el poder. Poco después, esta nueva teoría pretendería ampliar las posibilidades de análisis, para comprender desde otro punto de vista ciertas actividades, que por su naturaleza “contraria”, resultaban *queer*, es decir, raras. Así lo *queer* “pasa a concebir la sexualidad como algo móvil, ambiguo y ambivalente, siempre mutable de acuerdo al contexto histórico cultural”, según explica Luciano Martínez, en su texto “Transformación y renovación: Los estudios lésbico-gays y *queer* latinoamericanos”. Finalmente, la teoría *queer* es una metodología para integrar todo aquello que no pertenece a las categorías establecidas por la sociedad patriarcal. Esta teoría supone una postura crítica frente a todo aquello que regula la identidad en una sociedad, no solo sexual sino de raza y clase social



cuerpo femenino, aunque pueda ser leído desde la posición heterosexual, Villaurrutia tiene la capacidad de mostrar el mundo gay desde un ambiente onírico, un ensueño que envuelve al lector para pensarlo enamorado, no importa de quién, hombre o mujer. Aquí la categoría *queer* es aplicable para leer una obra literaria y encontrar, más allá de las palabras, el sentido no dicho, sino sugerido. La obra villaurrutiana se ha leído como escrita desde el cuerpo “under the influence of sexuality”.<sup>260</sup> Pero no éste no es el lugar para hablar profundamente de ello.

Sólo resta explicar que los elementos de amor carnal se mueven arrastrados por una corriente interna que se presenta en forma de savia, pues el yo lírico se representa a sí mismo como un árbol.

---

<sup>260</sup> Robert McKee Irwing, “As invisible as he is. The *queer* enigma of Xavier Villaurrutia”, p. 115.

## El mar que no moja

“Ese techo, tranquilo de palomas  
palpita entre los pinos y las tumbas.  
El Mediodía justo en él se enciende  
el mar, el mar, sin cesar empezando...” Paul Valéry.

Para continuar con el análisis del símbolo *mar*, retomaré otros textos que retoman este elemento como metáfora de el miedo, la muerte, la creación poética y el amante, insertados en una larga cadena metafórica que se desarrolla en un espacio nocturno; el mar no moja, no lleva agua, simplemente no es el ente de la naturaleza, aunque evidentemente debe tener entre sus características algunas que le permitan al lector comprender que estamos ante un océano agresivo, con marea e impredecible.

El poema “Nocturno solo”<sup>261</sup> es una décima, cuya característica principal es estar escrito en versos de ocho sílabas con rima específica (el primer verso con el cuarto y quinto; el segundo con el tercero; el sexto con el séptimo y el último y el octavo con el noveno), se inicia con una imagen relacionada con la sombra y la humedad, ya que este conjunto de elementos hacen parte esencial de la noche villaurrutiana, para después hablar de un mar en el que se naufraga:

Soledad, aburrimiento,  
vano silencio profundo,  
líquida sombra en la que me hundo,  
vacío del pensamiento.

5     Y ni siquiera el acento  
de una voz indefinible  
que llegue hasta el imposible  
rincón de un mar infinito  
a iluminar con su grito

10    este naufragio invisible.

La líquida sombra de la que habla el poema se pierde en un vacío, en la soledad nocturna que acompaña al yo lírico, en ese mundo. La salida a este pensamiento vacío, a

---

<sup>261</sup> Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 279.

esta noche sin inspiración, es el mar en que está sumergiéndose el poeta, porque la voz no llega, la palabra que se haga poesía no está presente; ahora bien, esta noche no tiene nada, está vacía, pero lo que se describe en este breve poema es la imposibilidad de la creación, la falta de imágenes, la soledad; esta vez no permite la ensoñación, la libertad de creación son simplemente un naufragio, la pérdida; y el mar es la parte que se busca, pero no se tiene. Como se verá en el siguiente poema, el mar es el lugar de encuentro de las palabras; por eso, al igual que en éste, primero debe llegar la noche y con ella sombra, y junto al mar y la noche algo de poesía se puede escribir.

El poema “Nocturno” se incluye en la versión final de *Nostalgia de la muerte*, en la sección otros nocturnos<sup>262</sup> está escrito en versos alejandrinos, a la manera de los nocturnos de Darío. En este poema la metáfora que se inserta en el poema es la del un mar aciago, desolador, en que no circula agua; la noche se une a este elemento y juntos se mueven en el espacio del poema:

Al fin llegó la noche con sus largos silencios,  
con las húmedas sombras que todo lo amortiguan.  
El más ligero ruido crece de pronto y, luego,  
muere sin agonía.<sup>263</sup>

Se observa que la noche llega con las “húmedas sombras”, esta imagen anuncia que el poema continuará con la idea en la que se implica al agua; pero, además, con silencios largos, interrumpidos acaso por un pequeño ruido perdido, inesperado; sin embargo, ese sonido “muere sin agonía”, súbitamente, no es más que un instante, la imagen de las sombras que reducen el impacto del sonido debido la humedad, acompaña a la noche y al silencio que se describen en el poema.

---

<sup>262</sup> Rosa García considera que este poema es el más nocturno de los nocturnos villaurrutianos, porque es un poema sereno y equilibrado. Los nocturnos musicales se caracterizan por ser apacibles ya que presentan los sentimientos en una noche tranquila.

<sup>263</sup> Xavier Villaurrutia, *op.cit.*, p. 285.

5 El oído se aguza para ensartar un eco  
 lejano, o el rumor de unas voces que dejan,  
 al pasar, una huella de vocales perdidas.

[...]

10 Porque el silencio alarga lentas manos de sombra.  
 La sombra es silenciosa, tanto que no sabemos  
 dónde empieza o acaba, ni si empieza o acaba.

La humedad se ha dejado a un lado para hablar de la necesidad humana de entender qué sucede en un mundo lejano y ajeno, el de las sombras, el de los sonidos irreales; se asoma ya la intención de describir el quehacer poético que despierta en las profundas noches de sombras que se deforman, y crean sus propias figuras e imágenes, por eso el momento nocturno confunde a la vista, por eso nada es lo que parece.

Y es inútil que encienda a mi lado una lámpara:  
 la luz hace más honda la mina del silencio  
 15 y por ella descendiendo, inmóvil, en mí mismo.

Así pues, en esta imagen de la noche oscura el yo lírico se adentra a una “mina”; para ello se vale de una lámpara cuya luz no cumple con la función “real” de alumbrar, en este mundo creado, la luz permite entrar a la mina de la creación poética y proyecta la profundidad para que el yo lírico, es decir el poeta, se mire en el sitio perfecto para poder escribir que la noche que provee palabras:

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

¡Al fin llegó la noche, la soledad, la espera!

Para el yo lírico, la noche que se anunció como un espacio de sombras húmedas y de silencios profundos ha tenido que ser esperada: La anáfora “al fin” sugiere inevitablemente la necesidad de que la noche estuviera en el espacio del poeta, porque

las palabras vuelven en al final del día y se aglutinan como en el verso: “tinieblas, corazón, misterio, plenilunio”, para crear espacios como los descritos en este “nocturno”. En las siguientes estrofas, la noche es descrita en términos de agua:

20 Porque la noche es siempre el mar de un sueño antiguo,  
de un sueño hueco y frío en el que ya no queda  
del mar sino los restos de un naufragio de olvidos.

La comparación<sup>264</sup> noche-mar es un conjunto de circunstancias que son, al parecer, adversas, pero necesarias para el yo lírico; el mar no existe en este mundo, es sólo el dejo de nostalgias, de palabras, de poesía, que lleva en su marea deseos y experiencias olvidados. El mar es el símbolo de lo que no se puede tener, de la duda, como se dijo antes:<sup>265</sup> mar de incertidumbre, de sentimientos, y una memoria desvanecida.

25 Porque la noche arrastra en su baja marea  
memorias angustiosas, temores congelados,  
la sed de algo que, trémulos, apuramos un día,  
y la amargura de lo que ya no recordamos.

En el poema “Nocturno”, la noche se hace mar; en este mundo nocturno la imagen de la bajamar no lleva agua, sino que acarrea en su corriente los momentos que el yo lírico puede poetizar; por ello, el mar no puede ser otra cosa que un especie de sueño en el que el poeta se adentra, en el que descubre un mar de recuerdos-olvidados, ninguno de ellos agradable. En este “nocturno”, la metáfora mar-noche, lleva a pensar en el mundo de la creación poética. Como puede apreciarse, los símbolos que representan la poesía son la noche y el mar que juntos se convierten, en esta larga frase

---

<sup>264</sup> La comparación se basa, según Helena Beristáin, "en equivalencias de formas y/o funciones; equivalencias que la refuerzan, pues el nexa comparativo es el eje de una construcción bimembre: aquella cuyos términos se equiparan". Esta equivalencia requiere de nexos como: como, tal , una manera de, etc, o bien puede ser por yuxtaposición como sucede en este ejemplo.

<sup>265</sup>Véase capítulo “El agua en Villaurrutia”

metafórica que es el poema, en el quehacer poético. Noche a noche, junto a sombras deformadoras de la realidad, los pensamientos llegan en mareas que el poeta convierte en palabras, esto es, en poesía, una creación súbita e, incluso, inconsciente a decir de los últimos versos del poema:

¡Al fin llegó la noche a inundar mis oídos  
 con una silenciosa marea inesperada,  
 a poner en mis ojos unos párpados muertos,  
 30 a dejar en mis manos un mensaje vacío!

Los siguientes dos poemas que analizaré, “Nocturno muerto” y “Mar”, tienen como forma estrófica el soneto, que supone una estructura específica, dos cuartetos y dos tercetos, en versos de arte mayor; en el caso de los dos sonetos que se presentan a continuación ambos cumplen con dicha consigna; Villaurrutia, elabora un sonetos al estilo clásico. Una característica importante del soneto es que en las dos primeras estrofas presenta una idea y se mostrarán las consecuencias de dicha explicación o problema en los dos tercetos, y, como dice Montes de Oca, “para finalizar de una manera concisa y rotunda, por lo general”.<sup>266</sup> De ahí la estructura de “Nocturno muerto”, soneto alejandrino, que sin duda, presenta perfectamente los dos momentos de la idea, los dos cuartetos inician con *Primero* y *Después*, respectivamente, y así se desarrolla a idea principal: el sueño.

Del mismo modo como se observa en “Nocturno”, el mar aparece en el poema “Nocturno muerto”<sup>267</sup>; sin embargo, no es símbolo de la creación poética. En la noche intemporal que se asoma en las creaciones villaurrutianas, la liquidez se presenta como muerte o miedo, el yo lírico se enfrenta al mar que ahoga sus temores, pero que se encuentra dentro de él, en su mundo de ensoñación, sucede así en el soneto “Nocturno muerto”:

<sup>266</sup> Francisco Montes de Oca, Teoría y técnica de la literatura, p. 130.

<sup>267</sup> Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 282.

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

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

En este poema, más que una descripción del momento creativo, se hace una gran metáfora de la forma en la que el sueño se apodera del yo lírico, pero ese sueño es simplemente la muerte. En el segundo cuarteto, el ruido sordo que ahoga la voz puede equipararse a la sensación de opresión que provoca el hundirse en las aguas. Así, que al caer en el mar la voz se ahoga, se duerme y desaparece, es el morir:

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

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

Así que el mar-miedo es sólo el espacio al cual irán las palabras, la voz del yo lírico que cae, en la inevitable muerte; pues si la muerte se puede sentir y ver cómo la voz cae en mares que no llevan agua, los sorprendentes usos del lenguaje dejan ver el angustioso proceso que sufre también la palabra al enfrentarse a la muerte, este juego de espejos, o mejor, de ecos, en el que “enfermo” es primero un adjetivo y luego un sustantivo, lo mismo que sucede con “muerto”, o en el verso “¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento” y el último verso del segundo terceto “caerán sobre mis ojos y afrentarán mi frente”. No son sólo artificios del lenguaje, ambas palabras son similares, sonidos y escritura, o juntas construyen significados distintos, estas son

figuras de palabra por repetición y le proporcionan ritmo al poema, en este preciso soneto, además de recoger la métrica clásica, Villaurrutia también usa estas figuras al estilo barroco, la reduplicación, la conduplicación, la concatenación y la derivación se aprecian en cada una de las estrofas del poema. Por ello la voz del yo lírico se ahoga en el mar, se pierde delirante. En este mar el lenguaje corre, como dice Bachelard; aquí, el mar no es violento, pero no es un sitio agradable, ahí la palabra se muere, después de crear en el poema ecos, por medio de las figuras de dicción antes mencionadas.

En los dos poemas villaurrutianos que a continuación se analizan hay una descripción del mar que nada tiene que ver con la muerte o el quehacer poético: el primero es “Mar”,<sup>268</sup> que considero el antecedente directo del tema del amor sexual entre hombres y de las figuras usadas en el libro *Nostalgia de la muerte*; y el otro, “Nocturno mar”, la descripción de un mar desolador que vive dentro del yo lírico.

Pasaré ahora al siguiente soneto, cuya estructura es igualmente clásica como el anterior, “Mar” respeta, además los versos de once sílabas. La situación planteada en los dos cuartetos es el encuentro onírico del yo lírico con el mar y los dos tercetos expresan la consecuencia, después del enlace, sobreviene la pérdida y lejanía.

En el poema “Mar” se observa la imposibilidad de nombrar al ser amado, que se esconde tras la imagen del mar; este elemento de la naturaleza simboliza el ente con quien el yo lírico ha pasado un momento de pasión. Este soneto es una de las composiciones que se han considerado eróticas; sin embargo, es un amor que no puede nombrarse por tratarse de una relación homosexual:

---

<sup>268</sup> Este poema se publicó por primera vez en *Summa* no. 1 (1953), por su tema y organización ha sido considerado un texto escrito en la misma época que los “Nocturnos”, pero no se incluye ni en *Nostalgia de la muerte*, ni en *Reflejos*. Sin embargo en *Obras* se incluyó entre poemas anteriores a *Reflejos*, pero, Rosa García Gutiérrez dice que puede considerarse un poema contemporáneo de los Nocturnos y puede pensarse que se escribió aproximadamente en 1937; por ello, lo incluyo en este análisis, porque al parecer tiene relación temática y estructural con los poemas que analizo en el presente trabajo. Véase, Xavier Villaurrutia, *Obra poética*, notas por Rosa García Gutiérrez, p. 435.



Te acariciaba, mar, en mi desvelo;  
 te soñaba en mi sueño,  
 inesperado; te aspiraba en la sombra recatado;  
 te oía en el silencio de mi duelo.

Como puede verse, el ser amado no se equipara con un elemento femenino; sin duda, el amado es un mar que se acerca más a la masculinidad, como lo dice Ulacia:

“En esta composición, la imagen del mar sustituye a una imagen masculina, y como ocurrirá en *Nostalgia de la muerte*, el sueño se confunde con la vigilia”.<sup>269</sup>

5 Eras para mi cuerpo, cielo y suelo;  
 símbolo de mi sueño, inexplicado;  
 olor para mi sombra, iluminado;  
 rumor en el silencio de mi celo.

10 Te tuve ayer hirviendo entre mis manos,  
 caí despierto en tu profundo río,  
 sentí el roce de tus muslos cercanos.

Y aunque fui tuyo, entre tus brazos frío,  
 tu calor y tu aliento fueron vanos:  
 cada vez más te siento menos mío.

Es notorio que el poema se refiere a una relación carnal, en la que el mar es el vehículo y el receptor del amor del yo lírico, lo es todo: cielo, suelo, sombra, silencio, murmullo, calor, y sitio de anclaje del yo. Sin embargo, la imposibilidad de la relación, el miedo a mostrar que es amor entre dos hombres, detiene al yo lírico, se entrega frío, y de nada sirvió el amor representado en calor; de todos modos, no puede haber una relación, no pueden pertenecerse, la norma heterosexual lo impide.

Si bien han dado interpretaciones que relacionan al mar con la mujer, me parece mucho más acertado mirarlo desde el punto de vista de la masculinidad; sin duda, el mar es símbolo masculino, por lo menos es difícil asociarlo con la belleza o con la furia femeninas, aunque el poema es, sin duda, ambiguo. No obstante, el cuerpo descrito es

---

<sup>269</sup> Manuel Ulacia, *op. cit.*, p. 25.

fragmentado, por lo que no se le puede atribuir ni siquiera a un varón, y esto ocurre en varios de poemas villaurrutianos: no es fácil para el yo lírico hacer verdaderas descripciones de cuerpos, sólo aparecen partes, en este poema, los muslos, que no tienen un dueño humano, son de un mar silencioso. Como dice Robert McKee: “in Villaurrutia’s case the only times he attempted explicit self-portraits, they were invariably of fragmentary body parts”.<sup>270</sup>

Así pues, en este soneto el mar presentado es el amante, al que no puede nombrarse, pero sí puede atribuírsele las características exaltadas de un mar ante la imposibilidad de tenerlo para siempre a su lado. Aquí, la metáfora es la del amor imposible entre el mar-amante y el yo lírico, tan inasible con el agua, tan inefable como el sentimiento mismo del amor.

Por otro lado, en otro poema se observa un mar, que al igual que los antes analizados, no moja. El poema “Nocturno mar” tiene como imagen primordial el mar como el interior del yo lírico, en este texto se halla “un intento de personalización del universal símbolo del mar fundiéndolo con la idea rilkeana de la muerte propia”.<sup>271</sup> El mar aquí descrito es, como lo expresa Forster,<sup>272</sup> la fuente vital de donde viene la vida o la búsqueda de un significado metafísico. Puede decirse que el yo lírico sabe que su realidad está sólo en ese mar que no es una descripción la realidad exterior del mundo, es una gran metáfora; el Mar es el símbolo del la psique del yo lírico que hace daño, de lo que está en la naturaleza de su propio interior; Bachelard dice que el mar flagela y arroja a la orilla al ser al que ha vencido, el mar une la bondad y la maldad, “esta ambivalencia del placer y de la pena marca los poemas como marca la vida. Cuando un poema encuentra un acento dramático ambivalente, sentimos que es el eco multiplicado de un instante valorizado en el que el bien y el mal de todo un universo se anudaron en

<sup>270</sup> Robert McKee Irwing, “As invisible as he is. The *queer* enigma of Xavier Villaurrutia”, p. 123.

<sup>271</sup> Rosa García Gutiérrez, *op.cit.*, p. 156.

<sup>272</sup> Merlin Forster, *op. cit.*, p. 101.

el corazón del poeta”.<sup>273</sup> Tal parece que este poema, efectivamente, es el símbolo del interior humano, de todo aquello que vive y sueña el yo lírico, incluyendo sus momentos de creación.

El poema “Nocturno mar” describe el vaivén interior del yo poético, que al igual que en el poema anterior, no puede externar la angustia que causa el tener dentro de sí este elemento acuático que se mueve por los lugares más íntimos del yo lírico. En este poema el yo poético es el mar.

La imagen del mar en el texto “Nocturno mar”<sup>274</sup> simboliza, como lo expresa Forster,<sup>275</sup> la fuente vital de donde viene la vida o la búsqueda de un significado metafísico, la necesidad de conocer y de comprender lo que dentro del propio yo lírico vive y lastima. El yo lírico reconoce en el mar interno su propia realidad, por ello mar descrito desde la tercera estrofa del poema atiende a la necesidad de describir cómo es la vida de ese ente en constante movimiento que no es otro que él mismo. El mar pertenece a la soledad y al dolor interiores del yo poético. Para poder incluir esta metáfora yo-mar, el poema inicia con dos estrofas cuya principal figura es la anáfora, en estas estrofas el yo lírico se dirige a un tú que es descrito de forma negativa, en la primera estrofa es importante observar los adjetivos con los que se califica:

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

En esta primera parte del nocturno, la intención es mostrar cómo el yo está consciente de su situación adversa en un mundo exterior, le habla a un tú que le hace falta y que le duele, es un ser que está alejado del yo poético. En este mismo tono sigue

<sup>273</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 254.

<sup>274</sup> Xavier Villaurrutia. *op. cit.*, p. 294-296.

<sup>275</sup> Merlin Forster, *op. cit.*, p. 101.

la segunda estrofa del poema; en ella, el elemento negativo son los sustantivos que remiten, invariablemente, al dolor causado en el yo lírico por parte de ese tú interlocutor del texto:

ni la herida profunda, ni la sangre  
que mana de tus labios, palpitante,  
ni la distancia cada vez más fría  
sábana nieve de hospital invierno  
10 tendida entre los dos como la duda;

Este “ni” que se repite en las estofas permite establecer monotonía y anunciar que lo que sigue será aun más terrible: el mar-yo, que se describirá, a partir de aquí, a lo largo de todo el nocturno. El mar representará, paulatinamente, la desolación y la soledad en que se ha quedado el yo que “permanece en una soledad cerrada en un ‘dentro’ sin ‘fuera’”.<sup>276</sup> Evidentemente, este *dentro* es totalmente adverso, pues, como dice Bachelard, el mar es adverso al hombre cuando es símbolo del naufragio; el mar siempre representa el dolor de no alcanzar el objetivo vital “el mar flagela al hombre al que ha vencido”,<sup>277</sup> en cierto casos el mar simboliza las aguas violentas.

Nada, nada podrá ser más amargo  
que el mar que llevo dentro, solo y ciego,  
el mar antiguo edipo que me recorre a tientas  
desde todos los siglos,  
15 cuando mi sangre aún no era mi sangre,  
cuando mi piel crecía en la piel de otro cuerpo,  
cuando alguien respiraba por mí que aún no nacía.

La negación de varias circunstancias al inicio del poema: el silencio, el frío, las palabras secas, el tiempo desgastado, el nombre sin sentido, la distancia y nuevamente el frío, no son tan intolerables para el yo, como ese nocturno mar interior que es descrito también con adjetivos negativos, incluso es un mar del que no se puede escapar, pues ha

<sup>276</sup> Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 69.

<sup>277</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 254.

estado presente desde siempre en el yo poético: antes de que su vida dependiera únicamente de él; por tal razón, las anáforas son utilizadas para imprimir al poema un intenso “no cambio”, de angustia y, del sufrimiento que aparece como un dolor llevado internamente desde antes de existir, porque el mar no es otra cosa que el propio yo lírico.

El poema continúa con una descripción del nocturno mar muy distinto de la realidad, el descrito aquí es el del mundo interior, de la atmósfera onírica que rodea todos los nocturnos, que, sin duda, obtiene ciertas características del mar empírico que permite al lector hacer una semejanza, pues se asume a este mar en movimiento, intempestivo e impetuoso.<sup>278</sup> El mar se personifica: “El mar que sube mudo hasta mis labios, / el mar que se satura / con el mortal veneno que no mata”(vv.18-20), esta especie de prosopopeya está ceñida a la estrofa anterior, en un principio el yo describía al mar dentro de sí mismo y, ahora, el mar nocturno es autónomo, es un ente que daña pero no lo liquida, lo martiriza; este mar interno “prolonga la vida y duele más que el dolor”(v.21) dicho de otra manera, el mar dentro del yo lírico es pesar, y angustia amarga, su interior es totalmente devastador, tal como un mar real. No hay mejor metáfora que la de un mar nocturno, agresivo, constante y en movimientos violentos para describir el interior desorientado de un yo lírico que padece, desde la lejanía de un tú, hasta sus propios miedos y sentimientos. Dice Cirlot en su *Diccionario de símbolos* que el mar representa la ilógica inmensa “una vasta expansión que se sueña a sí misma y que duerme en su propia realidad, pero que, sin embargo, contiene los gérmenes de los contradictorios [...] el océano simboliza el conjunto de todas las fuerzas contenidas en un plano existencial”.<sup>279</sup> En este mar villaurrutiano, el mar adquiere, sobre todo, las características caóticas del mar que crea monstruos.

---

<sup>278</sup> Parece que no puede hacerse una descripción de un mar sin adjetivos que tienden a humanizar.

<sup>279</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, S.v, “Océano”.

Estas aguas que habitan en la mente y en la sangre del yo lírico le han impuesto una forma de vida intranquila que es parte del corazón, también: “El mar que hace un trabajo lento y lento / forjando en la caverna de mi pecho / el puño airado de mi corazón” (vv.22-24); es decir, precisamente la angustia del órgano que representa al sentimiento, corazón, normalmente relacionado con el amor, se vuelca sobre el yo lírico. El mar lo es todo creador de vida y muerte, tiene calidad de ambivalente.

La descripción del mar se convierte ahora en la enumeración de los atributos de este ente-mar-yo que nada tiene. A decir de Ramón Xirau: es “la fundación de un reino propio”.<sup>280</sup> Se habla de imágenes, sonidos, acciones, en fin todo un discurrir de ideas sobre ese océano interior “que se nutre en su mismo cuerpo y que surge de su interior pero que siempre permanece adscrito a su propio ser”.<sup>281</sup> Mar oscuro, universo personal que está relacionado íntimamente con el mar exterior por medio de las descripciones, que ya hemos dicho, sólo pueden estar en relación con la realidad para que el lector tenga cierta referencia pero que, concretamente, sólo existe en la mente y en el cuerpo del yo poético y por lo tanto esas palabras sólo pueden tomarse como metáforas que intentan describir al yo lírico:

25     Mar sin viento ni cielo,  
        sin olas, desolado,  
        nocturno mar sin espuma en los labios,  
        nocturno mar sin cólera, conforme  
        con lamer las paredes que lo mantienen preso  
 30     y esclavo que no rompe sus riberas

Esas riberas y esos muros que aíslan e impiden la salida del mar son parte del ser donde habita, es el yo mismo quien no se permite la huida de ese mundo que ha creado para mostrar su verdadera aflicción: “y ciego que no busca la luz que le robaron / y

---

<sup>280</sup> Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 69.

<sup>281</sup> Eugene Moretta, *op. cit.*, p. 53.

amante que no quiere sino su desamor”(vv.31-32). El mar es un símbolo, representa la conciencia limitada del yo, aislada de la realidad. Padece el dolor del amor o del desamor. En todo caso, este mar interior puede ser definido, en palabras de Bachelard, como una especie de rito iniciático: “En cuanto al mar, su sal debe haber estado en mi sangre desde antes de mi nacimiento”.<sup>282</sup> De aquí, Bachelard explica que: “el salto *en el mar* reaviva, más que cualquier otro acontecimiento físico, los ecos de una iniciación peligrosa, de una iniciación hostil. Es la única imagen exacta, razonable, la púnica imagen que se puede vivir, del *salto en lo desconocido* [...] El salto en lo desconocido, es un salto en el agua”.<sup>283</sup> Sucede una situación similar con el nocturno que me ocupa, en él, el mar es desasosiego y desconocido a medias, que no ha llegado a ser una imagen concreta y completa.

Rodolfo Usigli dice que es un mar “de sangre, de secretos indecibles, de ruinas y deseos, de posibilidades y de emparedada desesperación [...] y, sin embargo, inmortal y absoluto”.<sup>284</sup> Es un mar que lleva hacia una atmósfera interna que sigue describiendo los secretos de la conciencia del yo lírico, y los sufrimientos padecidos desde el exterior:

35       Mar que arrastra despojos silenciosos,  
          olvidos olvidados y deseos,  
          sílabas de recuerdos y rencores,  
          ahogados sueños de recién nacidos,  
          perfiles y perfumes mutilados,  
          fibras de luz y náufragos cabellos.

En esta estrofa, los paralelismos hacen eco y se transforman en el universo limitado por el yo lírico que sufre en sí mismo, sueños hundidos en ese mar despiadado, la noche busca la luz perdida en ese mar que lo arrastra todo, y “El poeta cierra los ojos,

---

<sup>282</sup> Paul Reul, citado en Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 248.

<sup>283</sup> *Id.*

<sup>284</sup> Rodolfo Usigli “Xavier Villaurrutia”, p. 44.

pero no resiste al vértigo y en su lucha de luces y de sombras se siente soledad”.<sup>285</sup> En esta estrofa pueden observarse emociones trasladadas al océano que inunda al yo lírico, deseos alejados que no se recuperarán pues son conducidos al interior nocturno y oscuro del ser creador.

Esta descripción representa la soledad del yo poético, éste es arrastrado en la misma marea que sus deseos y sueños. Únicamente quedan restos, todo el cuerpo humano es víctima de la destrucción provocada por el entorno marino interior que destruye y se observan los restos de un naufragio en un mar después de la tormenta, se “reafirma la idea de la inexistencia personal”.<sup>286</sup>

La siguiente estrofa confirma esa destrucción del cuerpo, se observa cómo el mar recorre el espacio interno del hombre:

40      Nocturno mar amargo  
           que circula en estrechos corredores  
           de corales arterias y raíces  
           y venas y medusas capilares

Este mar ha sumergido al yo lírico en la angustia y desesperación, las aguas saladas recorren lentamente el cuerpo del yo lírico, éste es un náufrago dentro de sí mismo, que observa aturdido cómo el “Mar teje en la sombra su tejido flotante / con azules agujas ensartadas / con hilos nervios y tensos cordones” (vv.43-45).

Esta descripción y creación de nuevos espacios por el poeta se debe, según explica Quirarte, a que: “Para Villaurrutia, la aspiración última de la poesía debe ser llegar a ese punto donde la realidad es autónoma de nuestro transcurrir cotidiano y donde la emoción no turba el conocimiento”.<sup>287</sup> Por lo tanto este mundo: el mar, es

---

<sup>285</sup> Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 66.

<sup>286</sup> Eugene Moretta *op. cit.*, p. 62.

<sup>287</sup> Vicente Quirarte, *op. cit.*, p. 35.



descrito muy cercano a la realidad pero recreándola dentro del sueño, ya que es la metáfora de su sentir interior que no puede dejar salir.

La última parte del poema, las tres estrofas posteriores, expresan cómo el mar, ese mundo evocado, se exterioriza por medio del nocturno; cuando ya no queda en el yo lírico sino la soledad; se han ido el amor, los sueños, la luz, y casi el cuerpo (o la mente). El mar amargo desea hacerse presente en las partes que separan el interior del cuerpo del exterior, es el que presenta un movimiento de adentro hacia afuera:

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

En esta parte del poema se observa cómo el mar ha atrapado y está atrapado por el yo poético. Así es como este océano cobra la vida de su creador que parece haber perdido el dominio sobre él, sobre sí mismo, sobre el mar-yo: “Mi oreja sigue su rumor secreto, / oigo crecer sus rocas y sus plantas / que alargan más y más sus labios dedos” (vv.50-52). El mar angustiante del principio es ya una parte irremediable del yo lírico y, con esta creación negó toda realidad cercana a su sufrimiento; es decir, ahora la nostalgia del amor ha sido sustituida por el mar, por su angustia propia, ha quitado responsabilidad al tú, el sufrir es propio e individual. Para ello el poeta se ayuda de imágenes, paralelismos, juegos de palabras que indican una ausencia de evolución y la despersonalización del hombre, así como la prosopopeya del mar, elementos que sirven para crear en el lector la sensación de la deformación del mundo real en un mundo interior.

El final del poema expone cómo, por la melancolía del amor, el hombre ha resignado sus fuerzas, no lucha más contra sí mismo y se guarda para sí el dolor, no puede externar todo lo que es:

Lo llevo en mí como un remordimiento,  
 pecado ajeno y sueño misterioso,  
 55 y lo arrullo y lo duermo y  
 lo escondo y lo cuido y le guardo el secreto.

Finalmente el yo lírico acepta que esa soledad es lo único que tiene, escondida en sus secretos nocturnos. El yo poético ha perdido la esperanza de que ese mundo creado desaparezca, pues sin quererlo realmente, lo ha traspasado, y lo ha hecho cómplice de su dolor, es él mismo, para sí, no para el mundo externo.

En “Nocturno mar” la gradación es muy importante pues deja ver cómo el mar amargo y nocturno, creado por el yo, ha ido penetrando lento y se ha apoderado no sólo del inconsciente del hombre, sino de todo su cuerpo, incluyendo lo físico, el mar ha capturado en su marea la vida de un hombre incapaz de exteriorizar su dolor, este sufrimiento se encuentra tan dentro que es imposible escapar. El yo lírico es náufrago en su interior que circula, el yo se hace cada vez más reflexivo, ensimismado, se vuelve el nocturno mar desconcertado y desconcertante. En este caso las aguas violentas representadas en el mar no son agresivas, la violencia está enmarcada en el contexto de movilidad sólo hacia adentro, todo se queda en las aguas internas del yo lírico.

En otro caso, como en “Nocturno en que habla la muerte”<sup>288</sup>, el mar es una forma para poner distancia, una especie de barrera que debería dejar a la muerte lejos, pero no, como dice el poema la muerte acompaña cotidianamente, vive inseparable dentro y fuera de los seres, no puede escaparse de ella porque está, igual que una sombra, pegada cualquier persona:

17 Y es inútil que vuelvas la cabeza en mi busca:  
 estoy tan cerca que no puedes verme,  
 estoy fuera de ti y a un tiempo dentro.  
 20 Nada es el mar que como un dios quisiste  
 poner entre los dos;

---

<sup>288</sup> Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, pp. 287-288.

Entonces, el mar aquí es el símbolo de la lejanía, pero no cumple con su cometido, no es siquiera espacio que debe cruzarse, es nada.

En otro poema, “Nocturno en que nada se oye”<sup>289</sup>, el mar no moja, es agua que no cumple con la función primaria de la realidad empírica, y es como en el “Nocturno mar” un mar interior en el que el yo lírico naufraga en un interminable caer, que no es la creación poética sino la muerte, o tal vez el sueño.

Este poema parece el más surrealista, el espacio parece la alcoba en la que el yo lírico se prepara para el viaje, para la caída en el sueño. Así, el caer del yo lírico en una alucinación parecida a la muerte, hace una descripción del escenario de la soledad de su conciencia:

En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen  
 sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte  
 en esta soledad sin paredes  
 al tiempo que huyeron los ángulos  
 5 en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre  
 para salir en un momento tan lento  
 en un interminable descenso  
 sin brazos que tender  
 sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano invisible  
 10 sin más que una mirada y una voz  
 que no recuerdan haber salido de ojos y labios  
 ¿qué son labios? ¿qué son miradas que son labios?  
 Y mi voz ya no es mía  
 dentro del agua que no moja  
 15 dentro del aire de vidrio  
 dentro del fuego lívido que corta como el grito

En el primer verso de esta sección, el sustantivo “angustioso” refiere a la idea de caer en un sitio donde sólo se observan espejos que reflejan las imágenes y las distorsionan “producen la impresión de ecos que rebotan, representando perfectamente

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, pp. 272-273.

la experiencia de la realidad incierta, compuesta de reflejos”.<sup>290</sup> Esta impresión se aprecia con el juego de palabras usado de los versos tres a seis y en los diez y once. Además se lee que el mar se percibe en el oído del yo lírico pero de manera ensordecedora, no se sabe nada y no se puede mover dentro de ese mar de reflejos, o como ha mencionado Moretta, es un mar que se ha creado en la conciencia y está compuesto por “agua que no moja”, pero que es del propio yo, está “en su propio órgano de precepción”<sup>291</sup>. El oído es la parte que conecta al yo lírico con su mundo exterior y del que el mar es el centro de sus sensaciones.

Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro  
 cae mi voz  
 y mi voz que madura  
 y mi voz quemadura  
 20 y mi bosque madura  
 y mi voz quema dura  
 como el hielo de vidrio  
 como el grito de hielo  
 aquí en el caracol de la oreja  
 25 el latido de un mar en el que no sé nada  
 en el que no se nada  
 porque he dejado pies y brazos en la orilla  
 siento caer fuera de mí la red de mis nervios  
 mas huye todo como el pez que se da cuenta  
 30 hasta ciento en el pulso de mis sienes  
 muda telegrafía a la que nadie responde  
 porque el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse.

En esta parte del poema, todo es confuso, nada se puede asir y en la marea donde no puede nadar, ni pensar, sólo caer, el sueño se pierde en la muerte y al revés, el mar está dentro del yo lírico, y cuando se está en ese mundo interior la falta de corporeidad es notable, no se puede llevar al cuerpo a ese viaje alrededor de sí mismo, el poema produce una sensación de contradicción pues como dice Mendiola, “porque sincroniza

---

<sup>290</sup> Patrick Debicki, *op. cit.*, p. 132.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 56.

un espacio conocido y la creación de una dimensión desconocida”.<sup>292</sup> El juego con el lenguaje es importante para crear estas sensaciones, así, las paronomasias y las figuras de repetición hacen que el mismo lenguaje parezca un “mar” que va y viene que parece el mismo, pero aunque son las mismas grafías, el sentido cambia. El calambur que se observa en los versos 18 a 21 es el mejor ejemplo del juego ante el espejo, las palabras se completan de formas diversas en este caer en el sueño.

En este sentido, los poemas que se han analizado en este apartado tienen como base una realidad empírica, externa; es debido a la metaforización usada por Villaurrutia y el uso del mar como símbolo de la intimidad que recompone esa verdad, la envuelve de palabras conocidas pero con significado nuevo (diferente) y, en lugar de trasladar sentidos, como sugerían los estudiosos de la metáfora en un principio, Villaurrutia crea un nuevo espacio y un mundo onírico con las palabras, éstas pierden el referente porque pertenecen a la vida interior del poeta.

Como dice Ramón Xirau, no es simplemente el juego de palabras, en realidad el lector está frente a un espejo “por una parte sujeto y conciencia, hombre y mundo se reducen a espejo, a frío intercambio de luces sin sentido, por otra, la conservación de una identidad sonora no impide que varíe, verso tras verso, el contenido metafórico”.<sup>293</sup> La misma idea es expresada por Merlin Forster, las cualidades reflexivas del espejo son trasladadas a los juegos con el lenguaje.<sup>294</sup> El uso de los ecos permite al lector notar la importancia del reflejo, de la caída en el sueño, en el mar, es decir el mundo paralelo al que tiene que llegar el yo lírico cuando ha perdido su identidad, ha pasado al otro lado del espejo, es decir al lado del inconsciente, del sueño. A la metáfora de sí mismo y el

---

<sup>292</sup> Víctor Manuel Mendiola, *op. cit.*, p. 93.

<sup>293</sup> Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 68.

<sup>294</sup> Merlin Forster, *op. cit.*, p. 91.

desencuentro consigo mismo, si uno corre el riesgo de encontrarse en este viaje, es mejor huir, diría el propio Villaurrutia.<sup>295</sup>

---

<sup>295</sup> Ya lo mencionó Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 222.

### Reflejos inalcanzables, agua como espejo

“Te busqué fuera de mí y no te encontré, porque estabas en mí”  
San Agustín

En esta sección quiero dedicarme a los poemas villaurrutianos que tienen como elemento primordial al agua como reflejo. El agua representa un espejo en que se busca al ser amado, sin embargo éste permanece inalcanzable; además, este reflejo es la búsqueda del otro en sí mismo, pues, como se verá en algunos casos, el reflejo del yo lírico es irreconocible ante sus propios ojos.

Desde mi punto de vista esta intención de búsqueda y reconocimiento del amado o del propio yo, es un eco de lo que podemos denominar el amor místico; algunos de los textos de Villaurrutia están estrechamente relacionados con este tipo de amor inalcanzable o bien el amor Eros en el que la única forma de conseguir al ser amado es el amor carnal.

Para que se desarrolle mejor el análisis retomaré brevemente lo que es el amor místico, tanto el ortodoxo como el hereje.<sup>296</sup> En el primer caso, el amor ve su consumación suprema en el matrimonio, mientras que en el segundo lo más importante es la unión sexual. Pero lo más importante es que en ambas se observa la llamada partida mística que es “la partida del alma pecadora, es decir, mortalmente herida que renuncia a las ayudas racionales y visibles y se abandona a una gracia desconocida”.<sup>297</sup> Entonces, el místico, es un amor en que se padecen sufrimientos y se busca purificar el alma en las manos del ser amado, pero, dice Rougemont, “no se trata ya de sufrimientos corporales o morales provocados por la mortificación de los sentidos y de la voluntad, sino que el alma sufre separación y repulsión en el momento mismo en que es más vivo

---

<sup>296</sup> Utilizo aquí los términos que usa para definir el amor místico Denis de Rougemont, en *Amor y occidente*.

<sup>297</sup> Denis de Rougemont, *Amor y occidente*, p. 130.

el ardor de su amor”.<sup>298</sup> El amor que representan los místicos, el amor-pasión es el alcanzar al tú, lo que ése ser provoca en el amante, por ello “el amor pasión tiende a confundirse con la exaltación de un narcisismo”.<sup>299</sup> En este punto comienza el punto de unión de Villaurrutia con los místicos, pues la importancia que tiene el reflejo para ellos es la que lo vincula con la concepción de la unión mística, el viaje en busca del ser amado, la necesidad de reflejarse porque es ahí donde debe buscar al otro que está en sí mismo, Rougemont cita a Ruysbroeck que dice que “contemplamos lo que somos y somos lo que contemplamos: porque nuestra esencia, sin perder nada de su propia personalidad, está unida a la verdad divina que respeta la distinción. El abismo que nos separa de Dios lo percibimos en el lugar más secreto de nosotros mismos. Es la distancia esencial”.<sup>300</sup>

El amor místico explicado por Denis de Rougemont es el amor imposible e inalcanzable, la culminación de este amor, será lo diferente, ya sea la unión carnal o el matrimonio, pero en general de lo que se trata aquí es que

el amor a la dama, desde el momento que deja de ser símbolo de la unión imposible con el día creado, se convierte en el símbolo de la unión imposible con la mujer: así guarda sus orígenes místicos un no sé qué de divino, de falsamente trascendente –una ilusión de gloria liberadora cuyo signo sigue siendo dolor! Así se realiza la trágica inversión; sobrepasarse hasta unirse con lo trascendente, cuando el fin ya no es la luz y cuando se ignora el ‘camino’, es precipitarse en la noche.<sup>301</sup>

Pero ¿qué pasa cuando el amado es inalcanzable? y ¿cuándo ese amado está en uno mismo y no puede reconocerse? ¿Qué hacer cuando el amor se escapa en un reflejo, en una sombra que no alcanza a ser reflejo y es una refracción de la realidad? ¿Cuándo el agua que no es totalmente tersa y clara? Ése es problema que puede observarse en lo

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 160.



texto villaurrutianos que me propongo analizar. La resemantización de los elementos místicos que antes he descrito de manera breve.

Comenzaré por el poemario *Reflejos* en el que, como su nombre lo indica, es evidente la importancia de este elemento en las atmósferas de los poemas. En el poemario, los reflejos son constantes atisbos de descripciones del yo lírico; Villaurrutia dejará ver claramente esto en los textos de *Nostalgia de la muerte*. Víctor Manuel Mendiola dice a propósito de *Reflejos* que “La organización de los poemas ocurre, en la mayor parte de los casos, en torno a una igualdad que imanta los desplazamientos y que controla la inserción de otros planos, esta forma de proceder podemos observarla en el poema ‘Reflejos’”.<sup>302</sup> A partir de lo anterior, se concluirá que entre las características de la poesía de Villaurrutia se encuentra la metáfora que desplaza y lleva a otros planos; por tanto, al mundo propio del poema, en el que lo inasible es constante. En el poema “Reflejos”, lo que no se alcanza es la amada (el ser amado), en realidad lo que llega a los ojos del yo lírico es sólo el reflejo del ente deseado:

Eras como el agua  
un rostro movido, ¡ay!,  
cortado  
por el metal de los reflejos

En esta primera estrofa del poema, la comparación inicial es aparentemente literal, si se sigue la idea de la metáfora como una analogía se afirmarí que se trata de un ser parecido al agua; mas en el verso dos el sentido se vuelca, la significación se escapa cual reflejo trozado. Ese reflejo es nada, no se puede tener, en la segunda estrofa se observa lo siguiente:

5 Yo te quería sola,  
asomada a la fuente de los días,

---

<sup>302</sup> Víctor Manuel Mendiola, *Xavier Villaurrutia: La comedia de la admiración*, p. 83.

y tan muda y tan quieta  
 en medio del paisaje móvil:  
 húmedas ramas y nubes delgadas.

En el poema se hace presente la imposibilidad, la falta de la amada, el intento por tenerla para sí; sin embargo, ese ser sólo se daba de manera misteriosa, en medio del agua, y en espacios que nada tienen que ver con un *locus* real, los adjetivos que describen el ambiente brindan a la estrofa los elementos metafóricos de extrañamiento, si se me permite el uso del término, estos adjetivos invitan al lector a pensar en el espacio referido como un instante poético que describe al ser amado por medio de elementos externos, pertenecientes más a un espacio que a un ser animado. Es importante mencionar el recurso de la fuente, ésta funciona como un espejo y retiene la imagen muda y quieta de la amada, sólo por un momento. Nótese cómo lo que se describe es la representación, es decir lo que se mira en el agua-espejo nunca se puede tener acceso a la realidad, pues si se entiende este poema con ciertos rasgos místicos no se puede tener más que el sufrimiento de lo inalcanzable.

El instante en el que el yo lírico goza al ser amado sólo llega con el reflejo, con el agua inerte que dibuja sobre sí un poco de la mujer, y ese poco se desvanece, se confunde luego con el espacio reflejado en el agua, sol blanco y morado, combinación en sí misma contradictoria, pero indiscutible, en el poema el sentido es el propio ambiente que rodea a la fuente, esta descripción que sigue parece la de una pintura:

10 Y sólo en un momento  
 te me dabas mujer.  
 Eso era cuando el agua  
 como que ensamblaba  
 sus planos azules,  
 15 un instante inmóvil,  
 para luego hundirlos  
 entre rayas blancas  
 de sol y moradas.

Y la imagen de la amada desaparece, tal como se rompe en el agua un reflejo cuando se produce un movimiento ondulatorio, como si una piedra en el charco, en el lago, en el río, en la fuente, cayera e hiciera ondas que quiebran el reflejo (incluso esta explicación resulta metafórica, cómo decir que el agua se llena de ondas y el reflejo se parte, sino sólo así, o bien explicando que la nitidez del reflejo se ha perdido). Pero, ¿cómo puede el yo lírico tener al ser amado sólo en el reflejo? Aquí es donde arriesgo mi interpretación respecto a la unión mística que no se consuma, el reflejo es el mismo yo lírico, irreconocible, inalcanzable, perdido en este espacio de reflejos cortados, de paisajes dormidos, en fin, de ensoñaciones, o de viajes internos, elementos que, además, caracterizan la obra villaurrutiana. Es el mismo yo lírico que no se puede reconocer que no puede tener a la amada porque no sabe que es él mismo que debe hallarla en su interior, o en su reflejo. Si es él mismo el que no puede mirarse, no se puede comprender, es totalmente comprensible que no pueda tener a la amada ya que no tiene modo de verla en ese reflejo completamente deformado y efímero.

Y en este juego de reflejos, el lector se inserta en otros espacios, en otro mundo creado por la reflexión, o la refracción, dice Mendiola que “A partir de la igualdad del rostro en el agua, Villaurrutia le da al primer término las propiedades del segundo y puede crear así, en una mimesis doble, una escena más dramática que nos aproxima a la idea de pérdida, de ahogo y ¿por qué no?, de muerte, pero al mismo tiempo nos introduce en el juego de las especulaciones”.<sup>303</sup>

20        ¡Ay, como si alguien  
          golpeara en el agua,  
          tu rostro se hundía  
          y quebraba!

          ¡Ay, como si alguien

---

<sup>303303</sup> Víctor Manuel Mendiola, *op. cit.*, p. 83.

25      me hundiera el acero  
           del agua!

El poeta ha creado con el lenguaje un espacio nuevo, un mundo en donde la realidad es un eco que se pierde como el reflejo en el agua, es decir, es inasible e inalcanzable. En este poema se habla del reflejo en el agua y la búsqueda del ser amado. Así, en la tradición mística, existe el llamado matrimonio místico, que es la unión universal entre un alma masculina y otra femenina, no es únicamente la relación carnal entre dos amantes,<sup>304</sup> es, sobre todo, una unión espiritual que trasciende al cuerpo. Es entonces, el amante es también el amado, es uno y otro al mismo tiempo. Para darse cuenta de ello requiere de un reflejo en el que pueda ver al amado y verse a la vez, el espejo puede ser el agua, como en el caso del “Reflejos”.

Una vez aclarado el punto del matrimonio místico, explico la razón por la que introduje el tema. En el espacio descrito en el poema “Reflejos”, existe la visión del ser amado sólo en el reflejo, pero, a diferencia de lo que sucede en el matrimonio místico, el yo poético no alcanza a reconocerse, ni a tenerse, se le escapa tanto el reflejo como la amada. ¿Se puede hablar de una unión mística imposible? Me parece que sería una interpretación válida, si es que se trata de proporcionar un sentido a la metáfora del reflejo de la amada como lo alcanzable- inalcanzable.

Evidentemente, un reflejo no puede asirse, el problema del yo lírico es que sólo ahí puede estar en contacto con el ente amado, precisamente porque en este mundo de metáforas, lo que no puede gozarse, se convierte sólo en una vaga imagen que se pierde, esta imagen es un simple instante poético. Aquí no hay consumación amorosa, por ello, el yo lírico, no logra retener al amor. Por tanto, desde mi punto de vista, este matrimonio místico es inalcanzable; ya que, a diferencia de lo que he descrito como tal,

---

<sup>304</sup> Esta idea se ha trabajado ya en el capítulo dos, en el que se explica cómo funciona el reflejo en la literatura y como reflejo.

en el poema “Reflejos”, el reflejo en las aguas es ajeno, totalmente instantáneo e inasible, de ahí que en la última estrofa, el agua que hiere como el acero puede ser interpretada como la muerte, porque nada es peor que tener más que sólo instante al ser que se ama. El agua se convierte en el arma hiriente, y lejos de ser dadora de vida, es la que provoca la “muerte”, una muerte simbólica.

La metáfora en “Reflejos” se usa, a manera de lo que dice Ricœur, como excedente de sentido en el contexto completo del poema. Todo el texto es la metáfora de lo inefable, es decir: el amor, el amado, la muerte, y, si extendemos más aún la significación, del mismo yo lírico que no alcanza a comprenderse y por tanto se queda a la mitad del camino para hallar al ser amado dentro de él mismo para darse cuenta que ese viaje místico ha valido la pena, aunque tenga que afirmar que todo el tiempo lo que tanto buscaba estaba dentro de sí. La imposibilidad de tener al amor y reconocerse, se describe en relación con un instante en el que el espacio se llena de colores, no obstante lo descrito es un reflejo, que por naturaleza es poco duradero (aquí topamos con una significación literal); entonces, el ser amado es parte de esa descripción, de ese instante que se ha ido, lo único que queda es la sensación de pérdida, es el “como si” de la metáfora, como dice Riffaterre,<sup>305</sup> el poema dice una cosa pero significa otra, y en “Reflejos” es la metáfora de lo inasible, y como tal no puede describirse más que en función de lo instantáneo, lo fugaz, como un reflejo en el agua, sin duda, esa agua no moja y el ser amado no es corpóreo, sólo es una imagen alcanzable en el instante poético y, como tal, súbito y contradictorio, en el que el reflejo es la representación del propio yo poético que no puede mirarse, y le queda sólo el sufrimiento al estilo de los místicos.

---

<sup>305</sup> Riffaterre, Michael. “The poems signifance”, en *Semiotics of poetry*, p. 6 y ss.

Por otro lado hay poemas en que el agua es reflejo nítido del paisaje alrededor del que se suceden acciones cotidianas, el agua es aparente espejo de la realidad; por ejemplo, en el poema “Aire”, el agua se convierte en un espejo, el aire descompone el espacio:

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

Como se verá en varios poemas de *Nostalgia*, el espejo y el eco son equiparados, ya lo explica Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, el espejo “como el eco, es símbolo de los gemelos (tesis-antítesis) y es símbolo específico del mar en llamas (vida como enfermedad)”.<sup>306</sup> Así los elementos que se muestran como reflejos siempre serán: el eco y el espejo, éstos relacionados con el agua, pues como dice el mismo Cirlot, el reflejo permite la autocontemplación y esto “conecta el simbolismo con el del agua reflejante y el mito de Narciso, apareciendo el cosmos como un inmenso Narciso que se ve a sí mismo reflejado en la humana conciencia”.<sup>307</sup> Así, en el poema “Aire”, el eco y el reflejo conviven, forman parte del escenario:

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

Agua y aire se combinan en la creación de un duplicado, que no puede ser en lo más mínimo una copia de la realidad, es como pasar a un espacio desconocido, que corresponde en palabras pero no en adjetivos, es una metáfora del interior del yo poético, la mezcla entre el espejo y el eco, es el reflejo del propio yo lírico:

<sup>306</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 201.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 200.

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

Y el agua se llena de ecos, el interior del yo es reflejado y escuchado como parte de esa naturaleza evocada y el tiempo pasa, corre. En el agua se quedó el recuerdo; el yo lírico, que puede reconocerse como esencial en este espacio, permite mirarse a partir de los reflejos y ecos lo vivido, lo pasado, que tiene dentro de sí, y en reflexión de sí.

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

El reflejo se verá en distintos poemas de Villaurrutia simbolizado por otros elementos, tales como, además del eco, la sombra, la pintura, los espejos, el agua, “se puede decir que cada uno de los poemas es el “reflejo” de la percepción de un instante”.<sup>308</sup> Y ese momento en el que el poeta se detiene es individual, en él usa al espejo como símbolo de sí mismo, se describe, aún sin reconocer en los espacios evocados su propia individualidad. O quizá no desea externar su realidad, pues casi todos estos poemas intentan, desde mi punto de vista,<sup>309</sup> gritar los sentimientos amorosos prohibidos, que están ocultos entre palabras: símbolos de espejos de uno frente a otro, y ese otro que no es el propio yo, ni el amante. O la muerte, relacionada con el amor carnal, como se verá más adelante. Otro dato que hay que anotar es que los seres que habitan los poemas, están desdibujados o incompletos, son sombras que no se atina a especificar, hombre o mujer, qué más da. En varios poemas villaurrutianos el

<sup>308</sup> Manuel Ulacia, *op. cit.*, p. 39.

<sup>309</sup> Punto de vista compartido por Manuel Ulacia y Rosa García Gutiérrez, véase capítulo 1. Ambos consideran que, ante todo, la obra de Villaurrutia es eminentemente sensual, y García Gutiérrez deja anotada la posibilidad de acercarlo a la poesía mística.

cuerpo descrito es fragmentado, por lo que no se le puede atribuir ni siquiera a un hombre.<sup>310</sup>

Por otro lado, se encuentra la idea del reflejo irreconocible cuando se mira a uno mismo, Paz asegura que “Villaurrutia tenía una extraordinaria sensibilidad visual y casi todos los poemas son cuadros deshabitados: el personaje central, la muerte o el amor, no está. Mejor dicho: es una presencia invisible. Es el viento que mueve las cortinas, la sombra que se ahoga en el espejo”.<sup>311</sup> Si uno de los elementos principales es la ausencia del amor, creo que de manera muy sutil, Paz está pensando en el amor místico, el amor imposible en el que debería hallarse al amado en el propio ser o conquistar un instante, al menos, la consumación del amor sexual.

En el poema “Soledad” continúa el motivo del reflejo. En este texto se iguala al yo con el tú de tal manera que se pierde la individualidad, ya que el yo lírico se encuentra en el ser retratado en un cuadro, que bien podría ser un espejo, “Aquí el reflejo es una vez más un cuadro. El poeta lo contempla y al contemplarlo se retrata, con palabras pensando en su soledad”.<sup>312</sup> Así, en una transición sutil se pasa de la descripción del otro a la propia. En este texto el lector puede observar la necesidad del yo lírico para representarse en los ojos del otro:

Soledad, soledad  
 ¡cómo me miras desde los ojos  
 de la mujer del cuadro!  
 Cada día, cada día,  
 5 todos los días...  
 Cómo me miras con sus ojos hondos.

Si me quejo, parece que sus ojos  
 me quisieran decir que no estoy solo.

Y cuando espero lo que nunca llega,

<sup>310</sup> Robert McKee Irwing, “As invisible as he is. The *queer* enigma of Xavier Villaurrutia”, p. 123, se mencionó esta idea en el capítulo “El mar que no moja”, p. 85.

<sup>311</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 80.

<sup>312</sup> *Id.*



10 me quisieran decir: aquí me tienes.

Y cuando lloro –algunas veces lloro-  
también sus ojos se humedecen  
o será que los miro con los míos.

Justamente, al final, la contemplación de un cuadro es más bien el reflejo del yo lírico, que como dice Eugène Moretta es la apreciación de un cuadro, que mira en los ojos de la mujer del cuadro y que “indican que el poeta está unido a esta representación bidimensional de una cara humana sólo por el hecho de que él, al igual que ella experimenta una soledad infranqueable”.<sup>313</sup>

No es simplemente la soledad experimentada de manera equitativa, es, en realidad, la necesidad de verse representado y reconocerse a medias en un cuadro, es totalmente relevante que sean los ojos de la mujer lo que se presentan como importantes, porque eso permite observar que lo esencial es la mirada más allá de los otros sentidos. Las percepciones que se muestran están dadas por medio de la vista, y es así como el yo lírico puede encontrarse, simplemente en los ojos de otro, para ser un ser completo.

Indudablemente en el poema se presenta otro problema, pues, todo indica que, como sucede en “Reflejos”, no hay en el yo lírico el verdadero encuentro místico, en los poemas no se puede hallar el total reconocimiento del yo en los ojos del otro, ya sea un cuadro o un reflejo en el agua, se tiene un esbozo de lo que sería el verdadero amor, incluso el amor a uno mismo, pues no se ve en el cuadro simplemente alcanza a vislumbrar un cierto parecido que deja en el yo lírico un sabor a desconcierto.

Me parece que la descripción del cuadro es la descripción del propio yo lírico, esta situación se descubre al final del poema, como puede verse, el cuadro y él adquieren de forma sutil las mismas características. Poco a poco el yo lírico descubre

---

<sup>313</sup> Eugène Moretta, *op. cit.*, p. 30.

que los ojos que lo miran pueden ser los suyos: “Si me quejo, parece que sus ojos/ me quisieran decir que no estoy solo”(vv.14-15). Es el cuadro que le recuerda su propia soledad. Sin embargo, “Y cuando espero lo que nunca llega, / me quisieran decir: aquí me tienes”(vv.16-17). La cercanía es mucho más obvia todavía, ya la soledad se queda lejos porque la compañía la tiene en el cuadro. Al final la evidente equiparación hace parte a la soledad y al cuadro del yo poético, que si bien halla en el cuadro una empatía ésta no es total, el yo lírico no se encontró, no concretó el tan ansiado amor, no el amor místico, no el amor a sí mismo.

Otro de los elementos repetitivos en la poesía de Villaurrutia es la poetización de cuadros plásticos, bien organizados y perfectamente descritos, en esos poemas hace uso de elementos retóricos equiparados a los elementos usados.

En la descripción de un cuadro: un pueblo desierto todos se han ido, en donde el cielo y el agua son paralelos, se reflejan, para ser, en cierto modo, equivalentes porque son tan parecidos que se confunden, así sucede en el poema “Pueblo”:

5           Aquel pueblo se quedó soltero  
               conforme con su iglesia,  
               embozado en su silencio,  
               bajo la paja –oro, mediodía–  
               de su sombrero ancho,  
               sin nada más:  
               en las fichas de lo cementerio  
               los + son –

Es el pueblo que se queda solo, pero no porque nadie viva en él, sino porque se quedó estático, aparentemente esperando. El pueblo es un instante recogido en las manos del pintor, la mirada atónita de quien lo describe, un yo lírico capaz de retener cada elemento significativo y darle un nuevo sentido con palabras que esbozan el sentido mismo de la descripción, como dice Manuel Ulacia, “Gran parte de los poemas

de *Reflejos* son retratos o autorretratos, y si no lo son, representan paisajes o naturalezas muertas. En todos los casos el poema tiene como objeto detener el instante en fuga”.<sup>314</sup>

Aquel pueblo cerró los ojos  
 para no ver la cinta del cielo  
 10 que se lleva el río,  
 y la carrera de los rieles  
 delante del tren.  
 El cielo y el agua, la vía, la vía  
 –vidas paralelas–  
 15 piensa, ¡ay! , encontrarse en la ciudad.

El contraste de cielo y mar  
 Se le fue la gente  
 con todo y ganado.  
 Se le fue la Luna novia,  
 20 ¡la noche le dice que allá en la ciudad  
 se ha casado!  
 Le dejaron, vacías las casas  
 ¡a él que no sabe jugar  
 a los dados!

Y el agua es el reflejo perfecto, el contraste entre lo que está y lo que se ha ido, el instante guardado en el reflejo, está en el contraste que genera cielo y mar, cielo y agua, esta idea se va perfilando como esencial en la obra villaurrutiana porque se repite constantemente en los poemas subsecuentes, por ejemplo, en: “Nocturno de los ángeles”, en el que, como se ha dicho, los ángeles, deseoso de amor carnal vienen del mar-cielo, “Nocturno sueño”, del que me ocuparé más adelante, y el que se comentará a continuación, “Azoteas”.

En el poema “Azoteas”, que además de tener entre sus versos imágenes cubistas,<sup>315</sup> la idea del mar y el cielo como un reflejo uno del otro es el motivo del texto:

Asoman al cielo cóncavo  
 sus chimeneas

<sup>314</sup> Manuel Ulacia, *op .cit.*, p. 38.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 33.

5        los barcos prietos, duros,  
           en este muelle  
           de azoteas.

Este poema es un reflejo del mar desde lejos, pero es un conjunto de azoteas las que equiparan su imagen a la del barco, el mar. este texto se caracteriza por elementos sensoriales que se interpretan por medio de las precepciones del yo lírico, quien decidió llenar de significado a los que se puede observar en una realidad que no es la empírica, aun cuando se aparta de ella:

10        Apenas si, lejos,  
           un humo delgado  
           mueve el horizonte...  
           o se hinchan velas blancas  
           en las cuerdas oblicuas.

Cielo y mar, uno solo porque son reflejos, ambos son espacios para hacer realidad el encuentro amoroso, y en el horizonte, mar y cielo, uno y otro se unen, confunden y se penetran, a pesar de que son elementos que existen en la realidad empírica, Villaurrutia logra, en casi todos sus textos, al menos en *Reflejos y Nostalgia de la muerte*, crear atmósferas paralelas a las de la realidad, en un verdadero juego de espejos, que llegarán a su máximo esplendor en los nocturnos. Así sucede con “Azoteas”, la que es una atmósfera onírica creada por el motivo de la igualdad mar-cielo en el horizonte:

15        Sólo un reflejo quiebran  
           los barcos de cartón  
           en el acero  
           de la ventana sumergida.  
  
           Pero también el amar está en el cielo  
           descorriendo largos telones  
           de las olas maltratadas, telones  
           lentos,  
           grises,

20 despintados...

Como puede verse, el motivo del amor inalcanzable se presenta en la última estrofa del poema, además se continúa la metáfora del reflejo, ambos espacios oníricos, se funden en la descripción que termina siendo melancólica, porque el deseo más profundo del yo poético, es decir, el amor, no apareció. Mar y cielo, son la metáfora del amor. En otros casos, cielo y mar serán una metáfora de la muerte o la metáfora de sí mismo y, generalmente, en *Nostalgia*, serán elementos que presentan adversidades, deseos incumplidos, reflejos y sombras irreconocibles.

En uno de los poemas titulados “Noche”,<sup>316</sup> se lee una descripción de la noche, en ella el elemento que se mueve sin cesar es el agua, Bachelard dice que la noche y el agua se unen siempre porque el agua es el elemento de la naturaleza que mejor se mezcla, y yo agregaría, que es el compuesto de la naturaleza que no descansa: “La Noche es *noche*, la noche es una sustancia, la noche es la materia nocturna. La noche es invadida por la imaginación *material*. Y como el agua es la sustancia que mejor se presta a las mezclas, la noche va a penetrar las aguas, va a opacar el lago en sus profundidades, va a impregnar el estanque”.<sup>317</sup> Más adelante Bachelard, dirá que “el agua mezclada con la noche es un antiguo remordimiento que no quiere adormecerse...”.<sup>318</sup> Así, el agua y la noche en Villaurrutia representan, también, remordimientos, o quizá ocultos deseos que no pueden decirse, y para ello es mejor pensar en un mundo paralelo o reflejado, en el que se oculten, tras metáforas, los encuentros y desencuentros amorosos, o el descubrirse el yo lírico consigo mismo.

---

<sup>316</sup> En el libro *Reflejos* se leen dos poemas con el mismo título, en uno, del que me ocupé en este momento, el elemento agua es importante, en otro no. El otro poema “Noche”, del que hablaré brevemente más adelante, el tema es el amor sexual, se habla de un par de amantes que se encuentran en la noche para entregarse al dolor, o al placer del amor sexual. Ver *Obra poética*, p. 235.

<sup>317</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 156.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 158.

Cielo increíble,  
tan estrellado y azul  
como en la carta astronómica.

5           ¡También en la noche rueda  
sonando el agua incansable!  
Y hay una luz tan morada,  
tan salpicada de oro  
que parece mediatarde.

10          Arroyos que se han dormido,  
blancos de plata, se tienden  
en el verde los caminos.

15          A aquella estrella señera,  
quedada atrás, olvidada,  
cantémosle una canción  
lánguida exagerada.  
Que el eco hará la segunda  
voz, el viento en las ramas  
acompañará la letra  
tocando cuerdas delgadas...

20                 “Estrellita reluciente,  
préstame tu claridá  
para seguirle los pasos  
a mi amor que ya se va”.

El agua es el símbolo de la movilidad del no-cansancio, de la libertad nocturna, que aparecerá en los poemas subsecuentes. Esta “monótona” descripción será para muchos lectores la noche placentera y límpida de cualquier ciudad provinciana. A mi parecer habrá que leer entre líneas, es la noche que se asoma trayendo en el yo poético las ganas de crear, de entregarse a los placeres de los sentidos, y transcribirlos, escribirlos en poesía. Este texto es una aventura creativa no sólo en los versos como metáforas descriptivas, sino como una poética: hay que observar atentamente los adjetivos: olvidada, lánguida, exagerada. Con sus reservas, pero esta nostalgia por el pasado, es lo que vendrá en el siguiente poemario, lo que habrá atrapado, la noche y la liquidez.

El agua incansable es que la circula y corre por dentro del yo poético, es su propio yo el que se mueve, también de noche, y deja escapar un canto triste al amor que se le ha ido, nuevamente, se presenta el tema místico, el amor inalcanzable, y el viaje para encontrarlo, viaje sin movimiento, viaje interno, pero viaje al fin.<sup>319</sup>

Dice Guillermo Sheridan que el viaje es importante en la poética de todos los contemporáneos, como ya se mencionó en el capítulo primero, pero “La paradoja, en Villaurrutia, se asume como tal y asume también un dejo de ironía: se trata del viaje inmóvil, del viaje íntimo por la alcoba, o la biblioteca, es decir, por uno mismo”.<sup>320</sup>

Otro de los temas recurrentes en la poesía villaurrutiana es lo que los franceses denominan la *petite morte*. A decir de Ulacia, Villaurrutia retoma en todo el libro *Nostalgia de la muerte* este motivo:

El tema de la muerte, a partir de este momento, es una metáfora del “acto amoroso”, de la creación de la ‘obra de arte’ y de la ‘escritura misma del poema’. Todas estas categorías están marcadas por el principio del placer [...] La obra de Villaurrutia es eminentemente erótica. La “muerte” está siempre relacionada con el “eros”. De ahí que la escritura misma sea una pulsión erótica. Esto se puede ver desde la composición de “Noche”. En ella, Villaurrutia evoca el encuentro que ha tenido con su amante. Por primera vez, la “muerte” no es otra cosa que lo que los franceses llaman la *petite morte*, es decir el orgasmo [...] La muerte es el acto amoroso.<sup>321</sup>

En el poema “Noche” que describe Ulacia, se encuentra la verdadera unión mística, esto es, es el encuentro sexual. En este texto no se define, en ningún momento, a algún ser específico, no hombre, no mujer, pero sí hay un equiparación del yo con el tú. Aun cuando el agua no es un elemento presente en este poema, me parece imprescindible señalarlo en este espacio del trabajo, pues en este texto se vislumbra parte del elemento amoroso que se retomará en *Nostalgia de la muerte*, en textos en

<sup>319</sup> Uno de los temas recurrentes en los contemporáneos es el viaje, anotado ya por varios críticos, entre ellos, Rosa García, Eugène Moretta y Vicente Quirarte.

<sup>320</sup> Guillermo Sheridan, *op. cit.* p. 222.

<sup>321</sup> Manuel Ulacia, *op. cit.*, pp. 40-41

donde agua-espejo-reflejo-sombra, son fundamentales para la imagen del encuentro sexual, entre dos seres asexuados, o andróginos.

El poema “Nocturno sueño” está escrito sin una forma definida, pero predominan los versos hexasílabos y se puede observar un ritmo regular; en él se habla de la muerte como la *petite morte* que acabo de señalar. En este texto el yo lírico halla al otro, esto es, al amado, en él mismo. Puedo decir que se está ante un poema místico, en tanto la unión consumada y la equiparación de los amantes. El reflejo es una sombra que se reconoce, que además pasa de una dimensión a otra, “el espejo juega con el mundo, lo repite y transforma en otra cosa”,<sup>322</sup> pasa de un lado al otro del espejo,<sup>323</sup> se toma en manos, se guía al sueño. En el sueño todo es reflejo, porque todo es reflejo en el mundo del subconsciente, como dije estamos en un plano paralelo a la realidad, es el eco de ésta descrita a partir del inconsciente. Así el poema comienza con el paso paulatino de un momento de conciencia a otro de fantasía:

5      Abría las alas  
          profundas el sueño  
          y voces delgadas  
          corrientes del aire  
          entraban

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

El yo lírico se ha hundido en el espacio onírico descrito en la primera parte del poema, para descubrirse en ese espacio como un ser desdoblado, aquí donde el cielo y el suelo se reflejan como en un espejo, desdoblados también. Dice Sánchez Martínez que

<sup>322</sup> José Alberto Sánchez Martínez, “El sueño de la palabra: Xavier Villaurrutia y la noche”, p. 4.

<sup>323</sup> Dice Vicente Quirarte que para Villaurrutia la poesía debe ser un aparente reflejo de la realidad, como se dijo en la página 60, pero “la aspiración última de la poesía debe ser llegar a ese punto donde la realidad es autónoma de nuestro transcurrir cotidiano y donde la emoción no turba el conocimiento”. *op. cit.*, p. 35.



Lo nocturno es una frontera de lo irreconocible, el lugar donde todo lo que se ofrece a la mirada se desvanece. Algo similar a los laberintos que crea la palabra frente a la razón [...] En la noche el espejo desaparece al otro. Y si el otro es ilegible, la primera ruptura se da en la identidad. La única compañía que subsiste, el otro espejo, es el doble de sí mismo [...] El sueño aparece como un espacio de reconocimiento, de encuentro con el otro y lo otro.<sup>324</sup>

Agregaré que la noche es lugar de encuentro y desencuentro, porque no siempre existe el reconocimiento pleno de lo que se mira en el espejo, en la sombra, en las aguas, parece confundirse ese yo con el otro, como se observa en este poema.

El cielo en el suelo  
como en un espejo  
la calle azogada  
dobló mis palabras

15 Me robó mi sombra  
la sombra cerrada.  
Quieto de silencio  
oí que mis pasos  
pasaban

En las siguientes estrofas pasará de la descripción del ensueño a la del encuentro sensual, en el que la muerte es el orgasmo del yo lírico por su encuentro consigo o con el otro, el arma mortal es más bien una metáfora fálica, además se debe notar la presencia de la sangre que remite, nuevamente a la muerte.<sup>325</sup> El yo lírico se abandonó en el encuentro amoroso para caer de nuevo en sus brazos y regresar su cuerpo al lecho para concluir esta alegoría de la muerte con el sueño relajado. Durante todo el poema abunda la sensación de la fluidez en las descripciones que llevan a la culminación del nocturno con el sueño.

20 El frío de acero  
a mi mano ciega

<sup>324</sup> José Alberto Martínez, *op. cit.*, p. 4.

<sup>325</sup> Cabe recordar aquí que Bachelard explica que la sangre implica dolor, nunca es feliz. Véase capítulo 2 de este trabajo, p. 53.

armó con su daga  
 Para darme muerte  
 la muerte esperaba

- 25 Y al doblar la esquina  
 un segundo largo  
 mi mano acerada  
 encontró mi espalda

Puede verse cómo el yo lírico se asume como el que se dio muerte, pero no es otra cosa que la equiparación de los enamorados, se ha encontrado con su amante, a la manera de los místicos:

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

Lo tomé en los brazos  
 lo llevé a mi lecho

- 35 Cerraba las alas  
 profundas el sueño.

Así, en este poema, la sombra, es la metáfora del amante, que dio muerte. La muerte es metáfora del orgasmo y la sangre es metáfora de la muerte, es decir, del abandono del yo lírico a los deseos sexuales, pérdida y encuentro místicos que no llegan más que de noche, que no puede decirse, por lo que no hay otra presencia que la del propio yo poético, actuando como yo y otro al mismo tiempo.

En el poema “Arroyo” el agua y los espejos son equivalentes, y en el sol se observa al enemigo. El sol elimina al agua, destruye los espejos, parece que se destruye el reflejo, por lo que se evita mirarse a sí mismo en las aguas- espejo. Forster lo explica: “The central image of the poem is a metaphoric representation of a stream in rapid flow with the sun’s rays reflecting brilliantly from its surface.[...] the light of the sun seems

to break the mirror-like surface of the stream and cause it to flow, as quicksilver would move quickly across a glassy surface”.<sup>326</sup> No se puede, aunque se desee, mirarse en ese arroyo que corre y se rompe cual espejo y se astilla cual cristal.

5        ¡El sol!  
           Hace trizas  
           los espejos y, hechos  
           azogue y vidrio,  
           los empuja  
           y los derrite.

En los siguientes versos, se halla la imagen de la movilidad y la fluidez. En esta parte del poema, la tercera estrofa, los versos están compuestos por antítesis y oxímoron que implica la contradicción representada por el elemento acuático, lo es todo, lo tiene todo “represents the water in its onrushing flow. It is both sweet and salty, cold and boiling, fragmented and formed”.<sup>327</sup> Contradictoria al fin y al cabo, el agua que parte de la imaginación es creadora, también de espacios que esculpe:

10        ¡Qué dulce el agua  
           disolviendo sales!  
           ¡Qué fría  
           hirviendo siempre!  
           ¡Cómo se astilla  
           contra las piedras que esculpe!  
           ¡Cómo imanta sus agujas  
           rápidas!

El agua dinámica vuelve entonces al viaje estático a la pasividad del reflejo sin sol, en el que aparentemente nada destella en la superficie, el yo lírico miró como simple espectador lo que sucedía, ni vio su reflejo, porque se escapó con el brillo del sol, sólo acertó a decir por medio de antítesis que agua-espejo son metáfora de la realidad circundante, todo es contradicción, porque el espejo une y contrapone al mismo tiempo.

---

<sup>326</sup> Merlin Forster, *op. cit.*, p. 100.

<sup>327</sup> *Id.*

15 y cómo vence luego  
el abandono  
de sus crines blancas.

En otro sentido, en el poema “Incolor” se observa la imposibilidad de hallar en el agua el propio reflejo. En este texto el yo lírico no puede verse a sí mismo y por lo tanto es incapaz de encontrar a ser amado. Busca lo que sea sólo suyo, que lo halle en su alma, en su reflejo. Este elemento me parece totalmente místico, según lo que se explicó en al inicio de este capítulo, en la falta de color del alma que no es el del reflejo. El yo lírico busca su autenticidad pero no puede verse y, por lo tanto, el reflejo de lo amado se escapa a la mirada:

Paisaje inmóvil de cuatro colores,  
de cuatro limpios colores:  
azul, lavado azul de las montañas  
y del cielo,  
5 verde, húmedo verde en el prado  
y en las colinas,  
gris en la nube compacta,  
y amarillo.

Lo que supone una muy sencilla descripción de la realidad circundante, se torna luego en la sensación de invisibilidad. El agua no refleja lo esperado, esto es, la verdadera imagen del yo lírico, la mirada del otro en los ojos de uno mismo. Eso que se busca no está. se desvanece, aun cuando esto que mira es parte del propio yo lírico:

Paisaje inmóvil de cuatro colores  
10 en torno mío  
y en el agua.  
¡Y yo que esperaba  
hallar, en el agua siquiera,  
el mismo incolor que en mi alma!  
15 Paisaje que no pasa nunca:  
cierro los ojos y lo veo.

Las imágenes de quedan en la memoria porque han sido creadas por la mente del yo lírico. Así, entonces todo lo que el poema describe como reflejo inalcanzable, es el obstáculo de conocimiento del yo lírico, no quiere mirarse como copia de la realidad circundante, pues si como dice Moretta, el poema “expresa la decepción de que el agua tan sólo pueda reflejar los brillantes colores del paisaje y no se muestre como el líquido que podría simbolizar la vida interna del poeta”.<sup>328</sup> El agua no cumple el cometido de ser fuente del conocimiento:

La lluvia afirmó sus colores  
en vez de borrarlos.

20 Ya lo aprendí de memoria  
y no puedo volver la página  
para ver si encuentro  
un paisaje, un paisaje  
en que el agua,  
no copiando ningún color,  
25 sea del color de mi alma.

En ese viaje para encontrarse ha quedado claro que el yo lírico se perdió, no ha podido alcanzarse, y eso quizá porque, en realidad, es mejor no hacerlo. Es importante notar que lo que sucede en este poema es matutino, a diferencia de lo que se verá en los nocturnos, en los que la noche juega un papel importante en la confusión de los sentidos.

En el poema “Calles”, que también pertenece al poemario *Reflejos*, el yo lírico se reconoce pero no tiene intención de mirarse en otros, o en otro que no es él, aun cuando se mira como en un espejo. El lector se enfrenta, nuevamente, a un juego de espejos, una realidad alterna creada por las percepciones del yo lírico. La compañía eterna que no es de nadie más que del yo lírico, incapaz de verse, tal vez incapaz de

---

<sup>328</sup> Eugène Moretta, *op. cit.*, p. 21.

amarse y descubrir en él al amor que busca. Es el poema de la soledad sin soledad, del tú sin mí.

Se vislumbra aquí uno de los elementos que tomará importancia en *Nostalgia*: la calle, que expresa la soledad del hombre, “Las calles [...] resultan ser el marco de una temible reunión con las realidades exteriores, las cuales son verdaderamente proyecciones del yo –reflejos, ecos y la sombra de todo el cuerpo–, y como un rechazamiento progresivo a todo lo que es percibido por los sentidos”.<sup>329</sup>

5 Caminar bajo la rendija azul,  
¡tan alta!  
Caminar sin que los espejos  
me pongan enfrente,  
¡Tan parecido a mí!

¡Callando, aun que el silencio  
alargue la calle endurecida.  
Caminar, sin que el eco  
grave el oculto disco de mi voz.

Ese otro que no soy yo, lo prefiero alejado, en las calles que son el espacio de la mente del poeta en el que se desenvuelve el viaje, un viaje, como los otros, inmóvil. Otra vez es el éxodo hacía uno mismo que no llega a ninguna parte, porque el hombre se sabe mutable, dice el propio Villaurrutia “El hombre sabe que cambia cada instante, y que ese instante es irreversible. Atormentado por una sed de duración, por un anhelo de inmortalidad, busca el modo de verse fuera de sí mismo, inmovilizado en el tiempo, plasmado en el espacio”.<sup>330</sup>

10 Al mediodía, al mediodía  
siempre, para no ir delante de mí,  
y para no seguirme  
y no andar a mis pies.

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>330</sup> Xavier Villaurrutia, “Meditación ante el retrato”, p. 1072.

15 Deprisa, dejando atrás la compañía  
eterna, hasta quedarme solo,  
solo, sin soledad.

Nuevamente la imposibilidad de encontrarse, porque a cada instante se mira ajeno, así como mirar ajeno al amado, al que debe amarse tanto como a uno mismo y que debería hallar en el reflejo límpido, prístino del agua. O en el eco circundante, el sonido de la voz. En este poema hay una unión entre lo interno y lo externo, siempre en unión misteriosa, diría que es hasta metafísica, el yo lírico y lo aparentemente fuera de él, que como he dicho no son más que espacios imaginados en una atmósfera onírica. Así, como dice Merlin Forster, “the ‘rendija azul’ the mirrors and the silence of the street together suggest a solitary walk through the city under a night sky, a walk which reverberates with a reflected sense of dread”.<sup>331</sup> El temor es a encontrarse, aún cuando en el fondo, a decir de la última estrofa, estaría mejor si pudiera mirarse, para no estar “solo, sin soledad”, porque al fin y al cabo, las imágenes repetidas incansablemente por los espejos son incapaces de reflejar al yo poético.

Un caso especial es “Suite del insomnio”, en la que se anuncia una poética de los nocturnos de *Nostalgia*. De esta serie retomaré “Espejo” y “Agua” en los que se asoma una descripción de la ciudad, de lo que fue. Un deseo por vivir en la noche que se dibuja con un rostro diferente, en la que se vive y se sueña al mismo tiempo, cada uno de los elementos descritos a la manera de un haikú, es un elemento tocado y descrito a la luz del sueño o del ensueño que confunde los sentidos:

Espejo

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

---

<sup>331</sup> Merlin Forster, *op .cit.*, p. 91.

Agua

Tengo sed.

¿De qué agua?

10 ¿Agua de sueño? No,  
de amanecer.

En este conjunto de textos que conforman la “Suite del insomnio” se puede leer la importancia que tendrán los sonidos, los ecos, las imágenes estáticas, el agua y el reflejo en los poemas posteriores, o mejor, en la producción literaria posterior, pues en *Dama de corazones*, la novela, también importa el juego de espejos, la poética del reflejo dice Marquet.<sup>332</sup>

Dice Sánchez, a partir de “Suite del insomnio”, que la noche en Villaurrutia se aborda de tres formas distintas, el espejo, el sueño y la noche. “El espejo crea espacios de encuentro y desencuentro. La realidad y el lenguaje son espejos porque nos encuentran con el otro y nos desencuentran de nosotros mismos. ¿Qué realidad? La realidad de Xavier es el mundo que se disgrega como cristales de un solo espejo: agua, aire, objetos, sonidos ruidos, todo se recompone como otra cosa y señala una oscuridad latente, presente”.<sup>333</sup> Estas ideas plasmadas en esta serie de poemas mínimos serán las que tengan incidencia directa en los poemas de *Nostalgia de la muerte*.

Y en el sentido del cruce del yo lírico con él mismo, pero que se mira sin reconocerse, en “Nocturno miedo”, texto que conserva una estructura equilibrada en cuartetos y ritmo bien definido, el tema principal es el desencuentro de uno mismo, el espejo es un muro que no refleja pero hace que podamos de una forma diferente, ajenos, irreconocibles, intrascendentes, cualquiera puede ser el yo, la terrible situación en la que

<sup>332</sup> La de Villaurrutia “es una poética de lo anómico que, a pesar de todo, dice desde la represión, y por ello se recurre al sesgo del reflejo, de un reflejo que cobra consistencia en diversos poemas del primer libro [Reflejos] de Villaurrutia”. Antonio Marquet, “Villaurrutia y la poética del reflejo”, p. 137.

<sup>333</sup> José Alberto Sánchez Martínez, *op. cit.*, p. 4.



el espejo es simplemente una mentira, el paso a una dimensión en la que nada existe fuera de la mente, el sueño y la muerte.

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

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

Los rasgos presentados en este poema se relacionan con la crítica que hace de los nocturnos Eugène Moretta, donde “el yo lírico anda a tiendas en busca de lo que pueda llamar realidad y nunca está seguro del objeto que busca –si es que de hecho existe– no quede totalmente fuera de su alcance”.<sup>334</sup> Esta composición alude al acto de encuentro consigo mismo, en el que, como se ha visto el yo lírico no se reconoce en los ojos de lo que mira:

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

¿Qué pasa ahora con la muerte?, ésta ya no es la *petite morte*, de la que hablé más arriba. Para Villaurrutia, además de la representación de la relación carnal la muerte es una resurrección y el sueño una vida alterna, como ya he dicho. En este poema tiene más que ver con lo que el mismo Villaurrutia escribió acerca de Nerval, “El sueño es para ellos una ‘imagen de la muerte’ cuando no una muerte cotidiana de la que cada despertar era una resurrección o, mejor aún, un nuevo nacimiento. Para

---

<sup>334</sup> Eugène Moretta, *op. cit.*, p. 44.

Gérard de Nerval, sólo los primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte.

Luego que estos instantes han transcurrido [...] ¡El sueño es una segunda vida!”<sup>335</sup>

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

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

Lo terrible que se observa en el nocturno, es que el reflejo al que se enfrenta nuevamente el yo lírico, es sin duda el propio, pero otra vez, irreconocible, el no ser nada, lo mismo da ser que no ser, o ser uno que otro. El lector, está de nuevo, ante la imagen vacía del yo lírico, la imposibilidad de reconocimiento en ese mundo onírico y de sombras.

Dice Manuel Ulacia que el poema “Nocturno miedo” es la metáfora de la pérdida de unidad interna del yo poético “el sentimiento de soledad es tan profundo que el poeta parece haber perdido la identidad e, incluso parece sentirse muerto”.<sup>336</sup> Pero ese miedo de saberse perdido en la sombra o en la soledad de la noche, es una pregunta, un deseo por explicar la sensación de pérdida de la identidad, dice Mendiola “una interrogación, una pregunta acerca del secreto de nuestra vida ¿Somos este que está aquí o somos el otro? ¿Nuestra materia se ha dispersado? ¿Lo que era íntimamente mío ya no lo es? El miedo que aparecen estos poema es un reflejo de un miedo mayor”.<sup>337</sup> Texto metafórico y metafísico, diría yo, en la búsqueda del propio sentido intelectual y del sentido mismo de la creación poética: sin rumbo y sin sentido, en la que el poeta ha

<sup>335</sup> Xavier Villaurrutia, “Gérard de Nerval. Sueño de vida”, p. 897.

<sup>336</sup> Manuel Ulacia, *op. cit.*, p. 56.

<sup>337</sup> Víctor Manuel Mendiola, *op. cit.*, p. 99.

vertido su existencia misma y se le ha perdido en la noche que dibuja espacios reconocibles pero ajenos a la realidad y en el que él mismo sabe cómo reconocerse.

En el caso de “Nocturno de la estatua”, se encuentra nuevamente el juego de espejos, de muros equivalentes a los espejos, la estatua como representación del yo lírico, el eco que funciona como espejo, para desdoblar al yo en otro. Este sueño descrito produce percepciones que no se tendrían por otro medio. El poema es una descripción de un sueño, paulatino como en una inmersión en aguas placenteras en las que se cae de a poco:

Villaurrutia se refiere a “la inmersión de artista en las aguas del inconsciente”, revelando con ello la propia asociación entre la cualidad líquida de la noche y la imagen del mundo onírico [...] el sueño representado poéticamente como algo externo al soñador [...] tiene valor poético solamente en cuanto llega a ser un ‘modelo interior’: una equivalencia metafórica de lo que ocurre dentro de la conciencia [...] es decir, ese mundo de imágenes concretas que es, a nivel más hondo, metáfora del mundo interior.

Este viaje hacia el mundo del sueño, el inmutable espacio onírico en el que el yo lírico se halla frente a sí mismo, como estatua, irreconocible. Es un juego de percepciones erróneas porque en el sueño, o en el mundo del inconsciente todo se ha transformado como la calle descrita en este texto. El yo lírico habla consigo mismo y vuelve a la falta de reconocimiento:

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera  
 y el grito de la estatua desdoblado la esquina.  
 Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,  
 querer tocar el grito y sólo hallar el eco,  
 5 querer asir el eco y encontrar sólo el muro  
 y correr hacia el muro y tocar un espejo.  
 Hallar en el espejo la estatua asesinada,  
 sacarla de la sangre de su sombra,  
 vestirla en un cerrar de ojos,  
 10 acariciarla como a una hermana imprevista  
 y jugar con las fichas de sus dedos

y contar a su oreja cien veces cien cien veces  
hasta oír la decir: “estoy muerta de sueño”.

El yo lírico se pierde en el juego de espejos, otra vez, su identidad se ve borrada en el sueño y en el espejo, otra vez, no quiere verse, prefiere dormir en el sueño, pues al buscar no ha encontrado lo que esperaba, sólo la sombra sin sangre, sin vida, inconsciente. “Espejo de un espejo, sucesión y desrealización componen la esencia de estos versos. De una a otra imagen el poeta se ausenta de las cosas, al huir de la conciencia de la sustancia que les propia”.<sup>338</sup> Entonces, el yo lírico, en el sueño, se desencuentra, en lugar de encontrarse, el reflejo no cumple con la función de reconocimiento, el yo no se mira en el reflejo, sino que se comprende como otro, distinto al que tiene frente a él.

En este poema las figuras retóricas que se observan permiten que tenga un ritmo especial que va de menos a más. Prácticamente todas las figuras que acompañan a las metáforas son figuras de dicción por adición y repetición. Por ejemplo: el polisíndeton con la repetición de la conjunción y; la reduplicación, el juego de espejo, al repetir la palabra soñar en el verso uno; y la concatenación de los versos dos a seis; así como aliteraciones que imitan al sonido sordo de la noche, al repetir constantemente el fonema /s/ al final del poema.

El “Nocturno de la estatua” presenta, sin duda, los elementos que los textos analizados aquí, así como los poemas de Reflejos y los nocturnos se hacen esenciales en la obra poética de Villaurrutia: la alcoba, el miedo, el reflejo, la sombra, el eco, todos unidos en “la noche, espacio simbólico, marginal y alternativo, en el que Villaurrutia se ubica como poeta que debe explorar lo invisible e inexplicable con los ojos, como él decía, ‘a la vez abiertos y cerrados del sueño’”.<sup>339</sup>

---

<sup>338</sup> Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 65.

<sup>339</sup> Rosa García Gutiérrez, *op.cit.*, p. 106.

Como se ha podido observar en este breve trabajo, Villaurrutia es el poeta de la noche, la melancolía y del mundo creado por medio del sueño; pero, además es poeta del agua. Villaurrutia se sirve de cuerpos de agua para expresar su inefable realidad, el mundo villaurrutiano se muestra en un ambiente acuático, noche y agua se unen para llevar al yo lírico por espacios y mundos de ensueño y aprehender lo inasible, aunque sea por un instante, en el mundo del sueño.

## Conclusión

El hombre necesita símbolos para significarse. En el caso de Villaurrutia los símbolos relacionados con la muerte y con el sueño, más que un “lugar común” representan parte de las creencias sociales y literarias del autor; de hecho, la importancia del elemento acuático se da porque el agua es la que separa vivos de muertos; la que refleja realidades alternas; como oráculo, es la que predice los destinos; además, es la creadora vital por excelencia; o bien, en las aguas se navega hacia la muerte. Dice Bachelard que el agua es un elemento transitorio, el ser consagrado al agua se halla en el vértigo y muere sin cesar, la muerte para él es cotidiana, “la pena del agua es infinita”.<sup>340</sup> Así sucede en los poemas villaurrutianos analizados, el elemento agua es el morir-despertar constante, o el espejo que no refleja más que ensoñaciones, y al no alcanzar dichas ensoñaciones se vive en la pena sin fin.

La obra poética de Villaurrutia, aunque poca, es un icono importante en la literatura mexicana del siglo XX. La razón es porque sus textos generan interpretaciones nuevas y es, además, uno de los autores mexicanos modernos que permanece en la memoria y en los comentarios literarios. En este trabajo se ha querido demostrar que en la obra de Villaurrutia existen metáforas y símbolos relacionados con el agua, cuyo significado es múltiple; pero se encaminan a la explicación de la vida y la muerte. Al estudiar la obra villaurrutiana se muestra la vitalidad de ésta; así, en el presente texto se han abordado sus poemas y se han expresado diversos puntos de vista que explican cómo en ellos se presentan elementos acuáticos que forman parte de una atmósfera tétrica y oscura, en la que el desvelado yo lírico, se busca en un mundo de ensoñación y acaba por perderse en el intento.

Como se ha podido observar, en el mundo onírico-poético de Villaurrutia, la preocupación metafísica es quizá, la más importante; de ahí que las aguas se relacionen con la

---

<sup>340</sup> Gastón Bachelard, *op.cit.*, p. 15.

necesidad del hombre de buscar una razón a su existencia o a su muerte cotidiana; el agua funciona como liberadora de las emociones nocturnas. Asimismo el agua, como espejo, representa la búsqueda del otro, que, como vimos, es totalmente inútil.

Como se ha explicado a lo largo del trabajo, las aguas se describen, en algunos casos, como parte de la escenografía interior del yo lírico. De cierta manera, los poemas expresan la desesperanza de la vida, la soledad y la nostalgia por la muerte que se va cargando, y que recuerda la caducidad del hombre. Por tanto, el yo lírico crea espacios donde los elementos líquidos aparecen contantemente y en formas diversas.

Xavier Villaurrutia es el poeta de la noche y del agua, que presenta un lenguaje fluido, imágenes de sueños y sueños de aguas que se presentan en: ríos, mares, lagos, lluvia, reflejos, sombras y ecos. Todos estos elementos juegan el papel de símbolos que el poeta ha adoptado y los incluye en metáforas que ha desarrollado, no para hacer de su obra ininteligible como si hubiera que descifrarla, sino para decir lo indecible; porque en el sueño suele confundirse el sentido, por ello, es mejor ser cauteloso y arrancar las palabras del agua para hacerlas partícipes de la realidad onírica.

Villaurrutia se vale de los elementos de agua para describirse como ente perteneciente a la ensoñación acuática, como dice Bachelard, porque no hay elemento de la naturaleza que describa mejor las preocupaciones villaurrutianas que fueron plasmadas en sus poemas, al menos, en los dos primeros poemarios *Reflejos* y *Nostalgia de la muerte*.

## Bibliografía

- Alvar López, Manuel. *Símbolos y mitos*, Consejo superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1990.
- Anderson Imbert, Enrique. *Literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*, Fondo de cultura económica, México, 1974.
- Aristóteles. *Poética*, Martín García Yebra (ed.), Gredos, Madrid, 1999.
- . *Retórica*, Quintín Racionero (intr., trad. y notas), Gredos, Madrid, 2008.
- Bachelard Gaston. *El agua y los sueños*, Fondo de cultura económica, México, 1978.
- Ballesteros, Manuel. *Crítica y marginales: compromiso y trascendencia del símbolo literario*, Barral, Barcelona, 1974.
- Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica, analogía y símbolo*, Herder, México, 2004.
- Blanco José Joaquín. *Crónica Literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, Cal y arena, México, 1996.
- Calvo Martínez, Tomás (editor). *Symposium internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricœur, Paul Ricœur: los caminos de la interpretación*, Granada, 1987.
- Campos Herrera, Edgar. “Comentarios para una posible edición anotada de la poesía de Xavier Villaurrutia”, en *Revista Literatura Mexicana*, VOL. XVII, 2006, NÚM. 2.
- Capistrán, Miguel. *Los contemporáneos por sí mismos*, CONACULTA, México, 1994.
- Cassirer, Ernst. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, trad. Carlos Gerhard, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.



- Castro Víctor. “La aventura poética de Xavier Villaurrutia” *Víctor Castro 2004*  
*Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid,  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/xavillau.html>
- Celorio, Gonzalo. “Resonancias Surrealistas en la poesía de Xavier Villaurrutia”, en *Las vanguardias literarias en México y la América Central*, antología de Merlin M. Forster, Vervuert iberoamericana, Madrid, 2001, pp. 269-275.
- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Trad. Martín Blanco Álvarez. Madrid: Gredos, 1974.
- Dauster, Frank. *Xavier Villaurrutia*, Twayne publishers, Nueva York, 1971.
- Debicki, Andrew P. *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1976, (biblioteca Románica Hispánica, estudios y ensayos, 254), pp.119-140.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*, trad. Marta Rojsman, Amorruto ediciones, Buenos Aires, 1968.
- Escalante, Evodio. “Espectralidad y eficacia de la Revolución en *Dama de Corazones*” de Xavier Villaurrutia”, en *Signos Literarios*, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, No. 5, Enero –Junio, 2007, pp. 97-107.
- . “México: Las vanguardias enemigas. Estridentistas y contemporáneos”, en *Historia de la Literatura hispanoamericana*, Trinidad Barrera coord., Tomo III, Siglo XX, Cátedra, Madrid, 2008, pp.521-536.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 2001.
- Flores, Ociel. “La búsqueda del otro: la invención de sí mismo”, en *Fuentes Humanísticas*, No. 35, México, 2008 pp. 157-169.
- Forster, Merlin M. *Fire and Ice: the Poetry of Xavier Villaurrutia*. North Carolina: North Carolina studies in the romance languages and literatures, 1976.

- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1996.
- Garagalza, Luis. *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- Garai, Jana. *The Book of the Symbols, a Fire Side Book*, publicado por Simon y Schuster, Nueva York, 1973.
- Garavelli, Bice Mortara. *Manual de Retórica*. Trad. María José Vega. Madrid: Cátedra, 1991.
- García Castillo, Jesús Eduardo. “La estructura especular de *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia”, en *Fuentes Humanísticas*, No. 28, México, 2004, pp. 95-109.
- García Gutiérrez, Rosa. “Dama de corazones de Xavier Villaurrutia en la génesis de los nocturnos” en *Anales de literatura Hispanoamericana*, Vol. 26 no. 2, 1997, <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02104547/articulos/ALHI9797220259A>.  
[PDF](#)
- Lakoff, George y Mark Johnson. *La metáfora de la vida cotidiana*. Trad. Carmen González Marín, Cátedra, Madrid, 1986.
- López Baralt, Luce. “El cántico espiritual: EL júbilo de la unión transformante”, en *Mary Malcom Gaylord y Francisco Márquez Villanueva (eds.)*, *San Juan de la Cruz and Fray Luis de León. A commemorative International Symposium*, Juan de la Cuesta, Newmark, Delaware, 1996, pp. 125-189.
- Marquet, Antonio. “Villaurrutia y la poética del reflejo”, en *Revista Literatura Mexicana* VOL. XV, 2004 NÚM. 1, 135-147.
- Martínez, Luciano. “Transformación y renovación: Los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos”, en *Revista Latinoamericana*, Vol. LXXIV, No. 225, octubre-diciembre 2008, pp. 861-876.

- Martínez Ramírez Fernando. “Novela de aire y novela de agua”, en *Revista Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, Mayo, 2004, pp. 9-14.
- Maillard, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Anthropos, Barcelona, 1992.
- McKee Irwin, Robert. “As Invisible as He is. The Queer Enigma of Xavier Villaurrutia”, en *Reading and Writing the Ambiente. Queer Sexualities in Latinamerican and Spanish Culture*, Susana Chávez-Silverman y Librada Hernández (eds.), Wisconsin University press, Wisconsin, 2000, pp. 114-138.
- Melo, Juan Vicente. “A cien años del ‘Danubio Azul’, presencia del agua en la música”, pp. 515-518.
- Mendiola, Víctor Manuel. *Xavier Villaurrutia: La comedia de la admiración*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- Monge, Carlos Francisco. “Entornos del surrealismo en Xavier Villaurrutia: la poesía y el ensayo”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 18 Ed. Univ. Complutense, Madrid, 1989, pp. 80- 97.
- Montes de Oca, Francisco. *Teoría y técnica de la literatura*, 4ta. ed., Porrúa, México, 1997.
- Moretta, Eugène. *La poesía de Xavier Villaurrutia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
- Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Quirarte, Vicente. “Xavier Villaurrutia: Viaje alrededor de la alcoba”, en *Perderser para reencontrarse: Bitácora de los Contemporáneos*, UAM-A, México, 1985, pp. 31-38.

- . “Sueños de los Contemporáneos”, en *Tema y variaciones de literatura 4*, UAM, México, s/f, pp. 33-42.
- Richards, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, Nueva York, 1965.
- Ricœur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*, trad. Armando Suárez, Siglo XXI, México, 2007.
- . *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Trad. Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI- Universidad Iberoamericana, México 1995.
- Riffaterre, Michael. “The poems signifance”, en *Semiotics of poetry*, Indiana University Press, 1984, pp.1-22.
- Rougemont, Denis. *El amor y occidente*, trad. Ramón Xirau, Consejo Nacional para la cultura y las artes, México, 2001.
- Sánchez Martínez, José Alberto. “El sueño de la palabra: Xavier Villaurrutia y la noche” *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/xavvillau.html>, 2008.
- Saucedo Lastra, Fernando. “El motivo de la rosa en la intuición de lo invisible: forma, sentido y traducción en dos poemas líricos de Xavier Villaurrutia y Rainer María Rilke” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/rosa.html>, 2006.
- Spineto, Natale. *Los símbolos en la historia del hombre*, trad. Ramón Ibero, Lunberg editores, España, 2002.
- Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

- Ulacia, Manuel. *Xavier Villaurrutia, cincuenta años después de su muerte*, CONACULTA, 2001.
- Usigli, Rodolfo. “Xavier Villaurrutia” en *Letras Mexicanas*, Número 4, Marzo 15, México, 1937.
- Viano, Tudor. *Los problemas de la metáfora*. Trad. Manuel Serrano Pérez. segunda edición, EUDEBA, Buenos Aires, 1971.
- Villaurrutia Xavier. *Obras*, pról. Alí Chumacero, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- . *Obra poética*, edición crítica y notas de Rosa García Gutiérrez, Hiperión, Madrid, 2006.
- Vitale, Ida. “Xavier Villaurrutia: una experiencia Latinoamericana” en *Letras Libres*, agosto de 2008, pp. 32-37..
- Xirau, Ramón. “La presencia de una ausencia” en *Poesía iberoamericana contemporánea*, CONACULTA, México, 1995, (Lecturas mexicanas, 100), pp. 63 –73.
- Ziolkoski, *Imágenes desencantadas: una iconología literaria*, Taurus, Madrid, 1980.