



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

**Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica**

**“Del Reflejo a las Nostalgias:
variaciones y análisis
cronológico de las compilaciones
de la obra poética de Xavier Villaurrutia**

**Tesis presentada para obtener el título de
Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica**

**Presenta:
César Isaac Pérez González**

**Asesora de tesis:
Alma Guadalupe Corona Pérez**

Puebla, Puebla.

Agosto 2015

Índice

Introducción.....	4
I.1 Planteamiento del problema.....	5
I.2 Xavier Villaurrutia, breve acercamiento a su poesía.....	6
I.3 Objetivos.....	8
I.3.1 Objetivo general.....	8
I.3.2 Objetivos particulares.....	8
I.4 Hipótesis.....	9
I.4.1 Hipótesis general.....	9
I.4.2 Hipótesis particulares.....	9
I.5 Justificación.....	10
I.6 Metodología.....	11
 Capítulo I: Javier Villaurrutia y González.....	13
I.1 Primeros años.....	14
I.2 El principio de la ironía.....	19
I.3 Camino a la universalidad.....	31
I.4 La aventura del teatro: Ulises.....	33
I.5 De la <i>Antología</i> de Cuesta a <i>Contemporáneos</i>	35
I.6 Entre la burocracia y las ediciones de autor.....	41
I.7 De Orientación al ataque a <i>Examen</i>	44
I.8 Un nuevo ataque en puerta.....	48
I.9 El único viaje al extranjero.....	49
I.10 <i>Nostalgia de la muerte</i> , pieza fundamental.....	54
I.11 <i>Laurel</i> , última antología.....	59
 Capítulo II: La compañía con quien hablo de pronto, a solas.....	70
I.1 Poesía, intervalos prolongados.....	71
II.2 Influencias.....	72
II.3 Ecos, salida fácil.....	76

II.4 Existencia reformulada.....	81
II.5 De la frivolidad al movimiento.....	84
II.6 Entre la noche y la muerte.....	86
II.7 Heidegger, una cercanía.....	87
 Capítulo III: Entre el reflejo y la primavera.....	95
III.1 <i>Reflejos</i>	96
III.2 <i>Nostalgia de la muerte</i>	117
III.3 <i>Canto a la primavera y otros poemas</i>	141
 Conclusiones.....	148
Anexo 1.....	156
Bibliografía.....	158

Introducción

I.1 Planteamiento del problema

La primera mitad del siglo pasado fue uno de los estadios más importantes para el desarrollo de la literatura mexicana, ya que es precisamente durante este lapso cuando el modernismo comienza su declive, se dan las adecuaciones de las vanguardias europeas al contexto local y la búsqueda de una nueva tradición literaria impulsada por el nacionalismo producto de la Revolución de 1910.

Influenciados por el Ateneo de México y el poder cultural brindado por José Vasconcelos, secretario de Educación Pública (SEP), los escritores ligados con la revista *Contemporáneos* comenzaron a destacar como hábiles redactores y poetas que reflejaron su educación cosmopolita.

Entre Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen e incluyendo con reservas a Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia destacó como crítico de arte, cineasta, dedicado dramaturgo y poeta.

Perteneciente a una familia aristocrática, Villaurrutia nació el 27 de marzo de 1903 en la ciudad de México, cursó estudios en instituciones privadas para inscribirse en la Escuela Nacional Preparatoria a finales de la segunda década del siglo, espacio donde fue cercano de casi toda la nómina del grupo de Contemporáneos.

Debido a esta cercanía comienza a participar en la Secretaría de Educación Pública, lo que le da acceso al mundo editorial que predomina en la ciudad de México, apareciendo en revistas y periódicos del momento. En este sentido, en 1926 da a conocer su primera obra formal, *Reflejos*, en tanto cambia de trabajos durante ataques personales impulsados por la homofobia que se vive en el país.

En este ambiente publica parte de su obra en plaquettes y ediciones de autor que habrán de constituir la nómina de su siguiente libro, *Nostalgia de la muerte*, en 1938. Para estos años Villaurrutia participa en compañías de teatro, en el atractivo privado que representa la industria del cine que arranca en México alentado por Estados Unidos.

Asimismo, imprime sus piezas de teatro al compartir tiempo con sus actividades como asiduo colaborador de rotativos donde externa ideas relacionadas con el arte, en

general, luego de experimentar la vida fuera de México al cursar estudios de teatro gracias a la beca Rockefeller.

No fue hasta 1946 que aparece una reedición de *Nostalgia de la muerte* y más adelante, para 1948, entrega su tercer libro, *Canto a la primavera y otros poemas*, mientras su intermitencia laboral continúa hasta que muere el 25 de diciembre de 1950 en la misma capital del país.

1.2 Xavier Villaurrutia: un breve acercamiento a su poesía

La de Xavier Villaurrutia es una de las obras poéticas de mayor importancia en la primera mitad del siglo XX. Compilada en menos de cien páginas por el Fondo de Cultura Económica representa el ideal de perfección que el también ensayista manifestó a lo largo de su vida:

A mí no me es posible decir: ¡Voy a ponerme a escribir!, es preciso abandonarme por largo tiempo en el que voy madurando, cristalizando una angustia, una idea, hasta que llega un momento sobre el que no tengo ningún mandato y puedo decirme: ¡Ahora sé que voy a escribir! Es decir, escribo inevitablemente, ¡ésa es la palabra exacta! (Capistrán 190)

Fiel al estilo, mostrado desde su llegada a la Escuela Nacional Preparatoria, Villaurrutia entrega en 1919 en *El Universal Ilustrado* dos poemas, iniciando formalmente la carrera lírica que habría de concluir en 1950 con su muerte. Xavier colabora en las revistas *Prisma* y *La Falange*, ambas en 1922 (Sheridan 78), práctica que dio como resultado la aparición de *Ulises* en 1927, impulsada junto con Salvador Novo, así como *Contemporáneos* al año siguiente. Si bien se ha comentado lo limitada que es la producción del autor de *Sea usted breve*, también es cierto que cuenta “entre lo mejor de la poesía de nuestra lengua y de su tiempo” (Paz 82).

El primer libro que Villaurrutia publica es *Reflejos*, en 1926, conformado con apenas 26 poemas¹, una de las características que marcan su obra: pocos textos acumulados en el volumen. Una más de éstas, es el “no a la confesión sentimental y a

¹ Considerando a la “Suite del insomnio” como un solo poema.

la anécdota, reducción del poema a sus líneas esenciales, odio a las amplificaciones [...] y preferencia por la rima asonante y el verso blanco” (Paz 54), así como la visión del viaje al interior del texto:

Viajar es una manera de nutrir la quietud, si se conserva la quietud en el viaje. Por eso prefiero nutrir el viaje con un movimiento tan lento que no pueda distinguirse de la quietud. La pasión es un viaje [...] Yo quiero que la pasión esté en mí, la frialdad en ellos. Todo es una cuestión de forma. Quiero para mi poesía la forma de ella misma, siempre diferente; la forma de los objetos que descubro. (Capistrán 189)

Doce años más tarde en la Editorial Sur² publica la primera de dos ediciones de *Nostalgia de la muerte*³, columna vertebral de toda su producción, ya que perfecciona el lenguaje y aclimata las sensaciones hiperestésicas de la noche. *Nostalgia* se encuentra dividido en tres secciones: “Nocturnos”, “Otros nocturnos” y “Nostalgias”, que en conjunto suman 26 poemas dando cuenta de su predilección por el tema de la muerte, ya que ésta “es también una patria a la que se vuelve [siendo] algo ya conocido por el hombre” (Capistrán 191), así como los juegos palabras.

Canto a la primavera y otros poemas, editado un par de años antes de su fallecimiento, 1948, marca el último estadio de su historia lírica. De esta selección destacan algunos textos, como “Amor condusse noi ad una morte” y el uso nuevamente de las décimas y la estructura corta del verso, herencia de las vanguardias adaptadas en el país por los miembros de “Contemporáneos”.

Finalmente, en 1953 Alí Chumacero compila en un solo tomo toda la obra lírica de Xavier Villaurrutia, bajo el nombre de *Poesía y teatro completos*, mientras que Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider hacen lo propio en 1966, sumando la crítica y ensayos, siendo *Obras* lo último al respecto que se ha efectuado en dicha rúbrica sobre el escritor defeño.

² En Buenos Aires, Argentina.

³ La segunda versión es de 1946 en Ediciones Mictlan, ya en México.

I.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general

Identificar las alteraciones que ha sufrido la obra poética de Xavier Villaurrutia en cuanto a nómina, orden, adición y supresión de textos y formatos una vez agrupados en las dos primeras ediciones de sus *Obras*, correspondientes a 1953 y 1966, a cargo de Alí Chumacero y Miguel Capistrán, así como Luis Mario Schneider, a partir de las primeras apariciones de sus poemarios, *Reflejos* (1926), *Nostalgia de la muerte* (1938 y 1946) y *Canto a la primavera y otros poemas* (1948).

1.3.2 Objetivos particulares

- Presentar los tres libros fundamentales de la obra de Xavier Villaurrutia tal como fueron dados a conocer en sus primeras ediciones, aportando una visión renovada de dichos libros, contra las entregas que a partir de 1953 el Fondo de Cultura Económica ha impreso hasta 2006.
- Describir las modificaciones que la poesía de Xavier Villaurrutia ha sufrido por más de cuarenta años, para ofrecer un punto de vista distorsionado de su lírica.
- Demostrar que las decisiones editoriales tomadas por Alí Chumacero, Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider alteraron la cantidad y orden de la obra del poeta, a tal grado que no se respetaron estilos ni formatos originales de sus libros.
- Verificar que desde 1966 hasta 2006 las *Obras* de Xavier Villaurrutia, editadas por el Fondo de Cultura Económica no han sido sometidas a un estudio crítico y mucho menos a una revisión que corrija inconsistencias como fechas mal escritas y errores que colaboran a, nuevamente, deformar las impresiones de las editoriales Cvltrva, Sur, Mictlan y Stylo.
- Ofrecer una biografía de Xavier Villaurrutia, primera que se adentre a exponer datos concisos sobre la vida del autor, sirviendo como guía esquematizada para futuras investigaciones literarias.
- Explicar las principales influencias artísticas que permearon la obra de Xavier Villaurrutia, así como los simbolismos que rodean a su poética, presentando una

cronología de ciudades, países y medios impresos donde colaboró durante su activismo literario.

- Que el presente estudio fundamente un punto de vista crítico sobre el autor ligado a la revista *Ulises*, develando aspectos desconocidos de su vida y de su obra.

I.4 Hipótesis

I.4.1 Hipótesis general

El conjunto de textos poéticos de Xavier Villaurrutia, compilados en *Poesía y teatro completos* (1953), así como en *Obras*⁴ (1966), por Alí Chumacero, Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, respectivamente, no incluyen de manera íntegra el material lírico del autor mexicano tal como fue dado a conocer en sus libros originales, *Reflejos*, *Nostalgia de la muerte* y *Canto a la primavera y otros poemas*; incluso, no se respetaron los nombres de algunos textos, modificando el orden y acomodo de forma arbitraria, lo que ha ofrecido una visión alterada de obra del también crítico, cambiando el sentido de buena parte de su material poético.

I.4.2 Hipótesis particulares

- Los textos que en un principio aparecieron en *Reflejos* (1926), primer poemario de Xavier Villaurrutia, no son los mismos que fueron editados en *Poesía y teatro completos* (1953) y en *Obras* (1966).
- El compendio original de poemas de *Nostalgia de la muerte* (1938 y 1946) no coincide en su totalidad con la nómina de las entregas del Fondo de Cultura Económica correspondientes a 1953 y 1966.
- El orden, distribución y material lírico de *Canto a la primavera y otros poemas* (1948) no concuerdan con las impresiones al cuidado de Alí Chumacero, Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider.

⁴ *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica.*

- El criterio de selección y orden de los editores de *Poesía y teatro completos* (1953) y *Obras* (1966) fueron basados sin fundamentos editoriales y sólo por testimonios impresos de Xavier Villaurrutia.
- Las decisiones de los encargados de las compilaciones afectaron drásticamente la perspectiva poética dejada por Xavier Villaurrutia en sus obras originales, al grado que sin bases alteraron el título de uno de sus textos más emblemáticos, “Nocturna rosa” por “Nocturno rosa”.
- A partir de 1966 hasta 2006 el compendio de “Poesía” de Xavier Villaurrutia en sus *Obras* no ha sido objeto de una revisión que dé cuenta de la estructura original dada a conocer por el autor en 1926, 1938, 1946 y 1948.

I.5 Justificación

La presente investigación de tesis es importante ya que desde 1966, con la publicación de *Obras*, el trabajo lírico de Xavier Villaurrutia no ha sido objeto de una visión que renueve los tres estadios en que se diferencia su poesía, mismos que coinciden en cuanto a títulos con la compilación antes citada y *Poesía y teatro completos*, de 1953.⁵

Si bien ambos textos ofrecen una postura completa de la poesía del crítico, también es cierto que hasta este momento no existe un estudio que la organice mediante criterios de selección, tales como año de escritura, edición y estilo, características que se aprecia no fueron consideradas por los editores de las fuentes citadas, y que este examen persigue.

Aunado a ello, esta investigación es necesaria pues en 2003 apareció publicado un supuesto poema inédito de Xavier Villaurrutia, el cual no ha tenido la proyección ni ha sido difundido en las siguientes entregas, por lo menos en lo que va del presente siglo.⁶

Esta labor crítica ayudará a revalorizar a uno de los escritores que mayor fuerza expresiva y compromiso con los valores universales del arte mostró durante los años en

⁵ Como se ha visto, dichos estadios corresponden a los poemarios *Reflejos*, *Nostalgia de la muerte* y *Canto a la primavera y otros poemas*. En este sentido, la sección “Primeros poemas” queda en segundo plano ya que, de manera oficial, no hay alguna compilación que bajo este nombre fuera publicada por el mismo Xavier Villaurrutia.

⁶ El poema que al que se alude lleva el título de “Nocturno de San Juan” y fue publicado por Miguel Capistrán en la edición marzo de 2003 en “Letras libres”.

que las vanguardias se aclimataron en un México posrevolucionario. En este sentido, se busca dejar un precedente en las investigaciones literarias del Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica (Collhi) sobre el grupo de escritores conocidos como los Contemporáneos.

I.6 Metodología

Para el siguiente trabajo de tesis se pondrán en marcha las metodologías de investigación documental argumentativa, informativa (expositiva), bibliográfica y hemerográfica (Muñoz Razo 105). En este sentido, es preciso describir cada uno de los pasos que englobará dicha labor:

Investigación documental argumentativa: a partir de revisar y analizar la obra poética de Xavier Villaurrutia, consistente en sus versiones originales dadas a conocer en 1926, 1938, 1946 y 1948, así como las *Obras* correspondientes a 1953 y 1966 que publicó el Fondo de Cultura Económica. En este sentido, se plantearán al final las conclusiones derivadas del análisis, sin embargo, los comentarios personales (Muñoz Razo 105) no conducentes a partir de las evidencias localizadas y estarán basadas en datos comprobables cotejados en revistas, libros, periódicos.

Investigación documental informativa: en este estadio se evaluará de manera particular la información relevante hallada en análisis previos, sobre todo dedicados a la obra poética y vida de Xavier Villaurrutia, validando la información a través de referencias cruzadas y testimonios de quienes fueron cercanos al autor. En este punto la información será organizada (Muñoz Razo 105) cronológicamente a partir de la fecha de nacimiento hasta la muerte del dramaturgo.

Investigación bibliográfica: abarcará el estudio de los materiales impresos (Muñoz Razo 105) dedicados a Xavier Villaurrutia, el grupo denominado Contemporáneos y la historia literaria desde inicio del siglo pasado hasta 2006, poniendo énfasis en las obras originales del autor, *Reflejos*, *Nostalgia de la muerte*, *Canto a la primavera* y otros *poemas*, así como las ediciones del Fondo de Cultura Económica de 1953, 1966 y 2006, donde los tres primeros libros se localizan en la Biblioteca Nacional de la ciudad de México.

Investigación hemerográfica: agrupará la revisión de periódicos y revistas (Muñoz Razo 105) que contemplen la obra poética y vida de Xavier Villaurrutia durante el lapso de 1917 hasta 1950, materiales consultados en la Hemeroteca Nacional de la ciudad de México.

Capítulo I: Javier Villaurrutia y González

I.1 Primeros años

Perteneciente a una familia que a la postre sufriría los estragos económicos de la Revolución, Javier Villaurrutia y González (H. Forster 131-132) nació en la ciudad de México⁷ el 27 de marzo de 1903⁸ en la tercera de Mina, número 5, siendo uno de los once hijos (Meyer)⁹ del matrimonio formado por Rafael Villaurrutia Trigueros y Julia González Casabantes (H. Forster 132).

Desde niño, Xavier contó con dos pasiones que habrán de mantenerse hasta afianzarse como escritor: la lectura y el teatro. En el primer caso, tempranamente conoció a Julio Verne, Emilio Salgari, Fédor Dostoievski, Miguel de Cervantes, Alejandro Dumas y leyó a "Sherlock Holmes" y a "Fantomas". Sin embargo, el segundo lo fascinó más allá de los juegos: contaba con uno de miniatura, improvisaba montajes en su casa e imitaba las obras que veía en el "Fábregas" y en el "Arbeu" (Capistrán 182-184).

Villaurrutia describió que los jueves por la tarde, al finalizar la comida del día, su padre llevaba a algunos de sus hermanos a una de las funciones programadas en estos teatros. En cierta ocasión, cuando su madre lo escogió y contaba con la edad suficiente para recordar vio "La reina joven", de Ángel Guimerá, encabezada por Virginia Fábregas, poseedora de una voz que le quedó grabada:

⁷ Al respecto, Forster (1967) menciona que con los datos "Año 1903, Vol. 385, p.113", el Acta de Nacimiento de Villaurrutia indica: "AL MARGEN: 344 Trescientos cuarenta y cuatro. VILLAU RRUTIA y GONZÁLEZ, JAVIER. AL CENTRO: En la ciudad de México, a las 11 once y 10 minutos de la mañana del día 11 once de abril de 1903 mil novecientos tres, ante mí, Leopoldo Ortega, Oficial 3° tercero del Estado Civil, compareció el ciudadano Rafael Villaurrutia de México, casado, de 40 cuarenta años, comisionista, vive en la 3a. tercera de Mina número 5 cinco y presentó vivo al niño JAVIER, que nació en dicha casa el día 27 veintisiete del mes próximo pasado a las 11 once de la mañana, hijo legítimo suyo y de su esposa la señora Julia González de Chihuahua, de 32 treinta y dos años, vive con su esposo. El niño presentado es nieto por línea paterna de los finados ciudadanos Agustín Villaurrutia y señora Petra Trigueros y por la materna del también finado ciudadano Celso González y de su viuda la señora Josefa Casabantes de Chihuahua donde reside. Fueron testigos los ciudadanos Javier Villaurrutia y Baldomero Velázquez, mayores de edad de México, casados, empleados, el primero vive en la 5a. quinta de Mina número I y 3/4 uno y tres cuartos el segundo en la 4a. cuarta de Mina número I uno. Leída esta acta la ratificaron y firmaron.- L. Ortega.- Rafael Villaurrutia.- Javier Villaurrutia.- B. Velázquez.- Rúbricas".

⁸ A partir de este momento se usará el nombre propio como es conocido el autor, "Xavier".

⁹ Durante una entrevista realizada por Jean Meyer (2005) a María Teresa Villaurrutia el 4 de septiembre de 1975, refiere: "Fuimos once: Ana Luisa, Julieta, Alfonso, Agustín, Rafael, Carmen, María Cristina, Xavier, María Teresa, Félix, Fernando". Sin embargo, en una carta publicada en *Biblioteca de México* (2001) entre Xavier y María Teresa, por el "Homenaje a Xavier Villaurrutia" se alude sólo a seis hermanos: Rafael, Cristina, Xavier, Teresa, Carmen y Félix.

Mi más antiguo recuerdo de una representación teatral es el de una función en el teatro Fábregas. Mi padre gustaba más de invitar que de ir al teatro, de modo que los jueves, después de comer, sacaba de su cartera los billetes que había comprado por la mañana para la función de la tarde [...] La obra era “La reina joven” [...] la protagonista era Virginia Fábregas. Lo que un niño recuerda de una representación teatral no es el sentido de las palabras, sino el sentido de las voces. La voz de Virginia Fábregas quedó grabada en uno de los ocultos discos de mi subconsciente. (Capistrán 184)

Gracias al estatus económico, Xavier cursó buena parte de su niñez en escuelas de orden privado, como el Colegio Francés, etapa en la que destacó por ser buen alumno, aunque a la muerte de su padre, poco después de los festejos del Centenario de la Independencia y por el inicio de la guerra civil, la bancarrota se hizo presente. (Meyer)

Esta crisis personal orilló a que el Crédito Popular Mexicano, ubicado en la calle 5 de Mayo, institución “para pobres”, posesión de la familia, quebrara, motivo por el cual los inmuebles y la joyería de la entonces viuda e hijos se vendieran para cubrir los gastos que inevitablemente surgieron:

[...] con los bilimbiques de la Revolución vino la bancarrota. Era el Crédito Popular Mexicano, en la calle 5 de Mayo. Todas las casas, los terrenos y las alhajas de mi mamá sirvieron para pagar la quiebra y comprar unas vecindades que nos quedaron [...] La bancarrota no fue fraude. Había honor, hubo banqueros que se suicidaron. Y nos dejaron en la calle. (Meyer)

Con este ambiente de por medio, abandonó la instrucción a la que estaba acostumbrado e ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria, de carácter público, cuando ya era un adolescente¹⁰ donde conoció a Salvador Novo (Monsiváis 13)¹¹, joven del grado anterior, tercero y penúltimo, respectivamente (Novo 158). Este encuentro tuvo tanta resonancia que, como se verá más adelante fue decisivo en lo personal para ambos, siendo confidentes y participando en proyectos de revistas, libros y compartiendo nóminas en algunas secretarías de Estado.

¹⁰ No se pudo localizar el registro de inscripción.

¹¹ Salvador Novo Espino “fue hijo único de Andrés Novo Blanco, español, y Amelia Espino, mexicana”. (Monsiváis 2004).

En 1919¹² y a pesar que no coincidieron en clases¹³, ni se cuenta con un testimonio extenso del primer acercamiento, se encuentran al finalizar sus materias, al igual que en los descansos y en el patio más grande de la preparatoria, conversan, dialogan, van hallando afinidades literarias, intercambian lecturas y se enteran que escriben versos. Este detalle, relata Novo, fue determinante para que Xavier se le acercara, pero “no recuerdo cómo empezamos a tratarnos [...] tiene que haber sido él quien me abordara, interesado al descubrir que, como él, yo hacía versos que se habían publicado en la revista escolar *Policromías* –donde también aparecieron los suyos” (Novo 158-159).

Precisamente, en *Policromías Órgano de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria, Semanario Humorístico de Estudiantes* (Sheridan 79), Villaurrutia colabora en tres ocasiones, la primera de ellas el 15 de septiembre de 1919 con cinco poemas: “En el agua dormida”, “Bajo el sigilo de la luna”, “En la tarde que muere”, “Como barca en un lago” y “Visión de la lluvia” (Villaurrutia LIII). Esta publicación fue dirigida por Ramón Rueda Magro, aunque la responsabilidad era de Antonio Helú, empezando “en mayo de 1919 y murió en agosto de 1921 después de 20 números” (Sheridan 79).

La amistad llegó a ser más compacta al caminar juntos desde la casa de Xavier, “una construcción en 7 con patio y corredor bordeado de barandal de fierro, que llevaba de la sala con dos balcones a la calle al comedor paralelo” en Mina 95 (Novo 159), hacia la Nacional Preparatoria para tomar sus clases respectivas. De los jóvenes que estudian ahí, Villaurrutia destaca por el origen de su familia al haber sido de “marqueses del

¹² El año en que se conocieron Villaurrutia y Novo no es del todo certero, ya que el propio Salvador recuerda que “[...] en 1919, conocía yo a Xavier Villaurrutia. A *short fellow*, con pantalones cortos” (Capistrán 63). Mientras Guillermo Sheridan en *Los Contemporáneos ayer* señala: “Apenas se iniciaba el curso correspondiente a 1918 cuando Novo conoció a un compañero que iba un año delante de él. Xavier Villaurrutia [...] (2003)”. En el mismo tono, Carlos Monsiváis (2004) alude que Salvador “se pone al día cultural y sexualmente y su amigo primordial es Xavier Villaurrutia, nacido en 1903 y al que conoce en 1918”. Finalmente, Reyna Barrera observa: “La fecha exacta, el lugar, la hora del día en que surge el amor o la amistad, siempre será imprecisa, es un juego de afinidades y diferencias. Así la relación afectiva entre Salvador Novo y Xavier Villaurrutia se fue desarrollando en etapas de acercamiento hasta llegar al terreno de la intimidad. Se conocieron en 1919, cuando ambos colaboraban en la revista *Policromías*, el año en que se publicó *Zozobra*, de Ramón López Velarde” (Barrera).

¹³ Según Sheridan (2003), Xavier y Salvador se conocieron en la clase de Literatura de Erasmo Castellanos Quinto. Al respecto, Novo es enfático al decir: “No teníamos clases juntos, pero conversábamos fuera de ellas [...]” (Novo).

Apartado”, reformistas, humanistas y mecenas de publicaciones¹⁴, historia que Novo descubrió en el tiempo que su trato fue constante.

Durante los meses de amistad temprana la familia Villaurrutia González acostumbra pasar los fines de semana en casa de su abuela en el entonces lejano Tlalpan¹⁵ para ir de día de campo, al igual que estar en las festividades navideñas en Morelos¹⁶ y practicar tenis con sus hermanos. Lo que más pudo llamar la atención de Salvador Novo fue que al mes le era asignada una cantidad de dinero para cubrir sus gastos, la cual recogía en “una especie de pequeño banco o financiera en Cinco de Mayo” (Novo 159).

Durante 1919¹⁷ movido por la curiosidad, Xavier busca a Ramón López Velarde, profesor de Literatura Española en la Escuela Nacional Preparatoria (Villaurrutia 642), para saber datos físicos del zacatecano. Lector de *Zozobra*, libro que describe el aún joven estudiante “se lo había revelado” (Villaurrutia 641), descubre su estatura, los tonos de su piel, ojos, así como la voz del poeta, y junto a Novo las visitas al docente llegan a ser esporádicas en las instalaciones de la preparatoria, ciertas veces a las afueras de los salones y otras más estorbando sus cátedras (Villaurrutia 642).

Si bien el trato fue mínimo y con “diálogos que se acababan demasiado pronto” (Villaurrutia), López Velarde se entera que los jóvenes escriben poemas que pide conocer; Xavier comparte “Tarde”, texto de escasas cuatro estrofas resultado de la influencia de los simbolistas de Francia que ha leído para ese momento, quienes “dejaban su música, su atmósfera y no pocas veces sus palabras” (Villaurrutia),

¹⁴ Al respecto (Sheridan 53), el autor explica que entre su ascendencia hubo “[...] poetas y miembros de la alta clerecía colonial, o humanistas célebres como [...] Jacobo Villaurrutia –quien- fundó en México el *Diario de México* junto a Octavio de Bustamante [...] Villaurrutia, además, era sobrino de don Jesús de Valenzuela, antiguo mecenas de la *Revista Moderna*, de quien la familia había heredado cuadros de Ruelas y de Herrán”.

¹⁵ María Teresa Villaurrutia, sostiene: “Teníamos una casa en Tlalpan, toda una manzana, era de la abuelita de mi mamá; íbamos los fines de semana, de día de campo” (Meyer).

¹⁶ Al respecto, Guillermo Sheridan (2003) suscribe que “las vacaciones de los Villaurrutia –eran- en Cuautla en diciembre y en Tlalpan en otoño”.

¹⁷ Es el año en que López Velarde publica *Zozobra*. En este sentido, Sheridan (2003) observa que Raúl Leyva “tiene la idea que durante el año de 1919 Villaurrutia estuvo muy cerca de López Velarde, que no era su maestro en la escuela”. El mismo Leyva, propone: “Tres años más tarde, en 1921, cuando López Velarde muere a la edad de 33 años (el joven Villaurrutia tenía apenas 18 años) [...] (Leyva)”. El dato contrasta, porque, como indicó el mismo Villaurrutia (2004), cuando conoció a López Velarde *Zozobra* ya había sido publicado.

destacando Albert Samain. Del poema, el zacatecano, destacó una línea: “bruñe cada racimo, cada pecosa pera”:

En efecto, el sol bruñe, ésa es la palabra, los racimos. ¡Y qué definitivamente retratados por usted quedan las peras, no sólo por el lustre, sino también y precisamente, por las pecas! Eso es: las peras son pecosas. (Villaurrutia 643)

Motivado por el comentario, Villaurrutia convence a Novo de entrevistarse con María Luisa Ross (Martínez 555), directora en ese año de *El Universal Ilustrado*, quien accede a publicarlos marcando su debut en suplementos culturales de la época cuando apenas el primero tiene 16 años cumplidos; de esta manera, el 4 de diciembre de 1919 dio a conocer “Al repasar el libro” y “La visión de la lluvia” (Sheridan 76-78). Interesado en que sus versos sean difundidos, Xavier y Salvador acuden a redacciones de periódicos¹⁸ y revistas, entre ellos, *El Heraldo de México*¹⁹, rotativo en que aparecieron también juntos enmarcados por fotografías tomadas por “Silva”²⁰, personaje que capturaba a escritores del momento al estilo de “esperpentos coloniales”.²¹

Mientras tanto, en lo que resta del año Xavier debutaría en revistas fuera de la capital de la República, siendo en *Azul*, de Guadalajara, Jalisco, con “Tinta china”, “Se necesita luz...” y “Le pregunté al poeta”²².

No es casual que al afianzarse su amistad publiquen juntos, al menos acompañarse para tocar puertas ni que su entusiasmo se contraponga al tedio de la rutina, de las cosas diarias o a la propia escuela.

En este sentido, Villaurrutia, apunta:

El tedio nos acechaba. Pero sabíamos que el tedio se cura con la más perfecta droga: la curiosidad. A ella nos entregábamos en cuerpo y alma. Y como la curiosidad es la madre de todos los descubrimientos, de todas las aventuras y de todas las artes, descubríamos el mundo, caíamos

¹⁸ El mismo Salvador indica: “Xavier entusiasmado con esto y muy sensatamente interesado en que se empezara a conocer nuestro talento, me indujo también a que fuéramos a otro periódico que se llamaba *El Heraldo de México*” (Martínez 555).

¹⁹ Guillermo Sheridan (2003) se refiere al impreso como *El Heraldo Ilustrado*.

²⁰ El fotógrafo se llamó Jorge Silva (Sheridan 79).

²¹ No se pudo localizar el material referenciado (Martínez 556).

²² A pesar de no hallarse la fecha exacta (Villaurrutia XXXVII), es posible que haya aparecido luego de colaborar en *El Universal Ilustrado*.

en la aventura peligrosa e imprevista, y, además, escribíamos. La vida era para nosotros –precisa confesarlo- un poco literatura. Pero también la literatura era, para nosotros, vida. (Villaurrutia 683-684)

I.2 El principio de la ironía

A partir de 1920 comenzó a establecerse, eventualmente, la aparición de lo que Villaurrutia nombrará cuatro años después el “grupo sin grupo”. Si bien Salvador Novo representó al momento un compañero de publicaciones, un confidente más que amigo²³, en la segunda mitad de éste entabló cercanía con Jaime Torres Bodet, quien ya era considerado una leyenda entre la comunidad estudiantil de la Escuela Nacional Preparatoria e iniciaba su larga historia en puestos oficiales.²⁴

Si bien, Villaurrutia publica en revistas de la ciudad de México y de Guadalajara²⁵, repitiendo la fórmula del año anterior, el trato con Jaime Torres Bodet le fue abriendo posibilidades de aparecer en proyectos que en el futuro inmediato el joven burócrata emprenderá mientras consolida su carrera literaria²⁶ y es brazo derecho de ministros federales, ejemplo que, aún cercano de Xavier, el mismo Salvador Novo seguirá.

Precisamente, Salvador, estudiante modelo, será el enlace entre el secretario General de la preparatoria²⁷ poco después de ser nombrado en el cargo el 19 de agosto de 1920 por Alberto Vázquez del Mercado. A las órdenes de Ezequiel A. Chávez, director de la ENP por instrucción de Vasconcelos, se encarga de presentar a Torres Bodet y a Novo quien a su vez incluye a Xavier en el círculo.

²³ Para ese año (Martínez 554), Salvador argumenta que él y Xavier eran “muy amigos”.

²⁴ Jaime Mario Torres Bodet ya había publicado un libro de poemas, traducía, participado en revistas y daba clases en la Escuela de Altos Estudios.

²⁵ Publica “Plegaria” en *Arlequín*, y “Breviario” y “Tarde” en *El monitor republicano (sección dominical)*, en la ciudad de México, así como “Esta música” en *Aurora* y “Remanso” en *Variedades*, en Guadalajara, esta última en septiembre. También en *Policromías* “Inquietud” y “Variedades de colores”, en mayo.

²⁶ Como se verá más adelante Torres Bodet estará ligado laboralmente a José Vasconcelos y será autor de la Editorial Cvltvra, espacio para el cual Villaurrutia colaborará, incluso, dando a conocer su primer poemario, *Reflejos*, en 1926.

²⁷ A pesar que Sheridan (2004) sostiene que Villaurrutia presentó a Salvador con Torres Bodet e “hizo todo lo posible para atraer a Novo al pequeño cenáculo tanto por presentarlo ante sus nuevos amigos como por hacerlo partícipe de los beneficios que comenzaba a reportar, principalmente el acceso a publicaciones”, Novo argumenta que “don Ezequiel A. Chávez [...] me presentó a Jaime Torres Bodet, que acababa de ser nombrado secretario de la Preparatoria” (Capistrán 64).

Luego de la intercesión de Ezequiel A. Chávez, Salvador Novo acude a la oficina del joven secretario, espacio en el cual inicia el trato con Bernardo Ortiz de Montellano, siendo en ésta donde “una mañana llevé a Xavier a presentar con Jaime [...] Su mutua afición por la literatura francesa no tardó en aproximarlos” (Novo 160). Torres Bodet, años más tarde lo recordará de esta manera:

Estudiaban a la sazón en la Escuela Preparatoria dos escritores [...] Salvador Novo y Xavier Villaurrutia [...] escribían poemas cuyas estrofas se duplicaba, con diferentes refracciones temperamentales, a la luz del atardecer simbolista francés [...] Villaurrutia era más estricto. Habría preferido decir que era más abstracto [...] se deleitaba [...] en construir, como los cubistas, paisajes abstractos con formas y volúmenes muy concretos. (Torres Bodet 121-124)

Debido al trato con Jaime Torre Bodet, Villaurrutia fue introducido a las tertulias en el Café “Selecty” (Sheridan 86), donde solía despachar en compañía²⁸ de Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y en ese tiempo Salvador Novo. De acuerdo con Guillermo Sheridan en esas pláticas “el asunto principal a tratar era la fundación de una nueva revista que se llamaría *La Falange* (Sheridan 86), misma que comenzará actividades hasta 1922. Un año antes, en 1921, Villaurrutia fue inscrito en la Escuela de Jurisprudencia (Novo 178), hecho que parece que influenció en sus colaboraciones en revistas, al menos comparándolas con los meses recientes, ya que entre abril y agosto solamente aportó un par de textos: el primero en Guadalajara, en la revista *Bohemia*, titulado “Con la mirada humilde”, mientras en *El Universal Ilustrado* “Poemas”, compendio que agrupó “Bajo el sigilo de la Luna”, “Tarde” y “En el agua dormida” (Villaurrutia XXXVIII, LVII).

Para ese momento, Xavier y Salvador compartían un cuarto en la esquina de las calles Donceles y Argentina, el cual fue acondicionado como “estudio” con Gustavo Villa quien era pareja momentánea del primero (Novo 166). El ambiente de experiencias sexuales psicotrópicas aunado al tedio que significaba el rigor en Jurisprudencia fueron factores para que abandonara la escuela “al ser el tiempo de las frases largas y de los pantalones cortos. Salíamos de la Escuela Preparatoria para entrar sin entusiasmo en la

²⁸ Salvador Novo (2008) relata que antes de presentar a Villaurrutia con Jaime había sido invitado por el joven secretario a ese café, ubicado en ese entonces frente al Hotel Iturbide.

Escuela de Jurisprudencia y seguir la carrera de abogado. Malos corredores, distraídos por mil cosas vivientes, a la segunda vuelta suspendimos la carrera” (Villaurreutia 683).

Si la rutina escolar le es repugnante, los días se compensan con los encuentros vespertinos en que Salvador participa, ya que si en la escuela no se ven tanto sí lo hacen en “otras más agradables partes nocturnas” (Novo 178) del centro de la ciudad de México; los edificios de la zona son lugares donde ambos experimentan los placeres que logran hallar en tanto, inseparables, sus versos van en aumento (Villaurreutia 683-684). Son los meses en que Xavier entiende que la curiosidad es la enmienda contra el tedio adoptándola como su postura personal, por ello es fácil entender que para 1921 cuando Torres Bodet es secretario particular de Vasconcelos viera la oportunidad de participar en proyectos literarios que lo rodean.

Con el ambiente enrarecido por la disputa en los rotativos entre los grupos de Torres Bodet y Manuel Maples Arce²⁹ 1922 fue el año en que Villaurreutia colaboró en revistas y publicaciones con más alcance de lectura de las que hasta el momento había aparecido. Si de adolescente era lector de las ediciones de *Cvltvra* y junto a Novo la constare fue darse a conocer prácticamente en las mismas páginas, esto se repite profesionalmente al redactar el prólogo de una traducción de Salvador a Francis Jammes.

Bajo el sello de la Editorial México Moderno, para la misma *Cvltvra*, fundada por Agustín Loera y Chávez –Antología Mensual de Buenos Autores, dirigida por José Gorostiza-, Villaurreutia se encargó de presentar una serie de cuentos de Francis Jammes traducidos por Novo, agrupados bajo el nombre *Almáida de Etremont. Manzana de anís* (Jammes), siendo la primera vez que aparecieron en una edición con más alcance de lo que se habían acostumbrado.

²⁹ En diciembre de 1921 Maples Arce dio a conocer *Actual. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce*, con lo que inició un movimiento que propuso el involucramiento de la poesía en el contexto social. Clemencia Corte Velasco en *La poética del estridentismo ante la crítica* (2003) sostiene que “los estridentistas deseaban la transformación total planteada por la Revolución y bien podríamos pensar que al no cumplirse cabalmente ésta, las propuestas poéticas estridentistas fueran interpretadas como un tanto fuera de lugar y extremadamente radicales”. En este sentido, Maples Arce recrimina al grupo cercano a Torres Bodet la negación social en su poesía, culpándolo de oportunista, falta de compromiso al desdeñar las letras locales y voltear hacia Europa antes que a su tierra. Si bien este conflicto no duró mucho fue el inicio de varias polémicas que irán subiendo de tono, especialmente por Maples Arce.

No es extraño que ésta, su primera ocasión en *Cvltvra*, haya sido producto de la cercanía incipiente aún con Torres Bodet, ya que en la nómina de *México Moderno* está como primer vicepresidente José Vasconcelos, secretario de Educación Pública, lo que aseguraba un margen de maniobra indirecto al joven Villaurrutia. Menos fuera de lo común fue que luego del prólogo para *Cvltvra* publicara fuera de México en tres países diferentes durante 1922: Argentina, Honduras y Francia.

En Buenos Aires colaboró en *Nuestra América* con dos poemas –“Soledad” y “Canción” (Villaurrutia LII)-, mientras en Tegucigalpa hizo lo propio en el *Ateneo de Honduras* con un texto al inicio de junio –“La bondad de la vida” (Villaurrutia XXXVII), en tanto a la revista *Prisma* entregó “El viaje sin retorno”, aparecido hacia agosto en París (Villaurrutia LIII). La importancia de *Prisma* radica en que fue el primer magazine impreso en Europa dedicado a la poesía latinoamericana.

Su director, Rafael Lozano, extendió a Jaime la invitación para incluirlo en el proyecto (Sheridan 121) -cuyo eslogan fue “Revista Internacional de Poesía”-, mismo que duró ocho números distribuidos entre enero y agosto, publicando ensayos, poemas y traducciones de Paul Fort, Juan Ramón Jiménez, Maurice Maeterlinck, Anatole France, Edgar Allan Poe, José Moreno Villa, Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, Torres Bodet y Villaurrutia (*Prisma*).

La apuesta de *Prisma* debió resultar atractiva para Xavier y a pesar que sólo figuró una vez en la lista de colaboradores le aseguró que “El viaje sin retorno” fuera leído al menos en Francia, México, Argentina y Estados Unidos a partir de agosto de 1922 (*Prisma*), un mes antes que en *México Moderno* incluyera una traducción de *Cartas de México*, de Constantino Balmont (Villaurrutia LII), revista que circuló bajo la custodia de Enrique González Martínez desde la segunda mitad de 1920 hasta julio de 1923 (Sheridan 93, 150).

Villaurrutia terminará el año participando como redactor en el primer magazine dirigido por Bernardo Ortiz de Montellano y Jaime Torres Bodet, *La Falange*, publicación “sin odios, sin prejuicios, sin dogmas, sin compromisos”, que desde su primer número – en diciembre- se deslindó de los grupos del momento “proponiéndose reunir a todos los literatos [...] que hacen literatura sana y sincera (Sheridan 136-137). Contrario a lo que suele ofrecer, para el arranque de *La Falange* publica un “Retrato de Mauricio Leal”

(Villaurrutia XL), hecho que repetirá hasta octubre en 1923 cuando desaparecerá la revista (Sheridan 139), siendo ésta un escaparate que le sirvió para perfeccionar la crítica y la escritura de reseñas sobre libros, las cuales serán pretexto de su trato con Alfonso Reyes.

No obstante el panorama precedente, en 1923 Xavier apareció antologado por primera vez en una extraña y casi desconocida edición de Porrúa (Villaurrutia XXXI) llamada *Ocho poetas*³⁰, compartiendo nómina con Francisco Arellano Belloc, Ignacio Barajas Lozano, José María Benítez, Rafael Lozano, Miguel D. Martínez Rendón, Bernardo Ortiz de Montellano y Jaime Torres Bodet, y al ser un documento poco estudiado se desconoce si la participación de Xavier fue antecedita por alguna nota introductoria o quiénes estuvieron a cargo de la selección y orden de los poetas.

Sin embargo, los poemas que se utilizaron para presentar a Villaurrutia concuerdan con los ofrecidos por el Fondo de Cultura Económica en las entregas de 1953 y 1966 en la sección correspondiente a “Primeros poemas”, los cuales aparecen al frente de las ediciones.

En dicho contexto, el joven Villaurrutia continuó participando asiduamente en las páginas de *La Falange* (Villaurrutia XLI) y ahora en *El Herald de la Raza* (Villaurrutia XLI), mientras de manera esporádica en *El Ateneo de Honduras* (Villaurrutia XXXVII) y en *El Universal Ilustrado* (Villaurrutia LVII), en 1923. Entre febrero y diciembre comentó libros de Francis Jammes, Alfonso Reyes, Salvador Novo, Julio Jiménez Rueda, José Vasconcelos, José Ingenieros y Torres Bodet, traducciones de André Lamandé y Albert Samain, al igual que una respuesta a una encuesta. En cuanto a Alfonso Reyes, Villaurrutia escribirá dos reseñas para *La Falange*, la primera de ellas sobre *Huellas*, apareciendo el 1° de julio de 1923. Inquisitivo, éste reclama al antiguo miembro del Ateneo en una carta que el paso de los años ha mermado en su escritura, anexándole el ejemplar de la revista donde lo cuestiona, paquete que le enviará cuando éste radica en España (Sheridan 144).

Reyes, desde San Sebastián, le responde el 13 de septiembre iniciando el trato que los reunirá en algunas polémicas relacionadas con el universalismo de las letras, postulado que sus detractores emplearán contra ellos (Capistrán I). Alfonso Reyes le

³⁰ La antología fue publicada bajo el sello de Cvltvra (Sheridan 122).

confiere la libertad para hablar sin algún tipo de censura, incluyéndolo dentro de sus amistades y que las opiniones que lo involucren prefiere que sean directas, pues la carta de Xavier le “ha hecho mucho bien, pero no diga usted que siente lejana mi amistad. Tampoco crea usted que soy un *Licenciado Vidriera* que cree que se quiebra si lo tocan”. Amable y directo, Reyes asume una postura cercana tocando los detalles observados sobre *Huellas*:

Después *Huellas*, plagado de errores, erratas y disparates, *me enloqueció de furor*. Mi admirable Genaro [Estrada], tan paciente para mis constantes molestias, no debió estar menos desesperado, a juzgar por la carta que me escribió entonces. Luego, al ver el tomo impreso, me di cuenta de que, el no haber publicado cada *etapa* en su día, era un error irremediable [...] Usted mismo pudo preguntarse qué significaba esta salida desordenada dentro del proceso –más meditado sin duda– de mis otros libros. (Capistrán II,III)

Más adelante, Reyes, asombrado y sarcástico alude a la “vejez” relatada por Xavier Villaurrutia en dicha carta, de paso ésta le resulta “un deseo prematuro de enterrarme”, sentido bajo el cual reclama al joven con cierto patriotismo y añoranza de quien escucha noticias de un país que por el momento no habita:

Verá usted lo que pasa: ante todo, cuanto viene de México y de mis amigos jóvenes de allá, me pone, por lo mismo que me importa tanto, en un estado de hiperestesia [...] Pero es que hablo con uno de mi taller, a quien de tú a tú [...] puedo decir: “No abras tú mismo un boquete en el muro; no cedas razones a los bárbaros [...] nunca digas nada contra el estudio, contra los libros, contra los severos castigos de la reflexión”. (Capistrán III)

Luego del primer acercamiento, ya para el 10 de octubre, Reyes escribe nuevamente a Xavier para agradecer una reseña de *Visión de Anáhuac*, texto aparecido en el número correspondiente al 1° de septiembre anexando un breve comentario del “primer capítulo de una serie de ensayos de reinterpretación de la historia mexicana. Reinterpretación de la *historia*, en el más vasto sentido de la palabra historia” (Capistrán

III), en la cual el tono cercano será reflejo de pláticas y cenas³¹ que tendrán a su regreso de Europa, viaje anunciado en una misiva del 13 de septiembre.

Iniciado el trato con Reyes, septiembre también será cuando Villaurrutia conoce a Jorge Cuesta y a Gilberto Owen. Estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria, ambos fueron expulsados de una clase de Historia que compartían por burlase del profesor a cargo (Sheridan 151), por lo que sin tener mejores cosas que hacer se refugian en “aquel oscuro café *América*”, lugar cercano a la institución y frecuentemente visitado por el mismo Xavier (Owen 249). Owen atribuye el encuentro a una instancia más allá de la casualidad o un “accidente inexplicable, sino por selección electiva natural –pues- fue de él y de Jorge Cuesta de quienes más cerca estuvimos en días de aprendizaje” al hablar de literatura, música y pintura, siendo estos dos últimos temas los que tratan Xavier y Jorge con abundancia. Gilberto, años más tarde, recordará la escena en voz de Salvador Novo:

A aquel café llegó una tarde, a *descubrirnos*, un escritor de nuestra edad y ya admirado desde entonces por muchos y por nosotros. Pero hay una frase de Novo que lo dice mucho mejor: “Entonces Xavier Villaurrutia, que tiene mejor carácter que yo, descubrió a dos jóvenes extraordinariamente delgados e inteligentes: Jorge Cuesta y Gilberto Owen...” Casi desde la llegada de Villaurrutia pusimos mesa aparte, y pronto nos fuimos a otro café. Nos habíamos cambiado nombres de libros como tarjetas de presentación, comentábamos o hacíamos pastiches de lo leído, parcelábamos el soneto gongorino para que todos pidiésemos participar en su cultivo. (Owen 249-250)

Ya en 1924, Villaurrutia combina sus colaboraciones habituales con la burocracia de la hace poco creada Secretaría de Educación Pública³² y los proyectos vasconcelistas que buscaban inundar el país, uno de ellos, las *Lecturas clásicas para niños* (Escalante 24), dándose tiempo para que en mayo³³ presente en la Biblioteca Cervantes la

³¹ Al respecto (Sheridan 145), el autor argumenta sobre Reyes que “[...] su principal logro fue convencerlo (Villaurrutia), una noche en que cenaron con Gómez Morín, de que abandonara la Facultad de Jurisprudencia [...]”.

³² En este sentido, el crítico (Sheridan 88) explica que en 1924 “Gorostiza, González Rojo y Villaurrutia también trabajan en la secretaría”.

³³ Escalante (2001), citando a José Joaquín Blanco (*Se llamaba Vasconcelos*), glosa que “en el proyecto de Lecturas clásicas para niños, estuvieron involucrados, entre otros, unos jóvenes escritores cuyos

conferencia “La poesía de los jóvenes de México” (Sheridan 163), documento que sirve como manifiesto generacional y donde se asume como crítico de la lírica del momento. Xavier divide en cinco apartados el texto³⁴, señalando que cada generación se atribuye un nuevo camino literario a seguir e inicia describiendo desde el colonialismo hasta los primeros años del siglo XX.

En ese punto se detiene en Ramón López Velarde y José Juan Tablada al catalogarlos el preámbulo de los jóvenes poetas –“Adán” y “Eva”- y la ruptura de la herencia decimonónica representada por Enrique González Martínez (Villaurreutia 819-826). En cuanto a los jóvenes aborda ligeramente al estridentismo, en especial a Manuel Maples Arce, a quien ironiza por ser “a un mismo tiempo, el jefe y el ejército de su vanguardia”, aunque reserva para los suyos lo que define como la asimilación de “las conquistas de nuestra lírica; y cada cual muestra ahora, depurada, su propia expresión”. Prueba de ello, indica la característica que los amalgama:

Pero por la seriedad y consciencia artística de su labor; porque sintetizan, en su porción máxima, las primeras realizaciones de un tiempo nuevo es preciso apartar en un *grupo sin grupo* a Jaime Torres Bodet, a Carlos Pellicer, a Ortiz de Montellano, a Salvador Novo, a Enrique González Rojo, a José Gorostiza y a Ignacio Barajas Lozano. La producción de estos poetas, inconciliable por el alcance diverso, por la distinta personalidad, puede agruparse, sin embargo, ya que se halla presidida por un concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente. Quien más, quien menos, todos han asimilado las conquistas de nuestra lírica; y cada cual muestra ahora, depurada, su propia expresión. (Villaurreutia 827-828)

Como burócrata, Villaurreutia trabajó en la Dirección General de Bibliografía de la SEP³⁵, participando en el proyecto de las *Lecturas clásicas para niños* que Vasconcelos impulsó para dotar de material gratuito a los jóvenes de educación básica, mismo que reuniera sus propios estándares de calidad. El aún secretario federal tuvo el objetivo que las editoriales nacionales imprimieran los dos volúmenes que constaría la colección,

nombres hoy nos parecen familiares: Salvador Novo, Xavier Villaurreutia, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet”.

³⁴ El orden es el siguiente: “En un principio”, “Un mediodía”, “Una transición”, “La poesía de los jóvenes”, “Entremés: El estridentismo” (Villaurreutia 819-835).

³⁵ En carta con el número 19 (Sheridan 94), compilada por el investigador, escrita por Villaurreutia y dedicada a José Gorostiza, fechada en septiembre de 1924, el primero rubrica su mensaje en una hoja rotulada con la leyenda “Secretaría de Educación Pública Dirección General de Bibliografía”.

hecho que lo llevó a enfrentarse con los dueños, quienes vieron en la SEP un monopolio que les afectaría ocasionándoles pérdidas económicas fuertes (Fell 495-597).

Entre febrero y mayo, Villaurrutia participó en *El Universal Ilustrado* con reseñas de libros escritos por Gabriela Mistral, Rafael Estrada, Artemio del Valle Arizpe y Alfonso Reyes, así como un poema en las páginas del *PEN Club*, mientras que de julio a diciembre lo hará en *Antena* con la publicación de “La poesía de los jóvenes de México” –conferencia leída en mayo-, algunos comentarios sobre Enrique González Rojo, Manuel Toussaint y una anécdota de Salvador Novo, entre otras, al igual que en *La Antorcha*, *El Libro y el Pueblo* y *Revista de Revistas* (Villaurrutia 819-835).

Noviembre será cuando una segunda polémica sobre la literatura mexicana brotará, aunque Xavier no participa directamente su nombre surgió de manera irónica en una publicación de *El Universal Ilustrado* en una encuesta de José Corral Rigan³⁶ llamada “La influencia de la Revolución en nuestra literatura”. En ella se exponen dos ideas que sustentan –según el autor- la literatura resultante del movimiento armado: la renovación de la poesía mexicana comienza con Ramón López Velarde, continuada por Manuel Maples Arce, y Novo, Villaurrutia y Tablada son producto subconsciente de la guerra civil.]

Este artículo dio pauta para que en diciembre Julio Jiménez Rueda incluyera en el mismo suplemento “El afeminamiento de la literatura mexicana” donde Xavier fue involucrado indirectamente junto a Antonio Castro Leal, Pablo González Casanova y Carlos Pellicer, aunque la tesitura de los ataques en la prensa continuarían hasta enero de 1925 con “¿Existe una literatura mexicana moderna?” donde a la par de los nombres de López Velarde y Alfonso Reyes, Salvador Novo, Federico Gamboa, Victoriano Salado Álvarez y Luis Quintanilla responderán a la misma, entre otros, hasta mediados del año (Sheridan 255-258).

Con este ambiente, Xavier trabaja en 1924 y 1925 con el cambio de administración federal de Álvaro Obregón a Plutarco Elías Calles entre la Secretaría de Educación Pública y el Departamento de Salubridad a cargo de Bernardo José Gastélum Izábal, quien se hizo cargo de la SEP a la renuncia de Vasconcelos y asumido las responsabilidades sanitarias por instrucciones del nuevo presidente. En esta dirección

³⁶ “José Corral Rigan” es pseudónimo de Carlos Noriega Hope (Sheridan 254).

trabajó a sus órdenes en la parte editorial Enrique González Rojo, y a la sazón el grupo formado en Salubridad sería objeto de las burlas de Novo:

Novo comenzó a llamar al grupo “el parnasillo de Salubridad”. González Rojo, sinaloense como el doctor y el más cercano a él, compartía con Villaurrutia las labores editoriales. Ortiz de Montellano y Gorostiza se ocuparon de la biblioteca. Para Novo, fue esta cercanía con los poetas lo que terminó por “infectarlo de cultura”, pero la verdad es que ya desde antes el doctor Gastélum se había ensayado como filósofo preocupado por los problemas de la educación y como un decidido analista de las causas del retraso de la cultura mexicana, si bien con irremediables muestras de un positivismo violentamente reaccionario [...] (Sheridan 173-174)

De manera estable, Villaurrutia permanecerá en Salubridad del resto del gobierno callista³⁷, siendo Gastélum pieza económica fundamental en proyectos donde estará incluido. En tanto, 1925 comenzó para él colaborando en *El Universal Ilustrado* (Villaurrutia 819-835) mensualmente de enero a noviembre, ahora sobre Roberto Montenegro, Pedro Prado, Francisco A. de Icaza y José Gorostiza, entre otros, al igual que en *Revista de Revistas* (Villaurrutia 819-835) y en *Antena* (Villaurrutia 819-835), de Santiago, Chile, con dos poemas. En cuanto a Gorostiza el texto coincidió con la aparición de su primer libro, *Canciones para cantar en las barcas*, el cual salió de las prensas en septiembre (Sheridan 193). Xavier redacta una reseña basada en la admiración por la forma en que se agrupa el contenido e identifica un rasgo que será definitivo en la poesía posterior del tabasqueño:

¡Qué fino tacto, qué delicada proporción requieren el trato y el juicio de un poeta como José Gorostiza, de una poesía como la suya! [...] Pocas veces en América se une un temperamento poético bien dotado a una cabeza reflexiva, lógica, severa [...] Su primer conjunto de poesías, *Canciones para cantar en las barcas*, es breve y ceñido. Las influencias ineludibles que ayudaron a conformar su espíritu apenas se muestran [...] Mejor que la aparente pureza del agua del manantial que se entrega a todas las manos, su hilo de agua pasa, directamente, del filtro a la armoniosa geometría del vaso. (Villaurrutia 680-681)

³⁷ Guillermo Sheridan (1995) enuncia en *Epistolario (1918-1940). José Gorostiza* (p. 88). que “Gorostiza, González Rojo y Villaurrutia también trabajan en la secretaría y, con Torres Bodet, pasarán con Gastélum al Departamento de Salubridad (1925-1929)”.

Estrenado el libro de Gorostiza, Xavier se dedicará en lo que resta del año a visitar continuamente el Teatro “Lírico”, espacio que desde su niñez fue objeto de admiración, trabajando para la compañía un sketch, en tanto traba amistad con el pintor Agustín Lazo (Sheridan 207-208) con quien a manera de común influencia incursionará en la crítica de arte y sus primeros trazos como dibujante. Rufino Tamayo, años después recordará la afición de Villaurrutia y de algunos de los hoy llamados “Contemporáneos” por el “Lírico”:

Hablábamos de nuestros problemas y aspiraciones en el primer Café “París”, aunque no puede decirse que fuéramos gente de café, como los “Contemporáneos”. Con este grupo tuvimos cierta relación [...] Nosotros, nuestro grupo, nos reuníamos todos los sábados para ir al “Sanbor’s” de Madero o a jugar billar y luego al teatro “Lírico” donde veíamos a Cecilia Montalbán y a Lupe Vélez. El teatro de revista llegó a interesarnos tanto que hasta escribimos una obra musical que se llamó “Café negro”. Salvador Novo, Pepe Gorostiza, Villaurrutia y Jaime Torres Bodet escribieron los sketches; Lazo y yo hicimos la escenografía”. (Tamayo 4)

El interés de Xavier por la pintura es notorio, ya que sus comentarios sobre los artistas del momento aumentan a partir del contacto con Agustín Lazo, incluso, en el terreno de la escritura ambos traducen a “Pirandello, D’Annunzio, Giraudoux, Cocteau, Bontempelli, entre algunos más (Sheridan 209). Aunque Lazo y Tamayo seguramente llegaron a conocerse antes que Villaurrutia apareciera en escena, pues acudieron a clases en la Academia de Bellas Artes con Saturnino Herrán (Villaurrutia 1041). El interés de éste por Rufino es notorio en artículos y comentarios que le dedicó, recalcándolo el pintor al sostener que “Xavier Villaurrutia, que era el crítico del grupo, sí le interesó nuestra pintura” y “los artistas que más ligados estuvieron a ‘Contemporáneos’ fueron Agustín Lazo, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano” (Tamayo 4), quien no tardará en figurar.

La cercanía a la pintura estará presente durante 1926, especialmente hacia mediados del año, aunque de enero a octubre colaboró en *El Universal Ilustrado* (Villaurrutia LVII) y en *Revista de Revistas* (Villaurrutia LIV) con reseñas y comentarios al ceder terreno de la poesía al no publicar nada de este género durante los siguientes meses. Para octubre (Sheridan 209), Xavier retomó a Lazo en la revista *Forma*, magazine de arte patrocinada desde la Secretaría de Educación Pública por José Manuel

Puig Cassauranc, ministro a cargo de la dependencia desde el cambio de gobierno desde el 1° de diciembre de 1924.

Al momento, el trato con el pintor es notorio al punto que sin tener en puerta alguna exposición (Sheridan 209) Villaurrutia redacta una nota sobre su trabajo, atribuyéndole una “sensibilidad y cultivo más afinados” y al igual identifica una de las características que acerca sus telas al concepto de arte propuesto en la conferencia en la Biblioteca Cervantes, la falta de intereses ocultos:

Entre los nuevos pintores de México, Agustín Lazo es el de sensibilidad y cultivo más afinados. Sus cuadros son un buen espejo de su persona [...] La encontramos lograda en el mínimum de elementos y todos ellos claramente plásticos y sin otra ambición que concurrir a una agradable reunión de formas y colores [...] estos cuadros de Agustín Lazo son el mejor ejemplo de una pintura desinteresada que conoce sus límites y que sabe reducirse y vivir sólo dentro de ellos, cómodamente, sin excesos románticos, pero, al mismo tiempo, sin miserias ascéticas. (Villaurrutia 1042)

Mientras Villaurrutia practica la crítica de arte de la mano de Lazo, no descuida su aportación al Teatro “Lírico” junto con Salvador Novo (Monsiváis 31) y para marzo de 1926 en el Departamento de Salubridad labora con José Gorostiza en el boletín de la institución, documento del que ambos comparten la responsabilidad (Sheridan 104). Gorostiza, en carta fechada el 23 de marzo de ese año y enviada a Carlos Pellicer, explica el tedio y la rutina que el puesto en Salubridad representaba:

Supongo que, si me pudieras imaginar día tras día en este escritorio de Salubridad, no sabrías sin embargo todo lo aburrido que estoy. Si las obsesiones son síntoma de locura, creo que empiezo a tenerla, a juzgar por esta obsesión que siento en contra del maldito escritorio y cuanto lo rodea habitualmente. Estoy por no volver el día menos pensado [...] Ahora estoy consiguiendo, por centésima vez, salir de aquí. La fuga es, en muchos casos, la resolución más inmediata y, a veces, la más acertada. (Sheridan 103-104)

I.3 Camino a la universalidad

En este ambiente, Villaurrutia publicó en agosto de 1926 (Villaurrutia 1926) su primer libro de poemas, *Reflejos*, un volumen corto y conciso que agrupó textos escritos desde hace varios meses atrás, bajo el sello editorial de Cvltvra. Prácticamente un año antes, desde julio de 1925 Xavier declaró en *El Universal Ilustrado* en la “Contestación a la encuesta: ¿Qué prepara usted?” (Villaurrutia LVII) que para esas fechas trabaja en “un libro de ‘reflejos’ anguloso, pero cerrado, como yo entiendo la poesía de mi tiempo” (Sheridan 207). De acuerdo con Guillermo Sheridan, el autor redacta versiones primeras de algunos textos de *Reflejos* durante ciertos viajes a Puebla y al lugar de origen de Delfino Ramírez Tovar (Sheridan 207), sin que haya más datos que permitan identificar los sitios que solían acudir.

A pesar de ello, la aparición de *Reflejos* mostró a un autor sólido como poeta y en la nómina del libro traslada el quehacer crítico que viene ejecutando con temáticas próximas, desde los sonidos de la ciudad, la cercanía con el arte y los artefactos de la vida diaria de la década de los veinte, situando el uso de las palabras con rigurosidad e inteligencia que aplicará en los poemarios y plaquettes siguientes. En este sentido, José Luis Martínez lo explica de la siguiente manera:

Villaurrutia sabe dar a sus hallazgos la máxima tensión expresiva. Dispone las palabras de sus poemas como las piezas justas de una máquina, consciente hasta el exceso del valor poético de cada una de ellas. No es pues su fuere la inspiración, acaso porque su lucidez le impida confiarse a esos transportes. Su lección para los nuevos poetas es de rigor verbal y de maestría; su legado, un corto número de poemas emocionantes e intachables. (Martínez 49)

Luego de *Reflejos* 1927 comenzó, a parte del ámbito laboral, publicando en las revistas *Sagitario* (Villaurrutia LV) y *Repertorio Americano* (Villaurrutia LIV), en San José, Costa Rica, algunos poemas aparecidos en dicho libro, como “Pueblo”, “Sueño”, “Soledad”, “Aire”, “Interior”, “Jardín”, “Mudanza”, “Noche”, “Incolor” y “Cézanne”, entre enero y marzo. Mientras ello pasa, Xavier acostumbraba jugar tenis los fines de semana, bridge con Novo, Lazo y Owen, reuniéndose habitualmente con Ortiz de Montellano y González Rojo, aunque se deja ver en el “Quick Lunch”, en el “Sanbor’s”, “El Fénix”, en teatros y salones también con Gorostiza (Sheridan 207)

Para no perder la costumbre Villaurrutia se da tiempo de escribir comentarios sobre pintura en *Forma* (Villaurrutia XLI), y en este ambiente de relativa calma para mayo de 1927 con un costo de “50 centavos” salió a la venta *Ulises*, “revista de curiosidad y de crítica”, impulsada por Salvador Novo, Gilberto Owen y el mismo Xavier, quien “participa en los planes de sus amigos” (Sheridan 274, 281). Luego de los experimentos y colaboraciones en magazines de otros grupos, *Ulises* representa para ellos la culminación de un proyecto bajo sus propias condiciones sin tener que rendir cuentas a editores y con acomodo general de la revista que su gusto justificara.

Concebida formalmente desde los dos últimos meses del año anterior, *Ulises* continuó la línea de intentos de fundar publicaciones “autónomas” como *Revista Moderna*, *México Moderno* y *La Falange*, al momento todas extintas, buscando prescindir en la medida de lo posible de versos y nombres cotidianos (Capistrán VIII). Villaurrutia sustentó estas páginas en la curiosidad y en la crítica, características de su escritura, y de esta última estableció vetas que permitieron ofrecer una revista que, si breve –apenas seis números-, abrió el camino para su melliza, *Contemporáneos*:

La crítica y la curiosidad han sido nuestros dioscuros; al menos han sido los míos. Bajo la constelación de estos hijos gemelos de Leda transcurre la vida de mi espíritu. Ya *Ulises*, la revista que dirigimos Salvador Novo y yo, lo revelaba públicamente: “Revista de curiosidad y crítica” la curiosidad abre ventanas, establece corrientes de aire, hace volver los ojos hacia perspectivas indefinidas, invita al descubrimiento y a la conquista de increíbles Floridas. La crítica pone orden en el caos, limita, dibuja, precisa, aclara la sed y, si no la sacia, enseña a vivir con ella en el alma. (Capistrán XII)

Ulises ofrecía epígrafes en cada número, seleccionados más por Villaurrutia que por Novo, quien aparecía en los créditos como “redactor”, que explicitaban el ambiente de la búsqueda, de la novedad artística, situaciones que la catapultaron como “la típica revista de experimentación, juguetona y rapaza, impredecible, eficaz termómetro de la atmósfera cultural mexicana” (Sheridan 281). Dentro de esta visión, en *Ulises* –financiada en su primer número por Puig Cassauranc- escribirán Torres Bodet, Mariano Azuela, Jorge Cuesta, Samuel Ramos, Gilberto Owen, entre más escritores y personalidades culturales ligadas a ellos (Sheridan 287, 291).

Para los seis números de *Ulises*, Xavier entregó diez textos de mayo de 1927 a febrero de 1928 (Villaurrutia LVI), uno de ellos, “Poesía” que apareció en el número 4, correspondiente a octubre, al igual que algunas reseñas y un fragmento de *Dama de corazones* (Sheridan 287), narración que será publicada un año más tarde; sin embargo, antes que desaparezca la revista Xavier redacta comentarios bajo el pseudónimo de “El curioso impertinente” (Sheridan 293), espacio para una sección fija que tanto él como Novo emplean para fines varios sin revelar sus identidades.

I.4 La aventura del teatro: Ulises

Mientras en mayo de 1927 *Ulises* iniciaba su corta vida los planes de hacer teatro arrancaron con una función privada de “La puerta reluciente”, de Lord Dunsany, en la casa de Puig Cassauranc (Bradú 98). Era la primera vez que Owen, Novo y Xavier buscaban fondos para mantenerlo de manera profesional y si bien el patrocinio no les fue otorgado por el ministro, Salvador aseguró recursos para la revista, a pesar de ello, el vínculo con Manuel Rodríguez Lozano, pintor que conocieron por José Juan Tablada un par de años antes, sirvió para que la empresa tomara un nuevo aire (Bradú 89).

Rodríguez Lozano fue intermediario para que Antonieta Rivas Mercado se acercara al grupo y éste a su vez viera la oportunidad de financiar las puestas en escena que venía proyectando. Hacia junio comienzan a reunirse en la casa de Rivas Mercado, en la calle de Monterrey, número 107, espacio que habitó luego de mudarse de la tercera calle de Héroes, número 45, aunque varios años antes, relata Fabienne Bradú, Villaurrutia y Samuel Ramos la conocieron a distancia mientras Novo pudo escuchar de ella por el romance que su entonces jefe, Puig Cassauranc, sostuvo con una prima de Antonieta –“La Beba” Rivas- quien ya casada cometió suicidio después que éste prefiriera su carrera política y la abandonara para no verse inmerso en un escándalo (Bradú 21, 78, 95):

La cábala toda se conocía de oídas. El nombre de los Rivas Mercado era familiar para esos jóvenes que, como Novo y Villaurrutia, acababan de rebasar los 20 años. Xavier Villaurrutia y Samuel Ramos habían sido vecinos de la casa de Héroes y más de una vez habían visto a Antonieta salir sola en su inmenso coche. Se dice que Samuel Ramos se enamoró de ella, pero

no se sabe si su amor no prosperó por secreto, veleidoso o desairado. Novo pudo haber tenido noticia de ella a través de Puig Cassauranc, secretario de Educación Pública del gobierno de Calles, donde él era jefe editorial [...] (Bradu 95)

El Teatro de Ulises, producto de las reuniones en la casa de Antonieta, funcionó en un espacio minúsculo del centro de la ciudad de México llamado “El Cacharro”, mismo que se ubicó en la calle de Mesones, número 42, se basó en el montaje de piezas actuales, no así de vanguardia (Bradu 99-101), pues al momento los teatros y sus compañías no ofrecían más que decepciones y no había con qué divertirse, de ahí que Ulises haya sido pensado para dar funciones privadas (Capistrán V).

Bajo la dirección de Julio Jiménez Rueda comenzaron los ensayos de “Símil”, obra seleccionada por Xavier, mientras el resto del equipo de trabajo se completó con Carlos Luquín, Isabela Corona, Lupe Medina de Ortega, Ignacio Aguirre, Andrés Henestrosa, Rafael Nieto, Clementina Otero, Rivas Mercado, Novo, Owen, Rodríguez Lozano, Roberto Montenegro, Adolfo Best Mougard, Agustín Lazo y más adelante Celestino Gorostiza (Bradu 102-103), arrancando funciones el 4 de enero de 1928 en “El Cacharro”. En este sentido, la temporada se compuso de “Símil”, de Claude Roger Marx, y “La puerta reluciente”, de Lord Dunsany, en la primera tanda; “Ligados”, de Eugene O’Neill, y “Peregrino”, de Charles Vildrac, en la segunda y, finalmente, “Orfeo”, de Cocteau, en la tercera (Bradu 105).

Luego de presentarse en “El Cacharro” (Bradu 101) el grupo pretendió obtener recursos para la revista al concebir una temporada especial en el “Fábregas”, por lo que éste fue rentado durante mayo de 1928, comenzando funciones el día 11 y terminando dos después. Tras el rechazo de la audiencia sólo quedó clausurar los montajes en el inmueble y la aventura de *Ulises*, sin embargo, en Mesones produjeron entre el 6 y 7 de julio las últimas funciones para que a la postre Rivas Mercado quitara su apoyo a la empresa impulsada por Rodríguez Lozano quien vio en la cercanía con Villaurrutia la pérdida de influencia hacia Antonieta que ganó desde que ambos se conocieron en abril de 1927 (Bradu 113-116).

Xavier, años más tarde, indicará que con el proyecto “lograron sacudir el ambiente” y que gracias a éste se dieron a conocer a los autores modernos que al momento no eran recurridos. A pesar de ello, reflexiona en cuanto al ambiente teatral

que servirá como conductor de sus obras, tanto dirigidas como redactadas, pues “sólo batiéndome en los terrenos teatrales he llegado a tener conciencia de sus posibilidades, de sus maravillosas limitaciones, de sus escollos y problemas”, recalcando que la hechura del actor se logra con el “trabajo, en la maquinaria misma, misteriosa y atrayente, del escenario” (Capistrán 186,187).

Previo a los descalabros de la revista y el teatro, casi a la par del estreno en la casa de Mesones, Villaurrutia entregó en enero y febrero textos en *Voz Nueva* acerca de Pío Baroja y Diego Rivera (Villaurrutia LVIII), publicando a *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, “Poesía”, texto previamente ofrecido en el número 4 de *Ulises* (Villaurrutia LIV). A pesar de las empresas finiquitadas, 1928 fue uno de los años más prolíficos en cuanto a la producción personal, el inicio de *Contemporáneos* y las impresiones de dos antologías.

I.5 De la *Antología* de Cuesta a *Contemporáneos*

En mayo (Cuesta 8) se dará a conocer la *Antología de la poesía mexicana moderna*, atribuida a Jorge Cuesta, cuyo nombre encabeza su portada. Ésta comenzó a prepararse desde septiembre de 1927, según consta en una misiva enviada por Jaime Torres Bodet a José Gorostiza cuando el segundo cumple labores diplomáticas en Inglaterra. En ella, Jaime señala lineamientos en cuanto al proceso de selección de los poetas y material lírico que la compusieron, siendo anónima y coordinada por Villaurrutia y González Rojo, así como por él mismo:

Para que esta carta fuese una correspondencia, faltaría una tuya a qué referirme pero me adelanto a ella, seguro de que algunas noticias de México te interesarán. Ante todo ésta –que, en cierto sentido es el objeto útil de estas líneas. Con Villaurrutia y González Rojo estoy preparando en la preparación de una Antología *anónima* de la Poesía Mexicana Moderna. (Te ruego nos guardes el secreto.) [...] Además, hemos pensado que, en lugar de nota crítica, antes de los poemas de los jóvenes se inserte una pequeña opinión de *autocrítica* (no de autobiografía). Esperamos la tuya. El límite mayo, una cuartilla a máquina. El menor, *una frase perfecta*. (Sheridan 143)

Los trabajos continuaron hacia abril de 1928 en el estudio de Xavier en la calle de Brasil, número 42, interior 10, incluyéndose en los preparativos Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Torres Bodet y Bernardo José Gastélum Izábal, quien poco después figurará en la revista *Contemporáneos*, mientras Villaurrutia se inscribirá en Relaciones Exteriores para tener conocimiento de derecho internacional (Cuesta 12). La aventura de la *Antología* resultó en la exclusividad de nombres para ser justificado el aumento exponencial de páginas aludiendo en el prólogo que “la poesía mexicana se enriquece, seguramente, con poseerlos; multiplica, indudablemente, su extensión; pero no se empobrece esta antología con olvidarlos” (Cuesta 39).

Otra de las tesis por la cual la salida de la *Antología* derivó en un escándalo se relaciona con la trascendencia, ya que “sólo dura la obra que puede corregirse y prolongarse; pronto muere aquella que sólo puede repetirse” (Cuesta 40). Con estos conceptos la *Antología* y Cuesta se vieron inmersos en todo tipo de ataques por la supresión de nombres, entre ellos Manuel Gutiérrez Nájera y Amado Nervo, y tachada de vanidosa en las contestaciones en *Revista de Revista* y otros medios impresos (Cuesta 32-33). Si bien la *Antología de la poesía mexicana moderna* levantó la polvareda cultural del momento, los trabajos en torno a ella sirvieron para conformar la *Galería de los poetas nuevos de México*, siamesa de la firmada por Cuesta, en una edición preparada para la *Gaceta literaria* de Madrid.

Aparecida el mismo año la *Nueva antología de poetas mexicanos* incluyó ilustraciones de Gabriel García Maroto, pintor cercano al grupo y quien efectuó grabados para la revista *Contemporáneos*, sobre los nueve autores agrupados: Enrique González Rojo, José Gorostiza, Manuel Maples Arce, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, Gilberto Owen, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia (Capistrán 83). La *Galería*, poco estudiada y de la que menos registros hay sobre ella, según una carta de Ortiz de Montellano a Gorostiza del 25 de octubre de 1927, fue preparada por “Xavier, Jaime, Cuesta y yo” y a la postre llevada a Madrid por Enrique González Martínez (Sheridan 155).

En el caso de Villaurrutia, seleccionó el material y preparó la nota autocrítica (Sheridan 157) en la que sustentó su libertad poética dejando a los objetos las particularidades con que se aprecian. En dicho texto fue colocado como su año de

nacimiento 1904, dato erróneo, como se ha justificado al inicio de este texto, que abonó a las fechas cruzadas descritas por Merlin H. Forster en su artículo “La fecha de nacimiento de Xavier Villaurrutia” (H. Forster). Con apenas tres párrafos resalta el viaje, el movimiento y la quietud, así como la frialdad y la calidez que giran en torno a su poesía, características que la identificarán más adelante:

Viajar es una manera de nutrir la quietud, si se conserva la quietud en el viaje. Por eso prefiero nutrir el viaje con un movimiento tan lento que no pueda distinguirse de la quietud. Quizá el viaje, así, resulte más corto; sé que resulta más intenso [...] La pasión es un viaje. Alimento la mía con los más fríos objetos, con los que más difícilmente me apasionan. No apasionan más los más cálidos, sino más fácilmente, más superficialmente: la pasión ya está en su calor. Yo quiero que la pasión esté en mí, la frialdad en ellos [...] Quiero para mi poesía la forma de ella misma, siempre diferente; la forma de los objetos que describo. (Capistrán 93)

La extrañeza del material impidió el contraste entre ambas antologías, a pesar de ello, Miguel Capistrán expone que la *Gaceta de los poetas nuevos de México* no tomó en cuenta “Interior” y “Poesía” de Villaurrutia aunque la versión española es casi idéntica a la contraparte mexicana con variantes en las notas de presentación y en algunos poemas de Maples Arce, Ortiz de Montellano y González Rojo (Capistrán 87).

Con el ambiente enrarecido por la aparición de la *Antología de la poesía mexicana moderna* un mes después, en junio (Sheridan 325), surgió la revista *Contemporáneos*, magazine planeado desde mediados de 1925 por Jaime y Xavier, aunque tres años luego se cristalizó (Sheridan 182) influenciada por la *Revista de Occidente*³⁸ en cuanto al contenido que debería ofrecer, tomando el nombre por sugerencia de Torres Bodet (Sheridan 203-204). En lo que resta de 1928 Villaurrutia colaboró asiduamente (Villaurrutia XXXVIII) con apuntes dedicados a Agustín Lazo, una *Guía de poetas norteamericanos*, la traducción de *El matrimonio del cielo y el infierno*, de William Blake, misma que será publicada aparte en 1929, y un poema, “Nocturno de la estatua” (Villaurrutia XXXIII).

³⁸ Guillermo Sheridan indica que la “Revista de Occidente sería el modelo, tanto en lo formal como en lo propositivo: una revista abierta, polémica, analítica, atenta a su país pero siempre frente a, y en contraste con, el mundo europeo” (Sheridan 203).

Contemporáneos Revista Mexicana de Cultura tuvo como editores responsables a Gastélum, Torres Bodet, Ortiz de Montellano y González Rojo, y por número se entregaban más de 90 páginas algo que “nunca antes, desde la muerte de la elegante *Revista Moderna*, se había diseñado una producción tan ambiciosa para una revista minoritaria” (Sheridan 326), ya que se usaron tres clases de papeles imprimiendo grabados y contenido a dos tintas de acuerdo con el formato de Gabriel García Maroto, colaborador de la *Revista de Occidente* (Sheridan 326-327).

El magazine fue patrocinado por Gastélum y con recursos de patrocinios de la Droguería Mexicana “Lamberto Hernández”, del Banco Nacional de Crédito Agrícola, del Banco de México y de publicaciones, como *La Voz Nueva*, de Ricardo de Alcázar, y la de *Occidente*. Sobre los costos establecieron que las suscripciones a seis números mensuales serían para México 5.00 pesos, y para el extranjero 2.50 dólares, mientras los ejemplares unitarios 1.00 peso y .50 centavos de dólar, respectivamente (Sheridan 326, 328).

A la par del surgimiento de *Contemporáneos* Villaurrutia publica en las ediciones de Ulises –en los talleres de Cvltvra- su experimento narrativo, *Dama de corazones*, el 20 de junio de 1928 (Villaurrutia 2004) con cuatro dibujos del autor y un epígrafe de Jean Cocteau (Villaurrutia 2004). Xavier inició a redactarla desde 1925 (Sheridan 241, 263) sustentándola en ambientes propios del sueño y de la vigilia y enmascarada en una aristocracia decadente que se asemejaba a la vida personal del autor. Pedro Ángel Palou cuestiona si *Dama de corazones* podría ser leída como una novela autobiográfica, pues hay algunos elementos que se adecuan al perfil, por ejemplo, Villaurrutia era propenso a hacer públicas las vidas de “escritores mediante sus cartas o diarios, eliminando nombres propios o fechas” (Villaurrutia VIII).

Inclusive, el personaje principal –“Julio”- “comparte con Villaurrutia el habla bilingüe, la afinidad con [...] Robinson y con Prust y Picasso, el gusto y el temor hacia los espejos (Villaurrutia VIII)”. En cuanto al estilo, el autor cimenta su narración en primera persona con un tono poético que parece fusionarse con su voz en un ambiente de “Gemelos, o Jano, o el de Cástor y Póloxx –quien- da nombre a la novela”, al igual que en “Narciso y Adán y Eva” (Fernández 4), sin embargo, el “yo lírico” en la obra de Xavier llama la atención por una equivalencia con su poesía:

De algún modo, por otra parte, el "yo" lírico y Villaurrutia están enlazados. Por mucho que diga el narrador que quien escribe no es "necesariamente yo mismo", un lector empeñoso liga a uno con otro. Sucede en *Dama de corazones* lo que en su poesía: quiera o no, como si de ese modo respaldara, constantemente, lo que escribe. No se trata, claro, de escribir un relato biográfico, o de unas memorias. Villaurrutia se infiltra en el "yo" lírico de manera gradual, paso a paso [...] Quien escribe es perspicaz, atento, *snob*, elegante, narcisista a su modo, incapaz de ningún afecto profundo, necrofílico, descarnado y, por momentos, con tal de encararse a la verdad, diabólico. (Fernández 8)

Luego del intenso año, Xavier desciende el ritmo de sus actividades en 1929 con apenas algunos textos publicados, iniciando enero con la traducción de la "Historia de Títilo", de André Gide, en la revista *Voz Nueva* (Villaurrutia LVIII), en tanto en marzo y diciembre entregará esporádicamente materiales a *Contemporáneos* (Villaurrutia XXXVIII), lo que contrasta dramáticamente con 1928. En estos meses traduce "El regreso del hijo pródigo", de Gide, publica "Nocturno en que nada se oye", comenta "Fuga de Navidad", de Alfonso Reyes, y "La tónica", de Efrén Rebolledo, dejando para agosto "Nocturno de la estatua" y una crítica a la *Poética de la novela*, de Ramón Fernández, en *Bandera de provincias* (Villaurrutia XXXVII).

A pesar del ritmo lento, Villaurrutia imprimió la traducción de *El matrimonio del cielo y del infierno*, de William Blake en el sello editorial de la revista *Contemporáneos*, páginas en las cuales previamente fue dada a conocer en una sola entrega (Villaurrutia XXXVIII). Sobre la edición, Xavier confiesa la falta de capacidad para defender sus trabajos y la justifica con la distancia para dialogar en cuanto a ellos a raíz de una breve polémica con Salvador Novo y José Gorostiza por la mencionada traducción. Gorostiza cuestiona –según Salvador- la fidelidad de la versión con una anterior de André Gide al cuidado de W.B. Yeats, lo que resultó molesto para Xavier (Sheridan 223), recriminándole sus dichos en una carta fechada el 7 de enero de 1929:

Si usted o Salvador Novo hubieran emprendido la traducción de esta obra de William Blake yo habría desistido tal vez. Pero Salvador gusta más de la actualidad fugitiva. Y por lo que a usted toca, mi querido escritor que casi no escribe, ¿sabía yo acaso que conociera usted a Blake y le interesara hasta el punto de leer mi traducción y de comparar su texto con la edición de Butler

Yeats? Ahora sé que su viaje a Europa y su estancia en Londres si no le dieron la oportunidad de traducir a Blake le han dado, al menos, la de juzgar a su traductor mexicano. (Sheridan 223)

Ya para 1930 continuará con la misma tónica a la baja en sus actividades en las revistas, aunque las traducciones no las abandona en los meses que seguirán dando a conocer en enero y febrero en las páginas de *Revolución* (Villaurrutia LV) “La avaricia”, de Paul Morand, y “De la supremacía de la pintura o de la música”, Julien Brenda, exponiendo comentarios de “Los ensayistas franceses contemporáneos”. Precisamente, en *Contemporáneos* (Villaurrutia XXXIX) apareció un par de veces en todo el año con “Cuadernos del Plata”, en febrero, y “Otro nocturno (A Manuel Rodríguez Lozano)”, en abril. Fuera de éste no publicará otro poema, aunque en *Voz Nueva* (Villaurrutia LVIII) retomará las traducciones y temas de arte con “Poética de la novela”, de Ramón Fernández; “Traductor de ópera”, de Alfredo Gómez de la Vega, un texto de Roberto Montenegro –“Taxco”-; “La iniquidad”, de Massimo Bontempelli, al igual que el discurso inaugural de una exposición de ocho pintores llamada “Pintura sin manchas” en la edición diciembre-enero 1930-1931.

De esta manera, en la misma revista ofrecerá el año venidero un ensayo de Mariano Azuela y “Sobre la novela y el relato” en febrero-marzo, y en *Contemporáneos* (Villaurrutia XXXIX), *El Libro y el Pueblo* (Villaurrutia LI) y *Resumen* (Villaurrutia LIV) varias colaboraciones hasta diciembre. En la primera traducirá de Massimo Bontempelli “Para la historia del teatro danés” y “Poemas”, de Langston Hughes, comentarios dedicados a “Jaime de la Maza”, “Alfredo Zalce” y “Nocturno eterno”. En *El Libro y el Pueblo* continuó con “Los ensayistas franceses contemporáneos” y “Henríquez Ureña, humanista moderno”, en que rememora pasajes de su vida y sus cualidades profesionales como “investigador erudito, ordenador de la historia literaria” Humanista, pieza fundamental, Villaurrutia indica sobre sus letras que “inspirar es aspirar y, al mismo tiempo, soplar e infundir. También en este sentido y sobre todo en este sentido, la obra de Henríquez Ureña es una inspiración” (Villaurrutia 670).

I.6 Entre la burocracia y las ediciones de autor

Durante este ambiente liviano, Xavier trabaja con Efrén Hernández en la Secretaría de Educación Pública hacia 1931 en el Departamento Editorial, bajo las órdenes de Salvador Novo (Paz 9), puesto que sin interrupciones ocupará hasta 1932 (Sheridan 211). Su estancia en la SEP recuerda al tedio que meses antes padeció en Salubridad, porque su espacio era una habitación pequeña que se ubicaba en la “planta baja del primer piso” de la dependencia con un jefe que a decir de Octavio Paz lo trataba con ciertas actitudes de soberbia y la cortesía de la época (Paz 9). En esos años, dueño de una personalidad hasta desafiante el premio Nobel lo recordará orgulloso y con displicencia:

Villaurrutia no pretendía ser humilde ni inclinaba la cabeza: la erguía y la movía de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, entre curioso y desdenguado [...] Vestía trajes grises y azules de tonos oscuros. Al caminar, con la mirada en alto, taconeaba con fuerza [...] Piel mate, labios delgados, nariz de ventanas anchas, una fisonomía que habría sido más bien común de no ser por la humedad de los ojos –grandes y pardos bajo las cejas estrechas- y la amplitud noble de la frente. El pelo era negro y levemente ondulado. (Paz 10)

En ese tiempo, a petición de Paz, Xavier publica dos nocturnos en una plaquette de la revista *Barandal*, impulsada por el primero y en la que participaban amigos suyos de la Escuela Nacional Preparatoria. Para ésta, Villaurrutia, fiel a su estilo, decidió que sus poemas aparecieran enmarcados con un “papel que cubre los muros de las habitaciones”, de colores sobrio y brillante –oro y verde- con fondo negro (Paz 11). A pesar de las pocas descripciones de esos años, Octavio Paz remata su visión sobre Xavier con elementos que han pasado desapercibidos, como su voz, sus ademanes y su crueldad:

También desde el principio me sorprendió su hermosa voz, grave y fluyendo como un río oscuro. Sus ademanes eran sobrios y exactos. Dos notas constantes, espuela y freno: la ironía, a veces cruel, y la cortesía. Años después descubrí que sus buenas maneras ocultaban un temperamento irritable y que los epigramas que disparaba defendían a un ser inseguro y angustiado, víctima de abulias y depresiones. Aunque no era lo que se llama una persona natural, me pareció que, a diferencia de Novo y de Hernández, no jugaba a ser su personaje. Mejor dicho: él también, como

todos los hombres fuera del común, era un personaje pero sus gestos coincidían con su máscara.
(Paz 10-11)

Aún en 1931 colaboró en la Editorial La Razón, fundada en 1927 a la par del semanario *Resumen*, proyectos saldados por Puig Cassauranc y ligados con Salvador Novo (Sheridan 286). Para La Razón, Xavier entregó una traducción preparada con Antonieta Rivas Mercado, *La escuela de las mujeres*, de André Gide, en la Colección de Traducciones Selectas, texto que fue para Antonieta un modelo con el cual “intentaría dar el salto de la rebeldía romántica a la moderna” (Bradú 90). Sin embargo, aunque no se han localizado más datos que den cuenta de la cercanía entre Xavier y Antonieta después de la clausura de Ulises, es probable que hayan permanecido en contacto durante la edición de *La escuela de las mujeres* (Villaurrutia XXXIII) por lo que implicaría su cuidado desde las pruebas de finas y su eminente salida al mercado.

En dado caso, Villaurrutia ofreció a La Razón otro manuscrito, ahora de *Sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz* en la Colección de Clásicos Agotados (Villaurrutia XXXIII). Para Villaurrutia la monja representó un clásico mexicano atemporal por el hecho de que “es posible aún convivir, vivir con ella, con su obra, que es un retrato fiel a ella, puesto que con Sor Juana y su obra tenemos un ejemplo de esa correspondencia perfecta entre el ser y su expresión íntima” (Villaurrutia 773). En cuanto a la edición, argumenta que ésta, junto a una de Toussaint y otra de Alberto Gómez, favoreció a una lectura fácil de la obra de la religiosa indicando adecuaciones que han “modernizado la ortografía; hemos revisado la puntuación; hemos establecido los textos, comparado las diversas ediciones que han salido llenas de errores” (Villaurrutia 774).

Si los años previos fueron de relativa calma, 1932 estuvo lleno de polémicas que rayaron en la persecución hasta 1933. Antes que la polvareda surgiera, Villaurrutia colaboró en *Excélsior* (Villaurrutia XXXIX) con “La pintura de Alfaro Siqueiros”, en febrero; al mes siguiente a raíz de una disputa interna en la Escuela Central de Bellas Artes, Xavier tomó partido a favor de los pintores de vanguardia, quienes peleaban con los artistas de academia dos puestos, mientras la dirigía Vicente Lombardo Toledano, entre ellos, Rufino Tamayo (Sheridan 64). De esta disputa el poeta saldrá agrupado en el Frente Unido de Lucha contra la Reacción Estética, llamado Fulcre, en el que también

participaron Luis Sandi, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, David Alfaro Siqueiros, Germán List Arzubide y Salvador Novo.

El motivo por el que Xavier estuvo ligado al Fulcre tuvo que ver con la utilización del arte como trascendencia, no así como vínculo para que la ideología se entrometiera, al menos, en la pintura. De esta escaramuza resultó que semanas más tarde surgieran en la prensa comentarios trasladados al ámbito literario “entre un razonamiento intelectual y la convicción nacionalista” (Sheridan 22, 65, 66). Guillermo Sheridan en su estudio sobre la polémica en cuestión resume “dos actitudes contradictorias cuya fuerza gravita aún sobre la manera mexicana de imaginar literariamente; la densidad del intelecto –la nacionalidad de una escritura y la escritura de una nacionalidad (Sheridan 24). Al respecto, el autor describe:

Así, 1932 es la versión literaria de un conflicto más amplio y que no cesa [...] La polémica de 1932, así, puede entenderse como resultado de la tensión estética e ideológica que origina, por un lado, una pasión nacionalista y, por el otro, la necesidad de insertar esa pasión “en la corriente general del espíritu moderno”. De esa tensión, dice Octavio Paz, surgen varios equívocos que “parten de la insuficiencia de la Revolución mexicana que, si fue una revelación de nuestro ser nacional, no logró darnos una visión del mundo ni enlazar su descubrimiento a una tradición universal”. (Sheridan 25)

La polémica de 1932 tuvo como precedente la de 1925 con “El afeminamiento de la literatura mexicana” y que vino a reforzarse a partir de los proyectos del teatro y las revistas *Ulises* y *Contemporáneos* y la cercanía con el poder cultural, lo que generó comentarios lascivos en cuanto a la visión del arte que representaban y aunque Villaurrutia se vio involucrado de forma indirecta salió “raspado” junto con Alfonso Reyes cuando el tono se centró en el descastamiento y en el nacionalismo. Tras verse inmerso, Reyes envía en su *A Vuelta de Correo* una contestación en la que sugiere necesario no mantenerse en silencio para evitar incomodidades y aconseja “dejar siempre, en el gabinete de las musas, una ventana abierta a la calle; el ir con frecuencia al periódico y explicarse allí con el gran público”, pues al no ocuparse de éste “los desdenes o estas timideces siempre se pagan” y remata con la defensa de la literatura, ya que de ésta “a

lo mejor sale [...] una buena causa, y no encuentra nadie que la defienda. Hay que saber tomar el aire: lo cortés no quita lo valiente” (Capistrán VI).

I.7 De Orientación al ataque a *Examen*

Mientras avanza y cambia de pieles durante abril, Xavier colabora en *Nuestro México* con una semblanza dedicada a “David Alfaro Siqueiros” (Villaurrutia LII-LIII), magazine en que no dejará de aparecer hasta noviembre incluyendo “Fragmentos de un sueño”, “Álvarez Bravo y su exposición” y “La pintura mexicana actual”. Para esos días de abril se mantiene, asimismo, en la rutina del Departamento Editorial sentado en un escritorio amarillo y encima una máquina de escribir donde pasa las horas atento de lo que se mueve, domina los umbrales de su oficina y mantiene el equilibrio de lo que se acerca (Sheridan 151, 152). De “espíritu sensible, equilibrado de rara moderación, de sorprendente cultura” (Sheridan 152) también participó en el Consejo Artístico de la Secretaría de Educación Pública (Sheridan 260), dependencia que dejará en junio la inauguración del Teatro Orientación abriendo temporada el día 28 con “Antígona”, de Sófocles. La obra representó, en cierto modo, el teatro de inquietud que sustentó en su momento al de Ulises, pues Julio Bracho la adaptó de un arreglo de Cocteau (Sheridan 268).

Al mando de Gorostiza el Teatro de Orientación agrupó a Carlos Chávez y a varios miembros que participaron y tomado experiencia desde los años de Ulises, como Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Julio Jiménez Rueda, Salvador Novo, el propio Xavier, Clementina Otero y Celestino Gorostiza (Sheridan 268). Del tiempo de Orientación, Villaurrutia recordará factores que dieron pauta a su desarrollo posterior como director y dramaturgo, al igual que la función que inauguró la temporada:

¿Las experiencias? Fui uno de los iniciadores de los teatros de experimentación: Ulises primero; Orientación después [...] Los teatros experimentales Ulises y Orientación lograron remover, sacudir el ambiente. No se les pida frutos concretos, porque sería injusto tratándose de teatros experimentales. Como tales cumplieron con sus designios [...] De allí salieron también autores y escenógrafos: artistas que, de otro modo, tal vez no se habrían interesado por el teatro [...] También he dirigido teatro [...] en Orientación [...] Como actor, lo mismo haciendo el *Orfeo* de

Cocteau, que el coro de la *Antígona* de Sófocles, he respirado los climas fríos y lúcidos a veces, a veces delirantes, que hacen del actor un domador o bien un sujeto domado por la misteriosa magia de las palabras de un texto dramático. (Capistrán 186, 187)

En esta vorágine Xavier publicará por única vez en la revista *Examen*, de Jorge Cuesta, una reseña sobre Efrén Hernández y “El señor de palo”, en el número 2 de septiembre de 1932 (Villaurrutia XXXIX). *Examen* fue una publicación inmersa en el escándalo judicial que tuvo consecuencias laborales para Xavier y los allegados a sus páginas luego que en su primera entrega, correspondiente a agosto (Sheridan 386), Rubén Salazar Mallén ofreciera los primeros capítulos de su novela *Cariátide*, a pesar que desde julio se proyectaba que aparecieran extractos en los números siguientes (Sheridan 275).

Cariátide y en sí *Examen*, “Revista Mensual de Literatura”, fueron acusadas judicialmente al “publicar material pornográfico”, hecho que bastó para que dejara de existir luego de cuatro números, viéndose involucrados Villaurrutia, José Gorostiza, Carlos Pellicer, Samuel Ramos, Salazar Mallén y Jorge Cuesta, quienes alegaron en su defensa una carta dirigida al procurador de la ciudad de México (Sheridan 388). Si antes los integrantes de *La Falange*, *Ulises* y *Contemporáneos* habían sido objeto de ataques públicos, ahora el contexto fue meramente político y preparado contra Narciso Bassols, mecenas de la revista (Sheridan 387).

Debido al juicio en su contra –iniciado en octubre de ese año- Xavier pidió licencia de su puesto en la Secretaría de Educación Pública, cuyo titular, Bassols, esquivó las imputaciones indirectas sacrificando a sus colaboradores lo que originó el distanciamiento con el funcionario (Sheridan 272). La percepción del acto de Bassols la compartió Villaurrutia en una carta a Eduardo Luquín recriminando que éste “no daba color”, lo que motivó un álgido desencuentro entre Novo y Gorostiza (Sheridan 276). En respuesta, comenzando 1933 – el 27 de febrero- José recriminó la actitud al secretario, un tanto a nombre de los involucrados, las renuncias sutiles pedidas a los colaboradores de *Examen*:

Es cierto que al contestar la solicitud de licencia que, a invitación de usted, suscribieron por igual todos los colaboradores de *Examen*, hizo usted depender nuestro futuro de la resolución que

dictaran los jueces en este asunto; pero puesto que la Procuraduría del Distrito sólo encontró presunción de responsabilidad en los actos de los señores Cuesta y Salazar, está claro que ninguna resolución judicial, favorable o adversa, podía afectar ya a los demás colaboradores de la revista [...] no debe ignorar, señor Secretario, que en el asunto de *Examen* la ficción ha llegado a tener tanta fuerza como para exponer al ridículo, la miseria y la cárcel a un grupo de escritores que no ha hecho otra cosa que ganar renombre para la cultura de su patria. (Sheridan 279-280)

Pasando las acusaciones, entrado 1933, Villaurrutia dio a conocer una plaquette más en la Editorial Fábula, *Nocturnos*, compendio de poemas que será la columna vertebral de *Nostalgia de la muerte*, su segundo libro aparecido en 1938. Para la plaquette de ese año el autor incluyó 10 textos en una edición personal impresa en los talleres de Miguel N. Lira (Villaurrutia 1933). Con los resquicios de la polémica, Xavier no dejó de aparecer con cierta regularidad en algunas revistas. En *Alcancía* publicó dos nocturnos en el número 3, correspondiente a marzo, lo que supone que la plaquette apareció en los dos primeros meses del año (Villaurrutia XXXV), en tanto, para abril ofreció sus “Reflexiones en torno a nuestra pintura” en las ediciones de los días 17 y 18 de *El Universal*, repitiendo en sus páginas hasta diciembre con “La rosa de Cocteau” (Villaurrutia LVI), texto que también dio a *Número* (Villaurrutia LIII) en otoño.

Aunque Villaurrutia mantiene vigencia en los medios impresos, las consecuencias del proceso judicial del año anterior se mantuvieron para los involucrados, incluyendo él mismo, quien hacia julio es el único que logró establecerse en un empleo fijo en otra secretaría, ahora en Relaciones Exteriores, ante el creciente influyentismo que el grupo antagónico y liderado por Germán List Arzubide, mantuvo en la SEP luego que a decir de Bassols las de los miembros ligados a *Contemporáneos* y *Examen* fueran obras carentes de “significación social” (Sheridan 297).

En misiva fechada el 20 de julio José Gorostiza pone al tanto a Jaime Torres Bodet de la situación, revelando que “Xavier es el único que ha podido obtener un empleo insignificante en Relaciones, gracias a su amistad con Enrique Jiménez Domínguez”, recalcando que “por lo que toca al espíritu, no me siento dañado en lo más mínimo” (Sheridan 297). Mientras Villaurrutia transita por este ambiente entre julio y octubre colabora en *Imagen* (Villaurrutia L) con artículos relacionados con pintura, literatura, semblanzas y, especialmente, teatro. En estas páginas rememora a Salvador Novo, sus

días de clases en la Escuela Nacional Preparatoria y la fascinación que los elementos de la ciudad causaron en “un joven –que- se levanta temprano y sale a la calle por primera vez después de una convalecencia –y quien- ha atravesado la ciudad de México, la ha descompuesto trozo por trozo para recomponerla” (Villaurrutia 685-686).

Xavier trae a cuentas su paso por el Departamento de Bellas Artes donde al lado de José Gorostiza crearon el Teatro de Orientación, su objetivo y la modernidad de sus predecesores, como el de Ulises. En este sentido, evoca a Celestino Gorostiza, Agustín Lazo, Carlos González, Roberto Montenegro y reflexiona sobre el estado que guardan las compañías y empresarios del ramo e indicando que “el teatro se agota por exceso de conservación (Villaurrutia 736-739)”.

Mediante reclamos como éste y el tema de Orientación, Xavier estrenó su primera obra, “Parece mentira”, en el Teatro Hidalgo durante noviembre, la cual publicará en las ediciones de la Imprenta Mundial el año venidero (Villaurrutia XXXI), cerrando 1933 con una traducción de *En África*, de Massimo Bontempelli, en la entrega dos de invierno de la revista *Número*, en la cual ya había aparecido en otoño (Villaurrutia LIII). Al inicio de 1934 continuó ofreciendo comentarios ligados al teatro, siendo ahora “O’Neill en México” en *El Universal* (Villaurrutia LVI) a partir de enero hasta mayo donde expondrá la “Servidumbre del cine”, “El teatro de Jules Romains en México” al igual que “Elmer Rice” y “Grandeza del teatro”. Sin embargo, en *El Libro y el Pueblo* (Villaurrutia LI) apenas ofreció dos textos, “Traduciendo a Paul Valéry” y de vuelta al tenor nostálgico su “Encuentro con Ramón López Velarde”, en enero y julio.

De igual forma en la revista *Fábula* (Villaurrutia XL) colaboró con “México-Pregón”, de Miguel N. Lira, en el número 1, correspondiente a enero, y “Árabe sin hurí”, en el 3 de marzo, aunque en *Repertorio Americano* (Villaurrutia LIV), de San José, Costa Rica, repitió la traducción de “En África”, de Massimo Bontempelli durante febrero. En este tenor, para *Atenea* (Villaurrutia XXXVII), de Santiago, Chile, compartió en una sección llamada “Nocturnos” tres de éstos: “Nocturno de la estatua”, “Nocturno miedo” y “Nocturno grito”, en abril.

I.8 Un nuevo ataque en puerta

En el tono de los ataques cuando el ambiente parecía calmarse otra embestida llegó, ahora motivada por Manuel Maples Arce. En el ámbito político, hacia noviembre de 1934 se tuvo conocimiento que en un acto repulsivo contra Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Celestino y José Gorostiza, el primero siendo legislador abordó la “problemática homosexual” en las artes. De acuerdo con José Gorostiza, el escándalo orquestado por Maples Arce sólo tuvo la intención de lograr espacios de trabajo en la burocracia a costa de tratar el tema o “arrojar fango sobre la reputación de personas que, como mis hermanos y yo, *todos*, hemos hecho siempre una vida por muchos conceptos intachable (Sheridan 321)”. Como Guillermo Sheridan interpreta el evento, éste fue originado por una militancia vanguardista transformada contra la homosexualidad y el enfurecimiento hacia la clase burguesa que Maples Arce denostó en su etapa juvenil durante sus primeras obras:

Maples Arce, ya convertido en diputado en 1934, llegará a pedir, desde la Cámara, acción legal [...] La militancia vanguardista de Maples Arce no tardó en ser sustituida por la militancia anti-homosexual; enfurecido con los Contemporáneos recurre a la moral de los mismos burgueses que denostaba en sus poemarios juveniles [...] La historia del trato que Maples Arce otorgó a la poesía de los Contemporáneos a lo largo de su vida lo demerita como protagonista eficaz de nuestra historia literaria reciente, a pesar de que sus antagonistas no hayan jamás opuesto su vigor y poder de ataque contra él y su grupo. (Sheridan 132-133)

La avanzada de Maples Arce trajo consecuencias de inmediato, ya que antes de finalizar el año nuevamente “tuvieron que dejar otra vez sus empleos gubernamentales”, exceptuando Ortiz de Montellano y Torres Bodet (Paz 25), quienes se mantuvieron en sus escritorios. Luego de una actitud combativa, Xavier abandonó su trabajo y observó posibilidades de crecimiento en la esfera privada, ganándose la vida participando en la publicidad que va ampliando su terreno y en el cine que dentro de poco será un éxito de industria (Paz 25). No obstante la incursión de Villaurrutia en otras actividades en el lapso en que estuvo cesante se encargó de impartir clases, redactar algunas reseñas, crónicas de cine, prólogos para *Cvltvra* y teatro, sin embargo, más adelante llegada la oportunidad regresó a las nóminas de las dependencias. Ante ello, Octavio Paz señala que los Contemporáneos “fueron obstinados, fervientes patriotas y los persiguieron por

cosmopolitas y extranjerizantes” que, como mexicanos, gozaron del inmenso prestigio del Estado (Paz 25-27).

I.9 El único viaje al extranjero

Entre 1935 y 1936, un tanto lejos de las polémicas y los ataques, Villaurrutia reduce drásticamente sus participaciones en los medios impresos y comienza con su único viaje fuera del país. Hacia 1935 ofrece la selección y el prólogo de *Poemas escogidos* de Ramón López Velarde (Villaurrutia XXXIII), trabajo entregado a los talleres de la Editorial Cvltvra, en tanto en la revista *Mapa* (Villaurrutia LI) sólo dio un par de textos en el año, “Los frescos de Diego Rivera”, entre febrero y abril, y una reseña, “San Miguel de Allende”, hasta agosto, dejando para este mes uno dedicado a Celestino Gorostiza, “Un nuevo autor dramático”, el cual replicará luego de entregarlo a *El Universal* (Villaurrutia LVI), en *Atenea* (Villaurrutia XXXVII). La finalización de colaboraciones en revistas coincide con una beca de la Fundación Rockefeller que lo patrocinó en el Departamento de Teatro de la Universidad de Yale, el 30 de agosto, para comenzar su estancia en la misma hacia el 15 de septiembre, extendida sólo por diez meses.

De acuerdo con la carta de aceptación, Villaurrutia fue objeto de una partida mensual de 200 dólares, mientras 80 más para gastos familiares, además de traslados y artículos necesarios³⁹. Debido a la premura tuvo que viajar de inmediato, ya que para octubre se encuentra en New Heaven, Connecticut, alojado en el 1231 de la Chapel Street (Sheridan 327), habiendo llegado con Rodolfo Usigli. Una vez en Yale, tomó clases de vestuario y de escenografía (Sheridan 328) justo cuando el entorno del país comenzó a abrumarlo y a sumirlo en ratos de nostalgia y depresión que, sumados a la rutina lo hacen sentirse rápidamente fuera de lugar:

Todavía no me siento bien aquí. Temo que nunca lograré respirar naturalmente en este país donde cada quien va directamente a su objeto, donde no se presta a los demás sino una atención llena de sonrisas pero superficial y vacía. Las mañanas transcurren para mí en la Universidad, clases a las nueve, a las diez y a veces de once a doce, oyendo, infladas hasta el cansancio cosas que ya

³⁹ Instituto Nacional de Bellas Artes, Fondo Xavier Villaurrutia.

sé, que ya sabemos. Apena si las prácticas de dirección tienen, siquiera, algo de humanidad: la presencia de los estudiantes de ambos sexos, o de ningún sexo, que componen escenas mudas para demostrar dónde reside el énfasis, cómo se hace una secuencia, cómo se logra el equilibrio. (Villaurrutia 41)

En las primeras semanas de su estancia sus actividades fueron las mismas: lecturas a solas, revisiones de guiones, visitas al cine y al teatro y poniéndose al día con las cartas y diarios que le llegan desde México (Villaurrutia 42-43). Son las horas en que se afianza el cambio de horario y extraña los fines de semana, las corridas de toros y las largas sesiones de rugby, aunque, de inmediato relata que “ya exprimí al Departamento de Teatro de la Universidad de Yale todo el jugo (Villaurrutia 46-47)”. A pesar del ánimo que profesa, el 18 de noviembre José Gorostiza le refrendó su apoyo por la depresión y lo exhorta a no dejarse “usted vencer. Es el más poderoso de los sentimientos y a la vez el más férvido, el que se manifiesta en las formas más equívocas (Sheridan 329)”.

Para su estancia en Estados Unidos Xavier habría participado en la película “Vámonos con Pancho Villa” con el guión (Sheridan 328) y adaptación (Capistrán 213) de la novela de Rafael Muñoz, filme que se estrenará al año siguiente iniciando una larga lista de colaboraciones en el creciente ramo cinematográfico. Al finalizar el año, Villaurrutia pasó el descanso decembrino en Nueva York para ver teatro y tener a la mano las funciones de cine, de las cuales destacó que “cada vez –son- más perfectas de técnica y cada vez más vacías”, pero las últimas semanas no representaron de las más complicadas a pesar del frío (Villaurrutia 50):

Sucede que los amigos que, como usted, han padecido en el extranjero este mal inevitable nos instruyen convenientemente y a tiempo a lo que por primera vez se alejan de las playas conocidas [...] ¿Me creerá usted si le digo que en mí la nostalgia no ha tomado los disfraces simplistas: echar de menos lugares conocidos y frecuentados antes, o recordar músicas predilectas, o dolerse de no encontrar los alimentos desdeñados en México pero que aquí –como le ha sucedido a Rodolfo Usigli- adquieren no sé qué raro prestigio? [...] Mi problema no era otro que el de la soledad –no importa el número de personas o de objetos que nos rodean- que en estos casos adquiere dimensión física: todo parece volverse sólido y duro. Se tiene entonces la idea de que ya no hay otra cosa que hacer sino morir. (Sheridan 334)

Producto del momento Guillermo Sheridan suscribe que “estas dos frases sintetizan el argumento de “Muerte en el frío”, escrito en New Heaven, y de buena parte de la sección “Nostalgias” de *Nostalgia de la muerte* (Sheridan 335), por este motivo es de suponer que durante su estancia en la Universidad de Yale preparara material que integrará su segundo libro de poemas en 1938. En este sentido, Villaurrutia confiesa en misiva a José Gorostiza del 6 de diciembre que al menos escribió a la fecha dos textos que, sin títulos aún, los reconoce como “Si la muerte hubiera venido aquí, conmigo, a New Heaven” y “Siento que estoy viviendo aquí mi muerte”, es decir, “Nocturno en que habla la muerte” y “Muerte en el frío” (Sheridan 334-335).

Con este ambiente Xavier pasará los primeros meses de 1936 hasta su regreso a México: algunas fiestas que conmemorarán las celebraciones del inicio de año, las clases habituales y una falta notoria de su nombre en los diarios y revistas. Ya para enero dio cuenta de una obra que aparentemente finalizó y buscaba su montaje con “conocimiento de causa”, “Invitación a la muerte” (Villaurrutia 56), manuscrito que se estrenará en el Palacio de Bellas Artes el 27 de julio de 1947 (Villaurrutia XXXII), y aparecido en *El Hijo Pródigo* (Villaurrutia XLI) los días 15 de septiembre, octubre y noviembre de 1943, y en *Letras de México*, en 1944 (Villaurrutia XXXII).

El dato confesado por Xavier es revelador, pues supone que varios años antes de ser escenificado el manuscrito ya había sido redactado, en tanto la versión de New Heaven dató del momento en que también esboza poemas para *Nostalgia de la muerte* compartiendo afinidades entre los personajes, diálogos y la estética del libro. Fuera de algunos viajes a Boston para hablar por la radio en febrero y demás anécdotas sobre lo complicado que resultaba a sus compañeros pronunciar su nombre (Villaurrutia 59,65), sus actividades resultaron monótonas entre clases de producción y dirección. La experiencia, en perspectiva, Villaurrutia la recordará como:

También he dirigido teatro [...] Un año en el Departamento de Drama de la Universidad de Yale y en otros lugares de Norteamérica, fueron experiencias inolvidables [...] En Yale seguí cursos completos de Producción y Dirección escénica interesantísimos y que revelan que los norteamericanos son dueños de una escuela de interpretación y dirección de tipo realista, pero de una gran eficacia [...] Como espectador de teatro, aun en las obras mediocres se aprende, a veces por reacción, a descubrir el modo de develar el misterio de la acción escénica [...] (Capistrán 187)

Al finalizar la beca de la Fundación Rockefeller, presumiblemente hacia julio de 1936⁴⁰, Xavier regresó a México haciendo una escala en San Diego, California, donde fue recibido por un empresario del cine estadounidense, Agustín J. Fink, mexicano radicado en aquella ciudad. En su estancia habrá de escribir “Nocturno de los ángeles”, poema que no sólo será agrupado en *Nostalgia de la muerte*, sino aparecido en la Editorial Hipocampo mediante una plaquette numerada de cien ejemplares (Capistrán 30). La escritura del poema y su aparición coincidieron con la dedicatoria a Agustín J. Fink, en tanto la versión impresa la hizo acompañar con una ilustración de Agustín Lazo⁴¹; a pesar de lo reducido del tiraje, no fue hasta la década de los ochenta cuando la edición fue rescatada y presentada en un facsímil a partir del “manuscrito original y el ejemplar número 100 de dicho ‘Nocturno’ –que- fueron obsequiados por Villaurrutia a Carlos Pellicer (Capistrán 30)”.

También, a mediados de 1936, en junio y hacia diciembre, sólo entregó un par de colaboraciones en *Revista de Revistas* (Villaurrutia LIV), la primera de ellas sobre “Ramón López Velarde” y, la segunda, “Contestación a la entrevista sobre teatro realizada por Mario Mariscal”, con lo que no aparecerá en rotativos hasta 1937 con más énfasis. Precisamente, al iniciar el año, en febrero, será el punto de partida de una fuerte actividad que habrá de extenderse hasta diciembre, en este sentido, en *Letras de México* (Villaurrutia L) reseñará a Leopoldo Ramos, Mariano Silva, Pablo Martínez del Río y Alfonso Gutiérrez Hermosillo, entre otros, sobresaliendo su “Nocturno muerto”, poema que para marzo incluyó en su nuevo libro, siendo el único que entregó a magazines. En la misma tesitura, Villaurrutia ofreció a las páginas de *Hoy* (Villaurrutia XLIII-XLIV) una cantidad extensa de artículos sobre cine, como “La dama de las camelias”, “Esclavos del honor”, “Ave sin rumbo”, “El lago de las damas”, “Los hombres no son dioses”, entre otros.

Asimismo, 1937 marcó las publicaciones de dos plaquettes más: *Nocturno mar* (Villaurrutia XXXI) y *Nocturna rosa* (Estrada), poemas agrupados en *Nostalgia de la muerte*. El primero vio la luz en las ediciones de Hipocampo y fue acomodado en la

⁴⁰ Instituto Nacional de Bellas Artes, Fondo Xavier Villaurrutia.

⁴¹ Miguel Capistrán (2003) sostiene que la ilustración pudo ser de Lazo.

segunda sección del libro, “Otros nocturnos”, justo después de “Nocturno de los ángeles”, y dedicado a Salvador Novo con fecha del 12 de febrero (Villaurretia 59). Constituido por once estrofas el tono íntimo recuerda a ciertos diálogos que aparecen en las cartas que Villaurretia escribió a Salvador en su estancia por Estados Unidos:

Te escribo siempre sin premeditación, sin interrupción, casi automáticamente, para lograr, para intentar siquiera que lo que te escribo tenga el valor de un dato inmediato, de un reflejo involuntario de mi ser. Mis cartas duran lo que la excitación que las motiva, nunca menos, a veces más. Podrían durar mucho, mucho más, si yo te hablara de mis lecturas, de mis experiencias, con sangre fría, filtradas, racionalizadas, reducidas a fórmulas inertes. Pero nuestra amistad no se ha basado nunca en la razón ni en la inteligencia –la primera nos habría apartado ya, por muchas razones, la segunda nos habría vuelto a juntar forzada y artísticamente- sino en cosas más inasibles y misteriosas, más oscuras y profundas. (Villaurretia 18)

En este ambiente debió aparecer en los talleres de Ángel Chaperó el 24 de febrero (Estrada) *Nocturna rosa* con un tiraje extralimitado de once ejemplares que se acompañó con un dibujo de Agustín Lazo (Conaculta), quien a la fecha seguía participando en sus proyectos personales. Compartiendo la suerte de “Nocturno de los ángeles” el poema fue reeditado en 2013 en un facsímil que lo recuperó semánticamente hablando ya que, como se verá más adelante el original de Villaurretia no sólo fue dedicado a José Gorostiza, sino fue el único nocturno cuyo título fue escrito en femenino, situación que las versiones posteriores no respetaron del todo.

Catalogada como una edición “casi inexistente” (Estrada), hecho que podría justificar la ausencia en la bibliografía directa de Villaurretia en sus *Obras*, se tiene conocimiento que entregó los ejemplares a la gente que más cercana estaba de él, como Celestino Gorostiza, llamando la atención “los colores, la tipografía” (Estrada). Ahora bien, hacia marzo entregó para el *Boletín Mensual de Carta Blanca* (Villaurretia XXXVIII) dos trabajos dedicados a la plástica mexicana sobre “Diego Rivera” y “Agustín Lazo”, cerrando el año en *Taller Poético* (Villaurretia LVI) con “North Carolina blues”, dedicado a Langston Hughes.

I.10 *Nostalgia de la muerte*, pieza fundamental

Con la cartera llena de planes, Villaurrutia inició 1938 con su habitual crítica cinematográfica en las páginas de *Hoy* (Villaurrutia XLIV-XLVI) desde enero hasta el fin de año, escribiendo acerca de “Fiebre de primavera”, “Siempre hay una mujer”, “Las aventuras de Robin Hood”, “Los bandidos de Río Frío” y “Secreto eterno”, y más. En este sentido, hará lo propio en *Letras de México* (Villaurrutia XXXI) con “¿En qué piensas?”, obra que se estrenó en el Teatro Hidalgo en noviembre, aunque en la revista vio la luz en febrero.

Hacia el 21 de febrero apareció en Buenos Aires, Argentina, procedente de la Imprenta Mercatali para la Editorial Sur, *Nostalgia de la muerte* (Villaurrutia 1938), segundo trabajo formal del poeta que sirvió para reunir el material publicado en revistas y plaquettes durante los años previos. Si bien por ahora no es tiempo de presentar una cronología de su contenido, cabe decir que apareció “gracias a la intervención de Alfonso Reyes” (Paz 15) y es el trabajo más elaborado de Xavier donde expuso el eje central de su idea poética, la cual está cimentada en el sueño, la vigilia, la muerte y la sombras; los sentidos y el miedo: si *Reflejos* es un material que develó los sonidos de las calles y los objetos sin alma, *Nostalgia de la muerte* es un libro de los sentidos que desmenuza en secuencia y rigurosidad una muerte que siempre ha estado a la vista.

La profundidad del tema, sostiene Juan García Ponce, se debe a que el poeta demuestra ser paciente, pues entre *Reflejos* y *Nostalgia de la muerte* hay doce años de distancia, factor de señala el tiempo dedicado a buscarse “a sí mismo” (García Ponce 55). En este sentido ahonda en que *Nostalgia* es el libro en que Xavier adquiere plenitud de su muerte, no sólo como expresión o recurso lírico, sino “pensada, trabajada” (García Ponce 55), aunque en esta labor de encuentro reconoce el factor dramático que tiene que ver con el hallazgo de la voz poética, con la cual “nos entrega su poesía y la hace posible (García Ponce 57)”:

El momento en que un poeta encuentra su voz de una manera tan personal y auténtica, sin ningún intelectualismo, como lo hace Villaurrutia en *Nostalgia de la muerte*, tiene siempre algo dramático. Ante ella sabemos de algún modo que su respuesta es definitiva. Por esto, no es posible leer a Villaurrutia sin meditar en su drama, el drama que nos entrega su poesía [...] Villaurrutia parece estar buscando una respuesta en ese amor que quizá puede hacer posible el deseo que aparece

como un brillo en la ceniza en *Nostalgia de la muerte*; pero al final lo otro, el otro, siempre resulta impenetrable, ante él siempre se presenta “este miedo de verte cara a cara” que hace imposible la unión. (García Ponce 56-57)

No es casual que el cambio de temática en *Nostalgia de la muerte* se reforzara en los años anteriores, ya que Xavier había transitado por las vanguardias, asimilándolas; tiene presente el surrealismo y entiende los límites para crear una estética centrada en el sueño que “inunda los poemas incluidos (Ulacia 47)”. Sin embargo, en lo que a la muerte corresponde alude que su aparición se dio porque “es lo único que no le pueden quitar al hombre; le pueden quitar la fortuna, la vida, la ilusión, pero la muerte ¿quién se la va a quitar? (Villaurrutia 771)”

Estrenando material, Villaurrutia regresó a sus colaboraciones en medios impresos, escribiendo para *Lux* (Villaurrutia LI) “La grandeza del teatro”, en abril, siendo su única participación en el año. Asimismo, entregó en mayo otro extracto de *Nostalgia de la muerte*, “Cementerio en la nieve”, poema que fue entregado para la edición de mayo de *Poesía* (Villaurrutia LIII) y participando en *Theatre Arts Monthly* (Villaurrutia LVI) con un comentario sobre el teatro experimental, “Hope and curiosity. Experimental theatre as a source” para agosto, dejando hacia diciembre una reseña de “Adonis” de Percy B. Shelly para el número inicial de *Taller* (Villaurrutia LVI), y donde dio a conocer su obra *Sea usted breve*, en Cuadernos de México Nuevo y estrenando “Ha llegado el momento” en el Teatro Rex, misma que en octubre publicará en *Letras de México* hacia octubre del año siguiente (Villaurrutia XXXI).

Siguiendo la misma tónica, 1939 fue un año en que Villaurrutia transitó del cine al teatro y en la redacción de prólogos. Entregado su libro dedicó tiempo para la selección y prólogo de los *Poemas escogidos* de Efrén Rebolledo (Villaurrutia XXXIII), aparecidos en *Cvltvra*, mientras abonó copiosamente a las páginas de *Hoy* (Villaurrutia XLVI-XLVII) con su acostumbrada crítica de cine desde enero hasta diciembre. Su inclinación por el cinematógrafo lo fue catapultando a nuevos proyectos relacionados con el rubro en el futuro inmediato, pero al momento el teatro le resulta de mayor interés.

Para marzo, Xavier participó en un plan impulsado por Celestino Gorostiza, quien durante el año previo fue encargado del Departamento de Bellas Artes, *Upa y Apa*, revista musical que también fue conocida como *Mexicana*. Apoyada por Lázaro

Cárdenas para reivindicar la imagen nacional luego de la Expropiación Petrolera, *Upa y Apa*, buscó agrupar en una expresión los movimientos culturales del país, valiéndose del interés político para dicho fin (Acosta Gamas). Si bien Villaurrutia estuvo ajeno a estos proyectos anteriormente acepta colaborar en *Upa y Apa* estrenando aquel mes en el Palacio de Bellas Artes la obra “La mulata de Córdoba”, misma que apareció en formato impreso en 1945 en *El Hijo Pródigo* con igual nombre en “Escenario cinematográfico”, al igual que en una separata de la *Revista de Bellas Artes* tres años más tarde (Villaurrutia XXXIII).

Upa y Apa representó el resurgimiento del teatro hecho por quienes estuvieron presentes en el experimento de Ulises y de Orientación –Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, Clementina Otero-, así como la inclusión de pintores, críticos y directores, lo que fue para Xavier la vuelta al escaparate cultural que lo había rechazado en meses previos. El éxito de la revista fue total y tras estar en Bellas Artes tuvo 36 fechas en Broadway y en la Feria Mundial de Nueva York en abril de 1939, planeándose una extensa travesía europea que se pospuso por el inicio de la Segunda Guerra Mundial. En todo caso el ambiente que rodeó a *Upa y Apa* sirvió para exaltar “los diferentes movimientos artísticos de México y, del mismo modo, se presenta un panorama de la cultura popular (Acosta Gamas)”:

En la revista *Upa y Apa* o *Mexicana* se exhiben, por medio de la literatura, la pintura, el teatro y la música, las realizaciones más interesantes del arte mexicano, las formas más representativas del folklor nacional. Los programas de *Upa y Apa* develan una nómina con lo mejor de la época: José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Octavio G. Barreda, Rodolfo Usigli, Rafael F. Muñoz [...] Diego Rivera, Rufino Tamayo [...] Carlos Orozco Romero, Julio Castellanos, Agustín Lazo [...] Silvestre Revueltas [...] Calendario Huízar o Blas Galindo, sólo por mencionar algunos personajes del extenso programa. (Acosta Gamas)

Por lo que respecta a sus colaboraciones éstas disminuyeron, pues al estrenar “La mulata de Córdoba” (Villaurrutia XXXII) en abril ofrecerá en *Mexican Art and Life* (Villaurrutia LII), de la ciudad de México, una reseña más dedicada a Agustín Lazo, mientras en el número inicial de *Artes Plásticas* (Villaurrutia XXXV), correspondiente a primavera un texto sobre “Manuel Álvarez Bravo”. Entre julio y noviembre ofreció

materiales a *Taller* (Villaurrutia LVI), destacando “Amor condusse noi ad una morte”, poema que será incluido en *Canto a la primavera y otros poemas*, su tercer libro, en 1948. A pesar de ello, en lo que resta del año apareció dos veces en la prensa: hacia octubre, en *La Voz Nacional* (Villaurrutia LVIII), con “Cuadro”, y en diciembre en *El Uso de la Palabra* (Villaurrutia LVII), en Lima, Perú, con un artículo de Pablo Picasso.

De inmediato, 1940 comenzará para Villaurrutia el primer día del año al entregar a *Noticias Gráficas* (Villaurrutia LII) su retrospectiva de la “Pintura mural en México”, aunque para el número del 8 de enero fue “Décima muerte”, poema que desde su aparición fue modificado por Villaurrutia, apareciendo con una dedicatoria a Ricardo de Alcázar el 1° de julio en *Romance* (Villaurrutia LV). Mientras ello sucede, no dejará de ser impreso en *Hoy* (Villaurrutia XLVII-XLIX) con artículos basados en “Cabalgata de Hollywood”, “Caballero sin espada”, “Pecadora sin mancha”, “Allá en el trópico” y varias más hasta septiembre. Siguiendo con *Romance*, hacia febrero irá entregando textos acerca de José Clemente Orozco, Luis Cardoza y Aragón, Gerard de Nerval y algunas encuestas que finalizarán hasta diciembre (Villaurrutia LV). A pesar de la abundancia de sus entregas en el primer semestre de 1940, en *Letras de México* (Villaurrutia LI) compartió sólo dos fragmentos de prólogos, el primero de ellos en febrero a *Viaje a México*, de Paul Morand, y el segundo a *Aforismos y discurso de los cirujanos*, de Paul Valéry, hasta junio; en tanto colaboró en *Tierra Nueva* (Villaurrutia LVI) hacia mayo-junio, y en *Papel de Poesía* (Villaurrutia LIII), de Saltillo, Coahuila, en octubre con dos nocturnos.

Ahora bien, en cuanto a las ediciones restantes Villaurrutia ofreció en *Taller* (Villaurrutia XXXIII) las *Endechas de Sor Juana Inés de la Cruz*, de las cuales ofreció un extracto meses antes. Inclusive, prologó la traducción de Eduardo García Máynez para *Letras de México* (Villaurrutia XXXIII) de *Melodía del amor y la muerte del corneta Cristóbal Rilke*, de Rainer Maria Rilke, y junto con Agustín Lazo tradujo *La vida que te di* (Villaurrutia XXXIII), de Luigi Pirandello, texto que apareció bajo el sello editorial Nueva Cvltvra. Dicho año también marcó el compilado de ensayos dedicados a la literatura, al drama y a la pintura, materiales que Xavier trabajó ampliamente y que al momento lo catalogaban como un crítico consumado, *Textos y pretextos* (Villaurrutia 639), en la Casa de España en México. Este volumen agrupó estudios sobre Ramón López Velarde,

Alfonso Reyes, Pedro Galán, José Gorostiza, Salvador Novo, así como una extensa parte dedicada a la literatura extranjera, al teatro y al arte pictórico, exponiendo una visión editada de su postura frente a la expresiones que motivaron su escritura en diez años “más por azar y por pereza que por una selección cuidadosa” (Villaurrutia 639), con las versiones originales:

Reúno en este libro una serie de estudios y notas acerca de obras y autores que, en un momento dado, despertaron en mí el placer o la necesidad de un comentario, de una reflexión. Movido otras veces, simplemente, por el deseo de señalar la aparición y la intención de un texto, el conocimiento o la visita de un espíritu, o la existencia de un movimiento literario o artístico, cercano o lejano en el espacio, pero cuyas ondas y cuyos reflejos herían mi sensibilidad y mi razón [...] ¡Nadie pasa impunemente bajo las palmeras de la crítica! Mi castigo, castigo delicioso, no se hizo esperar. El tierno lector de obras de crítica convirtiéndose bien pronto, a su vez, en crítico. (Villaurrutia 639)

Su justificación presa radicó en el hecho que al asumirse como crítico entiende sus limitaciones, las cuales se basaron en la dualidad que le dio nombre a la compilación siguiendo la línea de trabajo que, si bien aclara que no fue por una “selección cuidadosa”, llevó un estricto orden, sello personal de quien relata que “la crítica es siempre una forma de autocrítica (Villaurrutia 639)”.

Dichas limitaciones, continúa, surgieron al momento de “pretender poner en claro los puntos secretos de un *texto*, intentando destacar las líneas de un movimiento literario y encontrar relaciones y correspondencias en el espacio y el tiempo (Villaurrutia 639)”. Si la crítica motivó a *Textos y pretextos*, ésta hizo lo propio con sus artículos en *Hoy* (Villaurrutia XLIX) hasta el 31 de mayo, fecha en la que entregó su último comentario, “Ni sangre ni arena, los impostores”; a pesar de esto no dejó de publicar en *Papel de Poesía* (Villaurrutia LIII), de Saltillo, ciertos poemas y textos entre febrero y agosto, como “Cementerio en la nieve”, “Paradoja del miedo” y “Décima muerte”.

Precisamente, bajo el nombre de *Décima muerte y otros poemas no coleccionados* (Villaurrutia XXXI), Villaurrutia entregó en la Editorial Nueva Voz este breve compendio. A pesar de no localizarse el material, presumiblemente ésta ofreció la versión final del poema que apareció en 1946 con la reedición de *Nostalgia de la muerte*.

Asimismo, dio a las páginas de *Tierra Nueva* (Villaurrutia LVI) la traducción de “Ciudad de México”, de Aldos Huxley, en los números correspondientes a mayo-agosto, aunque arrancaron sus participaciones en *Así* (Villaurrutia XXXV-XXXVI), sobresaliendo su crítica cinematográfica desde el 14 de junio hasta el 27 de diciembre de 1941, tiempo en que escribió acerca de “Pecadora equivocada”, “Una mujer y siete pretendientes”, “Cuando los hijos se casan”, “El mandamiento supremo” y “Ay, qué tiempos señor don Simón”, entre más líneas.

I.11 Laurel, última antología

Durante este año dedicó tiempo para redactar el guión de “La hiedra” (Villaurrutia XXXI), obra que si bien se estrenará en el Teatro “Virginia Fábregas” en 1942 fue publicado en la Colección Nueva Cvltvra en 1941, a la par incorporándose a las actividades de *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* (Laurel) en la escritura del prólogo y en la selección con Emilio Prados, Juan Gil Albert y Octavio Paz viendo la luz en la Editorial Séneca el día 20 de agosto de ese año gracias a los talleres gráficos de Cvltvra (Laurel). Bajo la dirección de Villaurrutia y por iniciativa del propio Octavio los trabajos se efectuaron en las oficinas de la editorial y en la Biblioteca Iberoamericana, tomando el nombre y el epígrafe que acompaña a la edición de Lope de Vega –“presa en laurel la planta fugitiva”- por ocurrencia de José Bergamín, director de la misma (Paz 16-17).

En el prólogo, Xavier alude la “retórica del siglo XVII” y los “precursores del movimiento modernista”, la “tradición española” y los latinoamericanos del ya entrado siglo XX (Laurel 13-19) efectuando una breve genealogía de la poesía de habla hispana y las generaciones subsecuentes como un medio de continuidad, misma que observa Paz como “un acto de fe” (Paz 16). Precisamente, es la continuidad el factor que identificó entre ambas generaciones, hermanando su doctrina poética con la línea de trabajo que motivó la *Antología de la poesía mexicana moderna*, en 1928:

A mí se me ocurrió la idea de hacer la antología. Con ella quería mostrar la continuidad y la unidad de la poesía de nuestra lengua. Era un acto de fe. Creía (y creo) que una tradición poética no se define por el concepto político de nacionalidad sino por la lengua y por las relaciones que se tejen entre los estilos y los creadores. Es curioso, tanto a la generación de Xavier como a la mía, a pesar

de haber profesado la doctrina del cambio y la ruptura -¿o por eso mismo?- nos preocupó siempre la idea de continuidad. (Paz 16)

Bajo esta hermandad de poéticas destacó el hecho que si bien Octavio Paz fue precursor de *Laurel* haya sido Villaurrutia quien llevó los márgenes de acción, participando en los procesos de selección de autores y poemas, al igual que en la escritura de las notas que los presentaron. De acuerdo con el premio Nobel las labores correspondieron casi en su totalidad a ambos, aunque estuvieron involucrados los españoles Prados y Gil Albert con mínimas responsabilidades (Paz 17). Octavio Paz explica que la composición de la antología se vio afectada por decisión de Xavier y del propio director de la editorial, pues una sección estaba dedicada a los poeta hispanos jóvenes, incluido él mismo, situación que derivó en cierta inconformidad:

También a última hora Villaurrutia y Bergamín decidieron, con la aprobación de Prados —ésa fue su única intervención—, eliminar al grupo de poetas jóvenes que formaban la cuarta sección de la antología (Miguel Hernández, Juan Gil Albert, Luis Rosales, Lezama Lima, yo mismo y otros que no recuerdo). Me opuse y Gil Albert conmigo. No nos hicieron caso. El prólogo de Xavier alude no sin ironía a este incidente: “Al primer grupo de poetas de esta antología han sucedido, al menos, puesto que una nueva y en formación se agita e impacienta, dos promociones...” Esos agitados e impacientes éramos nosotros. (Paz 17)

Con el ambiente por *Laurel* revuelto, 1942 fue turbulento y activo para Xavier mientras no cesan sus comentarios cinematográficos en *Así* (Villaurrutia XXXVII) hasta el 28 de febrero acerca de “Locura de amor”, “Damas retiradas”, “Hasta que la muerte nos separe”, “Con un pie en el suelo”, “Más allá del amor y la muerte”, así como otras. Durante estos primeros meses del año hacia enero y abril publicó “El ausente” en la revista *Tierra Nueva* (Villaurrutia LVI), no volviendo a aparecer en el magazine en lo que resta el año. Asimismo, en *Cima* (Villaurrutia XXXVIII) regresó a los comentarios de literatura y de arte pictórico, ya que de febrero a junio aparecieron “Debate en torno a Walt Withman”, en el número 5, y en el de abril “El romanticismo y el sueño”, dejando para mayo y junio “Los niños en la pintura de Diego Rivera” y “Agustín Lazo y el teatro en México”, respectivamente. Asimismo, en *Letras de México* (Villaurrutia L) en marzo publicó “El rostro y el retrato”, sin embargo, ofreció un texto conmovedor por la muerte

de Jorge Cuesta, “In memoriam”, en el número 21, acaecida cuando estuvo confinado en un manicomio de Tlalpan, finalizando sus colaboraciones con “Mañanas de México”, de D.H. Lawrence, en el número 23.

Cuesta, según recordaba Villaurrutia, era “alto y delgado, exageradamente alto y delgado”, fue autodidacta y lector de las ediciones del *Mercurio*, de Francia, como químico estableció “entre la literatura y la ciencia sutiles, peligrosos, capilares vasos comunicantes” (Villaurrutia 847-848). Conocido como “El Alquimista”, Jorge lidió en sus primeros años como autor formal con una leyenda sobre su existencia, al no publicar como sus compañeros de generación, fantasma literario que lo acompañó hasta su muerte y que abonó a que su obra permaneciera dispersa hasta mediados de los sesenta cuando, vaticinó Villaurrutia, ésta comenzó a ser reunida:

Quando sus familiares y amigos cumplamos el deber de hacer publicar, reunidos y ordenados, los escritos de Jorge Cuesta, aquilataremos la riqueza y la movilidad de su espíritu. Y también, a pesar de las aparentes contradicciones, la firmeza de su rigor. Las notas sobre poesía mexicana son documentos críticos indispensables para el mejor conocimiento de nuestra lírica... También asombrará no sólo la calidad, sino la cantidad de poemas, ensayos y notas de crítica que ha dejado para lectores presentes y futuros este escritor que, después de atravesar lagunas [...] se entregaba con pasión [...] a las más lúcidas trasmutaciones literarias y poéticas. (Villaurrutia 849)

El escrito de Xavier transita de la emoción al racionalismo; certero en sus comentarios entiende que todo lo que relate no será lo que en verdad quería decir, aunque confiesa que “tres veces he intentado escribir unas líneas en memoria de Jorge Cuesta, y tres veces he desistido”, rememorando su imagen, “erguido y claro, moviendo la cabeza hacia atrás de un modo peculiar que había de conservar toda la vida” (Villaurrutia 847-849), así como su trato responsable de las palabras. El año de la muerte de Jorge Cuesta, Villaurrutia prologó *Aurelia* (Villaurrutia XXXIV), de Gérard de Nerval, el cual fue una traducción de Agustín Lazo para la Editorial Nueva Cvltvra, al igual que la selección y el comentario previo de *El león y la virgen* (Villaurrutia XXXIV), de Ramón López Velarde. Asimismo, para la Editorial Séneca tradujo *El regreso del hijo pródigo* (Villaurrutia XXXIV), de André Gide, agrupándose en la Colección El Clavo Ardiendo, y

en lo que corresponde al teatro, Xavier estrenó en el Ideal “La mujer legítima” (Villaurrutia XXXII), texto ofrecido en la Editorial Rafael Loera y Chávez el año entrante.

Contrario a los meses que preceden 1943 implicó para Villaurrutia el regreso a las revistas literarias; si bien sus colaboraciones en *Así* culminaron hacia los primeros seis meses, en abril junto “con Paz [...] Celestino Gorostiza y el español Antonio Sánchez Barbudo como redactores” apareció *El Hijo Pródigo* (Paz 44), publicación dirigida por Octavio G. Barreda (Provencio 6) y planeada por los dos Octavios, misma que se mantuvo en circulación hasta mediados de 1946 (Sheridan 44). Durante su primer año de vida, Villaurrutia entregó once textos, predominando las reseñas y algunos comentarios. De esta manera, a partir del 15 de mayo hasta el 15 de diciembre (Villaurrutia XLI-XLII) publicó, entre otros, “El éxodo”, “Caballito del diablo”, de José Bergamín, “Tres poetas filósofos”, de Jorge Santayana, “A la memoria de Rafael López”, las entregas de “invitación a la muerte” y “Figura, amor y muerte de Amado Nervo”, de Bernardo Ortiz de Montellano.

El Hijo Pródigo, a decir del mismo Paz, “sobre todo en sus primeros números, fue una revista polémica que defendió, frente a la confusión entre arte y propaganda, la libertad de la imaginación” (Paz 16), y si bien no fue la única empresa en la que Villaurrutia colaboró en ese momento, dedicó tiempo para entregar en mayo a *Papel de Poesía* (Villaurrutia LIII), en Saltillo, el “Soneto de la esperanza”, el cual compuso *Canto a la primavera y otros poemas*, su último libro. Inmerso en el ambiente del cine, Xavier laboró en tres películas con los diálogos: “Cinco fueron escogidos”, para la casa productora Alfha; “El espectro de la novia”, para Films Mundiales, y “Distinto amanecer”, para la misma. Su interés por la naciente industria tiene como antecedente su abundante crítica, hecho que a su vez resultó de la curiosidad que enmarca su obra (Capistrán 12), en general:

Menos conocida que cualquiera otra de las actividades que excitaron su curiosidad, la crítica cinematográfica de Villaurrutia [...] Éste es sólo uno de los aspectos por los cuales se halló ligado al cine como guionista, ocasionalmente como teórico y aun simplemente como participante en la aventura del primer cine-club mexicano, tuvo contacto con una manifestación que por su contemporaneidad y por las “clara relaciones pero también secretas correspondencias” que existen entre las artes, no podía menos que atraerlo. (Capistrán 12)

Cercano al cine también trabajó al lado de Celestino Gorostiza, Miguel N. Lira, Conchita Sada, María Luisa Ocampo, Julio Castellanos y Julio Prieto en la fundación del llamado Teatro de México, mismo que se basó en sus predecesores Ulises y Orientación (Acosta Gamas), por lo que es presumible que *Upa y Apa* sirviera como preámbulo del experimento, manteniéndose tres años al mando de Celestino, Xavier y Paco Fuentes en la dirección (Acosta Gamas). Para el Teatro de México se montó, entre otras obras, “El yerro candente”, del propio Villaurrutia, estrenándose en el “Fábregas” el año venidero y publicada en *Letras de México*, en 1945, así como en el Fondo de Cultura Económica y en *El Hijo Pródigo*, en octubre y noviembre de 1944 (Villaurrutia XXXII).

El Teatro de México llegó a montar “Carlota de México”, de Miguel N. Lira, una producción de Celestino Gorostiza, “La mujer ideal (escombros del sueño)”, y “Hedda Gabler”, de Henri Klebsen, contando entre el elenco a Clementina Otero, Carlos López Moctezuma, Alberto Galán, Maruja Griffel y Francisco Jambrina (Acosta Gamas). En tanto, este año escribió en *Rueca* (Villaurrutia LV) un comentario “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela” para el número de invierno y, finalmente, uno más fuera del país en *The New Mexico Quaterly* (Villaurrutia LII), revista de Albuquerque, en el cuarto trimestre, “Un cuadro de la pintura mexicana actual”.

Para 1944 sus apariciones se acumularon en *El Hijo Pródigo* (Villaurrutia XLII), espacio en que entre enero y noviembre ofreció 13 textos, comenzando con “El paisajista José María Velasco”, una reseña del libro de Juan de la Encina, un “Nocturno”, así como algunos comentarios dedicados a Eduardo González Lozano, Jorge Luis Borges, Carlos Castillo, una “Crítica epistolar” entre él y Alfonso Gutiérrez Hermosillo; volviendo al ambiente de las traducciones con Agustín Lazo en “No habrá guerra en Troya”, de Jean Giraudoux, terminando con dos colaboraciones, una en *Letras de México* (Villaurrutia LI), “Un poeta novelista” (*La casa de doña María*, de Carlos Luquín, en febrero, y “Caillois y Rougemont”, misma que entró en *Rueca* (Villaurrutia LV) en el número de verano.

Aunque el año pasado fue especialmente arduo en lo que correspondió a su labor cinematográfica, hacia 1944 sólo abonó a los diálogos de “La mujer sin cabeza” (Capistrán 213), producción impulsada por Films Mundiales. El interés por los diálogos, tanto en el cine como en el teatro, el mismo Xavier lo entendió como el marco en el cual

la acción se desenvuelve empleando la palabra para lograrlo, pues ésta “se desarrolla a través de la palabra que es, a su vez, acción” (Villaurrutia 965). Dicho análisis, que ayuda a comprender su incursión en el cine, lo complementa con las virtudes del diálogo dramático y el diálogo cinematográfico:

El cinematógrafo en su forma actual –la única que he estado examinando, sin atreverme a invadir el terreno de la profecía- usa de la palabra, por medio del diálogo. El diálogo en el teatro sirve para ayudar a presentar y a desenvolver la acción. La acción se desarrolla a través de la palabra que es, a su vez, acción. A través del *logos*, del diálogo, y por boca de los actores, el autor presenta la historia, establece las situaciones, plantea los conflictos y los resuelve. Diálogo y acción, se acompañan, se alternan o se sustituyen; en una palabra, se subordinan al designio del autor empeñado en interesar, en emocionar, en retener a un público por un tiempo real determinado. (Villaurrutia 965)

Tales observaciones sobre la teoría del diálogo en ambos tenores son predominantes en su obra crítica y en las colaboraciones que hizo de manera copiosa en 1945 (Capistrán 213) en “El monje blanco”, Clasa, con los diálogos adicionales; “La mujer legítima”, con los diálogos y la obra, Cinematográfica, la cual produjo “La casa de la zorra” y de la que redactó los diálogos y obra, finalmente, “La mulata de Córdoba”, misma que también fue publicada en *El Hijo Pródigo* (Villaurrutia XLII), dedicada a Julio Bracho, en marzo, aunque sus entregas a magazines comenzaron en *Sur* (Villaurrutia LV), de Buenos Aires, hacia enero con “Nocturno”. Sin embargo, sus entregas disminuyeron drásticamente en lo que restó del año, ya que entre julio y septiembre apenas destacó en cuatro espacios: en Guatemala (Villaurrutia LIV) publicó “El solterón”, pieza dedicada a la memoria de Jorge Cuesta y basada en un cuento de Schnitzler, incorporada en la Colección Teatro Mexicano cuatro años luego de su muerte, así como un texto de las “Fotografías de Manuel Álvarez Bravo” para la Sociedad de Arte Moderno (Villaurrutia XXXIV) y en *América* (Villaurrutia XXXV) “José Clemente Orozco y el horror”.

Ya en 1946 colaboró en *El Hijo Pródigo* (Villaurrutia XLII-XLIII) y en *Nosotros* (Villaurrutia LII): en la primera con dos traducciones ayudadas por Agustín Lazo y una en solitario, así como un par de pasajes dedicados al pintor, un poema, “Nocturno amor”, y ciertas reseñas de libros desde enero hasta septiembre; mientras en la segunda replicará

una entrevista de Martín Alonso llamada “Urge una total renovación en el cine nacional”, en agosto. En el caso de las ediciones, Villaurrutia publicó la segunda versión de *Nostalgia de la muerte* (Villaurrutia 1946), ahora en la Editorial Mictlán, refrescando la entrega de 1938 pues “esta nueva edición aumentada se acabó de imprimir en la ciudad de México el día 14 de mayo de 1946 y estuvo al cuidado de Antonio Acevedo Escobedo”, acompañado por un dibujo de César Moro en la carátula.

Esta edición vino a completar a su predecesora con poemas aumentados y con ciertas decisiones editoriales que en su momento se irán describiendo, siendo la versión más cercana a la publicada en sus *Obras*. Asimismo, una presentación de *Julio Ruelas* (Villaurrutia XXXIV) en el catálogo de la exposición presentada en Zacatecas con motivo de los cuatrocientos años de su fundación, por la Dirección General de Educación Estética, el gobierno y el Instituto de Ciencias de Zacatecas para la SEP, y una carta escrita a Bernardo Ortiz de Montellano del 12 de diciembre de 1933, *Una botella al mar*, la cual publicó en las ediciones de Rueca (Villaurrutia XXXIV). En dicho año fundó el 15 de julio la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes al lado de Celestino Gorostiza, Salvador Novo y Clementina Otero, institución creada para que actores que se desarrollaban en sus labores profesionales se especializaran con la experiencia en el arte y donde Villaurrutia impartió clases (Acosta Gamas).

Mientras tanto en lo que respecta al cine trabajó la adaptación y los diálogos de “Bailando en las nubes”, para EMA; los parlamentos de “La mujer de todos”, para Filmex, rematando con las líneas de “Don Simón de Lira”, para Bracho Films (Capistrán 213).

Los últimos años de Xavier fueron los que menos registros de actividades tuvo, ya que en 1947 comenzó hasta abril en *Vida* (Villaurrutia LVII-LVIII) abordando a “La pintura mural en México”, Manuel Álvarez Bravo, el romanticismo, la poesía francesa, Diego Rivera, “Juan Cordero, pintor mexicano”, “Meditación frente al teatro” y Julio Ruelas, dejando de aparecer hasta diciembre. Por lo que respecta a la crítica de cine la trató mínimamente, apenas dos ocasiones, una respondiendo cierta entrevista de Óscar Luna, en *Arte y Plata* (Villaurrutia XXXV), en marzo, y en *Cuadernos Americanos* (Villaurrutia XXXIX), “Teatro y cinematógrafo”, entre mayo y junio.

Ahora bien, para 1948 en *Sur* (Villaurrutia LV), Buenos Aires, publicó dos poemas, “Soneto de la esperanza” y “Soneto de la granada”, éste dedicado a Alfonso Reyes, en

abril, mismos que fueron agrupados en *Canto a la primavera y otros poemas* en este año, así como tres participaciones en *México en el Arte* (Villaurreutia LII) de julio a agosto: “Soneto de la granada”, “Rufino Tamayo” y “La mulata de Córdoba”, en colaboración con Agustín Lazo. En lo que corresponde a *Canto a la primavera*, éste apareció en la Editorial Stylo, siendo un volumen compacto que incluyó “décimas y un grupo de ocho poemas y dos epitafios” que sostienen la temática amorosa, especialmente en “Amor conduíse noi ad una morte”, texto revelador que contrasta con los agrupados en *Reflejos y Nostalgia de la muerte* (Ulacia 76). Octavio Paz reconoce que esta última pieza de Xavier contiene “una visión poética más fácil y superficial” al mantener una rigurosidad menos intensa que en sus libros anteriores, lo que indica que “el descenso es manifiesto” (Paz 66), pues:

Su tercer y último libro fue *Canto a la primavera y otros poemas* (1948). El descenso es manifiesto: la forma es menos rigurosa y la visión poética más fácil y superficial. ¿Vuelta al clasicismo? No: vuelta a un romanticismo sentimental. Pero unos cuantos poemas de este libro continúan la dirección iniciada por *Nocturno miedo*, *Nocturno* y *Estancias nocturnas*. Entre ellos hay algunos que cuentan entre los mejores de Xavier, como *Amor conduíse noi ad una morte*, el *Soneto de la Granada* y el *Madrigal sombrío* [...] Estos poemas reanudan los lazos con una tradición que alía la perfección de la forma a la amargura ante la edad y el horror frente a la existencia. (Paz 66)

Con los años pasando hacia 1949 Villaurreutia solamente registró un par de apariciones, la primera entre febrero y marzo, en *Prometeus* (Villaurreutia LIII), “Epigramas de Boston”, en tanto un poema más, “Décimas”, en *Sur* (Villaurreutia LV) hasta septiembre, seguramente por actividades relacionadas con el teatro, ya que el 29 de enero de 1950 ofreció “La tragedia de las equivocaciones” en la sección “México en la cultura” del diario *Novedades* (Villaurreutia LII), obra estrenada el 24 de abril en el Teatro Caracol y aquel año en los Talleres Gráficos Guanajuato. Asimismo, fue en *Excélsior* (Villaurreutia XXXIX-XL), en “Dinorama de la Cultura”, un total de 24 textos desde mediados de febrero hasta un día antes de morir, el 24 de diciembre; en dichas páginas, como era costumbre, entregó líneas sobre Orozco, José María Velasco, Ramón Gaya, Mariano Silva y otras reflexiones escénicas, el mito y el cine.

Para marzo, Xavier debió trabajar a las órdenes de Salvador Novo, quien luego de la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes por Carlos Chávez, en 1946, fue

nombrado director del Departamento de Teatro por el propio músico. En esas fechas se recrudeció su relación llegando a fuertes discusiones que los fueron distanciando hasta la muerte del crítico. Carlos Monsiváis relata que uno de esos momentos álgidos tuvo como pretexto una obra de Agustín Lazo que Novo no quiso incluir en una temporada y que Villaurrutia defendió, lo que detonó que a la postre fuera definitiva la separación:

Al despacho de Novo acude Villaurrutia a insistir en la obra del pintor y dramaturgo Agustín Lazo, *El don de la palabra*. Pero a Novo le parece “muy deprimente” [...] Si ya el distanciamiento de Villaurrutia con Novo era muy severo, es de suponer que la publicación de este artículo lo vuelve definitivo. Y lo que sigue es patrocinar, publicar y dirigir obras de nuevos dramaturgos: *Rosalba y los llaveros*, de Emilio Carballido, y *Los signos del zodiaco*, de Sergio Magaña, muy probablemente la obra más intensa el teatro mexicano del siglo XX. (Monsiváis 162-163)

También colaboró en la llamada Unión Nacional de Autores, institución formada en 1950 al lado de Celestino Gorostiza, Alfredo Robledo, Agustín Lazo, Luis G. Basurto, Wilberto Cantón y Rodolfo Landa (Acosta Gamas), en tanto, estrenó “Juegos peligrosos” (Villaurrutia XXXII) en las instalaciones del Teatro Ideal el 16 de junio, texto que vio la luz sólo en sus Obras tres años luego, colaborando en la edición de *Poemas* (Villaurrutia XXXIV), selección dedicada a Jaime Torres Bodet para la Editorial Nueva Voz. Igualmente, en *Voz* (Villaurrutia LVIII) entregó hacia septiembre y noviembre “El blanco y el negro de Orozco” y “Recuerdos y figuras del teatro: Virginia Fábregas”, respectivamente.

A los cuarenta y siete años cumplidos y tras diferentes versiones de su edad y su fecha de nacimiento, pereció el 25 de diciembre de 1950, a las 08:00 horas, en su domicilio de la calle Puebla, número 247, por una angina de pecho certificada por el médico José Negrete Herrera, inhumado en el Panteón del Tepeyac, en la ciudad de México⁴², donde “sus décimas a la muerte fueron un himno profundo y sereno, cayendo entre la desolada admiración de sus amigos, creciendo sobre el valle entristecido por el invierno, sobre la ciudad que fue la suya por destino y voluntad, la ciudad que quiso calladamente, a la que nunca dejó” (Cantón 17).

⁴² Anexo 1.

Partida Núm. 156 ciento cincuenta y seis Villaurrutia González Javier. En México, Distrito Federal, a las diez horas treinta minutos del día veintiséis de diciembre de mil novecientos cincuenta, ante mí Enrique Lira Nieto Oficial del Registro Civil, comparece Cipriano Zagarra y exhibe un certificado médico en el que se hace constar el fallecimiento del adulto Javier Villaurrutia González [...] ⁴³

Con su muerte la consagración de su obra se colocó a la altura de la opacidad de datos bibliográficos mediante escasas referencias y anécdotas que lo catalogan como uno de los mitos literarios del siglo XX. Con él las leyendas de la generación que lo agrupó son las más consultadas y de las que se redactan estudios anuales.

Partícipe de proyectos culturales que innovaron al país desde la década de los veinte, su nombre no sólo está vinculado a premios literarios sino a una de las tradiciones literarias más importantes de Hispanoamérica; analítico, puntilloso en su crítica y constante en su búsqueda poética, Villaurrutia, como la mayoría de sus coetáneos, delimitó su vida pública de la privada dejando escasos comentarios que permiten esbozar sus pasos en la burocracia nacional y en las actividades que desempeñó por más de veinticinco años.

Precisamente, es el reto para el investigador literario de los Contemporáneos, reconstruir sus hechos, sus integrantes y dotarlos de un rostro humano más allá de muertes dudosas. Sin duda, lo anterior abonará a entender mejor su obra, en especial de Villaurrutia, uno de los que menos estudios críticos han merecido su vida y su obra en conjunto, contribuyendo a una lectura actual de su poesía sustentada cronológicamente y de acuerdo con las versiones originales.

⁴³ Anexo 1.

Capítulo II:

La compañía con quien hablo de pronto, a solas

II.1 Poesía, intervalos prolongados

Si se toma en cuenta la afirmación que Xavier Villaurrutia “como poeta, afina lenta y cuidadosamente su vida y su estilo, busca sus temas y su lenguaje, y va dejando las señales de esa búsqueda a lo largo de toda su obra” (García Ponce 4) es fácil entender que en una lacónica línea temporal que abarca su lírica no supere las noventa páginas agrupadas en sus obras completas, proponiéndolo como un autor breve que prefirió el volumen corto pero sustancioso por encima de la copiosidad en cada una de las colecciones que dio a conocer.

Villaurrutia es un autor de entregas que incluyen poemas aparecidos, en su mayoría, en revistas años antes que las versiones finales se anexaran a las colecciones mencionadas. Ser un escritor de estas características se explica por la desconfianza que mantuvo por la inspiración y la abundancia, hecho que lo condujo hasta la esterilidad, enemiga que aparece visualizada en algunos de sus poemas (Paz 33).

En este sentido, el dramaturgo también alude a ella no sin ironía al enfatizar que “escribo muy poco. Leo mucho, en cambio, y releo para probar mi situación espiritual. Yo no desdeño la cantidad... en los demás. La sobreabundancia es condición de un buen número de escritores que no son necesariamente los menos buenos” (Capistrán 190). Consciente de la brevedad como factor de su escritura, supo justificar que sus actividades extraliterarias implicaban un tiempo invertido en sus posibilidades al quehacer lírico.

Entendido como un método personal fue claro al señalar que llegado el momento inevitable surgía su redacción después de transitar por un periodo de madurez otorgado a sus ideas (Capistrán 190), a las “imágenes altamente lascivas y luctuosas” (Paz 33) que poseen al acidioso identificado por Octavio Paz cuando indirectamente se refiere a Xavier Villaurrutia, ya que éste es incapaz de palpar lo que define como real, aunque sí dialogar con fantasmas y “hacer hablar a las piedras” (Paz 33):

Yo soy poeta ante todo y lo seguiré siendo. Ahora que mi profesión es la de escritor y no me es fácil escribir, ya que no soy poeta de todos los días, es preciso dedicarme a los largos intermedios a otras actividades [...] A mí no me es posible decir: ¡Voy a ponerme a escribir!, es preciso abandonarme por largo tiempo en el que voy madurando, cristalizando una angustia, una idea,

hasta que llega un momento sobre el que no tengo ningún mandato y puedo decirme: ¡Ahora sé que voy a escribir! Es decir, escribo *inevitablemente*, ¡esa es la palabra exacta! (Capistrán 190)

Como indica Alí Chumacero en el prólogo de las *Obras* de Villaurrutia, en su lírica se observan tres actitudes que concuerdan con las tres colecciones en que se agrupa su lírica, *Reflejos*, *Nostalgia de la muerte* y *Canto a la primavera y otros poemas*, estadios en los cuales el autor muestra una inclinación por los juegos de palabras, la emoción sometida por la inteligencia y ésta a la anterior (Villaurrutia XIV), puntualizando tres de las características de su pluma relatando que la parte intermedia fue la más intensa de su producción cuando logró que la emotividad, “vínculo intermedio con el mundo, se convierte ahí en ideas que, acariciadas por el verso y volcadas por las palabras, llegan a construir el poema” (Villaurrutia XV).

II.2 Influencias

Estas actitudes surgieron de la influencia temprana que sobre Xavier ejercieron el arte pictórico y la literatura. En el primer caso se pueden observar trazos europeos, como los de Giorgio de Chirico, y mexicanos, destacando Diego Rivera y José Clemente Orozco; del primero, Villaurrutia subrayó años más tarde que lo “impresionista y posmodernista, cubista y poscubista... en una palabra: contradictorio” sólo se le podían aplicar si se toma en cuenta cada una de sus etapas como el progreso de un artista (Villaurrutia 1030). Esta evolución en Rivera la recalca al momento de compararla con la transición general de la pintura moderna, sin embargo, es imposible no relacionar dicha visión con la obra del poeta.

En el caso de Orozco, a partir de una crítica profunda Villaurrutia vislumbra un mundo plagado de angustia donde el orden desaparece sobrecogido por la inquietud, configurándolo como un ser “atormentado y convulso, ebrio y delirante”, quien es capaz de “producir un estremecimiento, un calofrío de horror”, es decir, “un bello y frío estremecimiento de horror” (Villaurrutia 762), descripción que tampoco se aparta del ambiente creado en *Nostalgia de la muerte*.

Ahora bien, Iliana Godoy comparte la idea de Chumacero y encuentra ciertas convergencias entre Chirico y Villaurrutia, desde el rigor estético que funciona como condición para tomar en cuenta aisladamente un espacio que es “despejado de accidentes”, lo cual equivale a decir que es “un espacio cercano a lo inmutable”, incluso, aventura a afirmar que la poesía del mexicano incluye elementos de la pintura metafísica de Chirico en el sentido del uso de los planos horizontal y vertical (Godoy 182). Al respecto, toma dos fragmentos de sus nocturnos para notarlo:

ni la distancia cada vez más fría
sábana nieve de hospital invierno
tendida entre los dos como la duda;
(plano horizontal)

Los dos sabemos que la muerte toma
la forma de la alcoba, y que la alcoba
es el espacio frío que levanta
entre los dos un muro, un cristal, un silencio
(plano vertical) (Godoy 183)

El uso de los planos se relaciona en Chirico con la utilización de magnificentes perspectivas por “una luz tan uniforme que resulta irreal”, explicando que los espacios inanimados son los que abundan en la obra del italiano donde las estatuas y los llanos mismos son en los cuales la atemporalidad todo lo cubre (Godoy 183), de ahí que en Villaurrutia dichas características puedan observarse. Ahora bien, en la parte simbólica relata que en ambos se aprecia el uso de estatuas convertidas en parte de un “mobiliario doméstico”, logrando un ambiente cubierto por el sueño, por lo que la autora toma como ejemplo al “Nocturno de la estatua” donde “predomina el carácter onírico del desdoblamiento en un sueño lúcido, la persecución inicial, donde la realidad del sueño se revela en su capacidad poética de transmutación” (Godoy 184):

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,

querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.
Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos [...] (Villaurreutia 46-47)

Al considerar la frase de Xavier que la poesía es “un juego difícil de ironía e inteligencia” (Villaurreutia X) es posible entender que la agudeza mental de Jean Cocteau lo haya persuadido al punto de asimilar para su poesía ciertas herramientas empleadas por el francés. A pesar del breve comentario de Alí Chumacero, Luis Maristany realizó un estudio sobre las convergencias entre ambos destacando el uso del calambur como herramienta para acceder a significados ocultos “por una suerte de deslizamiento y como obedeciendo a una extraña acuosidad de la lengua”.

El autor asocia a Cocteau este recurso como una disciplina que exige lucidez para ejercer, pues “son desdoblamientos ‘fonosemánticos’” que se ligan “con la duplicación de las imágenes del espejo” (Maristany 50).

En este sentido, Villaurreutia alude al espejo de una manera similar al referirse al francés y a la fascinación que los objetos le producen, especialmente en el empleo del calambur pues le atribuye ser “el dueño de toda una escuela de ángeles y de una legión de rosas” (Villaurreutia 923), y relata la experiencia que significó la utilización de espejos en un momento determinado de su poesía –“Nocturno en que nada se oye”-, cuando una frase no cambió de forma aunque sus significados fueron una suerte de repeticiones:

Invitadas o intrusas, las palabras-objetos, las palabras-seres, toman asiento o decoran con sus tatuajes los blancos manteles en el banquete de la poesía. Y es inútil cerrar las puertas porque las palabras se filtran por las paredes o no son fantasmas [...] Por algún tiempo tuve, en la poesía mexicana, un involuntario trato con los espejos. Su cara impassible y dura corregía todo lo que alcanzaba a copiar. Una noche puse un espejo frente a otro: se miraron de arriba abajo como dos enemigos mortales. Dejé caer una frase entre ambos. Repetida por boca de los objetos, la frase cambiaba de sentido sin cambiar de forma, diabólicamente:

Y mi voz que madura

y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura (Villaurrutia 923)

En el caso de Juan Ramón Jiménez, Manuel Ulacia enuncia que el poeta de sus primeros libros fue el que más atrajo a Villaurrutia (anterior a 1916), es decir, de *Almas de violeta*, *Ninfas*, *Arias tristes y pastorales*. Ulacia recalca que Xavier halló correspondencias entre la introspección melancólica y un paisaje externo cubierto por brumosas y que era impresionista en el español (Ulacia 13).

Al respecto, identifica algunos extractos de los primeros poemas del mexicano donde dejó señales de una copiosa lectura de Jiménez, por ejemplo, en ciertas líneas de “La visión de la lluvia”:

La lluvia semeja sucia muselina
que se deshilacha en la hierba fina
y el sol desmayado se esfuma a lo lejos,
apenas enviando pálidos reflejos. (Villaurrutia 11)

Más adelante el ensayista identifica más correspondencias en “Inquietud”, poema en el cual Xavier incluyó un epígrafe de Juan Ramón Jiménez –“Te quejas. Qué ternura la de tu boca pálida”-:

La tarde con sus luces doradas nos azora
y sólo la vidriera permanece incolora (Villaurrutia 11)

Finalmente, en “Remanso” propone el fragmento:

Este jardín tiene alma melancólica, tibia
y perfumada como de humilde madre selva,
hay en sus callecillas una quietud que alivia
y es tan bueno que siempre me convida a que vuelva. (Villaurrutia 13)

II.3 Ecos, salida fácil

Profundamente crítico al respecto, Frank Dauster indica que las influencias en Villaurrutia han resultado en varios casos una salida fácil para sus estudiosos, pues “habría sido casi imposible que no suene algún eco de Juan Ramón en la obra de cualquier poeta joven de lengua española”, y ejemplifica a “Soledad” o a “Cuadro” como los poemas de Villaurrutia donde la voz del español se hace notoria, tal como en el futuro pasará con Federico García Lorca o T.S. Eliot (Dauster 353) y la siguiente generación.

A pesar de ello, nombra a Sor Juana Inés de la Cruz y a Ramón López Velarde como las presencias más destacadas en la escritura de Xavier, al menos en lengua española, sosteniendo que el también dramaturgo asimiló un par de técnicas de ambos en su propia poesía: por un lado, la fuerza y la expresión de sus imágenes a través del empleo del adjetivo y del complemento verbal y, por el otro, los juegos de palabras que ofrecen la posibilidad de aumentar el sentido de las expresiones (Dauster 353).

Relata la fórmula a través de la cual el poeta se sirvió para sus mejores imágenes basada en López Velarde, diseccionando fragmentos de “La suave patria” –“... la patria es impecable y diamantina/raza de bailadores de jarabe...” (Dauster 353)-, estructuras que se componen de dos hemistiquios de siete y cuatro sílabas, donde el último grupo es el que soporta el sentido ampliado de cada verso. Asimismo, subraya que este estilo se aprecia en varios momentos de la obra de Villaurrutia, por ejemplo, en un extracto de “Nocturno en que nada se oye” –“... en esta soledad sin paredes...”- donde la frase “sin paredes”, de acuerdo con Dauster, es la que sostiene el “poder poético” del verso (Dauster 353).

Conocedor de la obra del zacatecano, Xavier enuncia que Ramón López Velarde tuvo la visión de haber creado un lenguaje personal que lo condujo a renombrar cada cosa y en cuanto al uso del adjetivo expresa que:

De buena gana habría creado todo un lenguaje para su uso personal, como dicen que parece haber sido el propósito de Góngora, a quien amaba con pasión [...] Como buen poeta le quedaba el recurso de hacer pasar los nombres por la prueba de fuego del adjetivo: de ella salían vueltos a crear, con la forma inusitada, diferente, que pretendía y muy a menudo alcanzaba a darles. Recobrando una facultad paradisiaca, dióse, como Adán o como Linneo, a nombrar las cosas, adjetivándolas de modo que en sus manos los párpados son los “párpados narcótico”; la cintura,

“la música cintura”, y el camino, “el camino rubí”. Fue así como se convirtió en el creador, en el inventor de expresiones, de “flores inauditas”. (Villaurretia 653-654)

Sin embargo, de López Velarde también adoptó una habilidad poco estudiada en su universo poético, quizá porque resulta más práctico centrarse en las influencias visibles de su libro central (*Nostalgia de la muerte*) que en los avances mostrados al inicio de su labor: el provincialismo o rusticidad en sus imágenes (L. Moretta 596). Este elemento se hace presente en *Reflejos* con mayor intensidad que en sus colecciones posteriores por la cercanía de los libros publicados por el zacatecano, especialmente, el estilo que impregnó en *La sangre devota* y *Zozobra* (L. Moretta 596).

Al respecto, Eugene L. Moretta identifica dos cualidades de esta rusticidad en la poesía de Villaurretia basándose en ambientes –uno exterior y otro interior- cuyos paisajes incluyen “arroyos y árboles en ‘Aire’, la tranquilidad de la naturaleza doméstica en ‘Jardín’, la pequeña comunidad en ‘Pueblo’ y utensilios caseros en ‘Interior’” (L. Moretta 596).

Moretta argumenta que esta visión poética abonará para que más adelante Villaurretia sintetice las imágenes usadas en *Nostalgia de la muerte*, aunque deja asentado que las que utiliza en esta primera parte de su lírica servirán como base para las ejecutadas en los años posteriores. De acuerdo con la crítica, este será el momento en que Xavier no alcance a desplegarlas en su totalidad proponiendo elementos que le serán de utilidad en los tiempos medulares de su poesía (L. Moretta 596).

Aludiendo a lo antes comentado, Moretta señala al agua, al reflejo, a la noche, al sueño (L. Moretta 596-599) y a la calle como características que incluye el poeta en esta primera parte de su obra, de éstos, la noche y el sueño sirven para mostrar cómo fue construyendo el universo que rodeó a *Nostalgia de la muerte* (L. Moretta 598).

La noche y los sueños ilustran otra manera en que Villaurretia prefigura en *Reflejos* el mundo de *Nostalgia de la muerte*. Mientras, como el título sugiere, el poeta en su primera colección hace lo concreto visible valiéndose de los rayos del sol para darle color y multiplicarlo, también añade momentos de oscuridad después de la puesta de sol, cuando las luces se han extinguido y son precisamente estos momentos los que llegarán a predominar en la obra posterior, convirtiéndose así el ambiente soleado de estas primeras composiciones en el oscuro de los *nocturno*. (L. Moretta 598)

Hablando de Sor Juana Inés de la Cruz las influencias son más visibles, sobre todo, en las décimas, pues de acuerdo con Dauster las antítesis son empleadas de manera similar por Villaurrutia, especialmente “morir-vivir”, “ausencia-presencia” o “morir-existir” (Dauster 354), sin embargo, el uso de este recurso puede identificarse con menor amplitud desde los extremos de la obra de Xavier, ya sea en *Reflejos* o en *Canto a la primavera*. Por ejemplo, en “Lugares” (Villaurrutia 33) –“Vámonos inmóviles de viaje”-, en “Fonógrafos” (Villaurrutia 36) –“El silencio nos ha estrujado”-, en “Viaje” (Villaurrutia 39) –“nos moja/un agua sin agua”-; en “Amor conduces noi ad una morte” (Villaurrutia 77) –“porque amar es, al fin, una indolencia”-, en “Inventar la verdad” (Villaurrutia 84) –“¡cuando fingí quererte, no sabía/que te quería ya!”- y en “Palabra” (Villaurrutia 85) –“Palabra que no sabes lo que nombras”-

Sumado a ello, la influencia de Cocteau es de las más notorias, tal como se ha comentado antes, ahora bien, el juego de palabras ha sido uno de los más recalcados al poeta, por ejemplo, en el caso del comentario en torno a los espejos en que una frase cae en medio de ambos (“Nocturno en que nada se oye”), Dauster subrayó que éste ha sido mal interpretado a partir de un estudio previo de José Luis Martínez en el cual relata que la sucesión de grafías representa el rebote de una voz frente a un espejo ocasionando que surjan sentidos diversos a partir de sonidos iguales. Dauster completa la ecuación declarando que Villaurrutia buscaba producir la sensación ilusoria de una voz que se escucha y suena repetidamente antes de que quien la produce pierda la conciencia (Dauster 347-348), posiblemente previo al sueño o a la muerte.

El poeta reflexiona en torno al recurso del juego de palabras partiendo de la negación del modernismo, corriente de la que mantuvo recelo y alejamiento a pesar que en sus primeros poemas se leen algunos artilugios del movimiento, usándolos con base en la necesidad implícita del propio texto y justificando que la lírica española fue testigo de estas herramientas al igual que las prácticas que se llevaron a cabo en Francia e Inglaterra, literaturas a las que fue asiduo lector:

Nunca pondría en mi poesía una sola palabra sin un sentido exacto o bien que fuera puramente decorativa. Si he usado “los juegos de palabras” es porque han sido precisos para expresar con ellos alguna idea. Por otra parte, “el juego de palabras” aparece ya en la poesía española –con

Lope, por ejemplo- aunque no con la frecuencia con que existe en la poesía francesa y en la inglesa, donde es enteramente común [...] En Chirico encontré muchas veces una clara afinidad en esa manera de evasión de las cosas. (Capistrán 191)

Los juegos de palabras aparecen en momentos variados de la poesía de Villaurrutia, decreciendo a medida que los años avanzan y con recursos menos complejos, así en *Nostalgia de la muerte* se vislumbran con más frecuencia que en los extremos, pues en *Canto a la primavera* son reducidos en comparación con el libro anterior, mientras en *Reflejos* apenas comienza a experimentar con ellos. Siguiendo el comentario de Villaurrutia es posible entender que el acomodo de los juegos de palabras fuera planeado para dar mayor intensidad a su lírica sin importar las temáticas que fue abordando, hecho que luego de su muerte José Luis Martínez explicó al describir que supo “dar a sus hallazgos la máxima tensión expresiva. Dispone las palabras de sus poemas como fuerzas justas de una maquinaria, consciente hasta el exceso del valor poético de cada una de ellas” (Martínez 49).

Atendiendo a lo anterior, es posible localizar en *Reflejos* recursos como:

Tu voz, hoz de eco,
es el rebote de mi voz en el muro,
y en tu piel de espejo
me estoy mirando mirarme por mil Argos,
por mí largos segundos. (Villaurrutia 26)

A pesar que este texto (“Poesía”) fue escrito luego de haberse publicado *Reflejos* el recurso sirve para ubicar un punto medio entre éste y *Nostalgia de la muerte*, ya que sus imágenes son más significativas y elaboradas que en el poema que da título a su primera colección (*Reflejos*):

y me dejas
sin más pulso ni voz y sin más cara,
sin máscara como un hombre desnudo
en medio de una calle de miradas. (Villaurrutia 26)

Mientras tanto, en el primer “Nocturno” alude:

Todo lo que el deseo
unta en mis labios:
la dulzura soñada
de un contacto,
el sabido sabor de la saliva. (Villaurrutia 44)

Villaurrutia emplea el juego de palabras como una herramienta que le sirvió para acentuar el significado de las imágenes propuestas (Dauster 353), sumando la percepción auditiva que le permitió desconfigurar el lenguaje (L. Moretta 600) en su beneficio, algo que en su poesía es constante. Jorge Cuesta observó esta cualidad en las primeras páginas de *Reflejos*, afirmando que “en él los objetos pueden dibujarse con las palabras” (Cuesta 121-122), y lo presenta como un crítico exigente con material poético sólido y maduro a pesar de contar con apenas 23 años.

Con relación al sentido de *Reflejos*, sin apartarse de la habilidad para usar el lenguaje, Cuesta revela una lectura no convencional de la lírica villaurrutiana al subrayar a la exactitud como lo interesante de un espejo, lo cual se relaciona con la facultad de entregar una visión cercana a una realidad (Cuesta 121-122). En este sentido, la exactitud del trabajo poético de Xavier se aprecia en el juego de palabras de “Viaje”:

Nos moja, al correr, un agua
oscura y tibia. Nos moja
un agua sin agua. (Villaurrutia 39)

Asimismo, en “Nocturno eterno” el recurso, aparte de ser trabajado con mayor complejidad, evita que sea ambiguo centrándose en el acto mortuario:

cuando la vid, cuando la vida
quiere entregarse cobardemente y a oscuras
sin decirnos siquiera el precio de su nombre. (Villaurrutia 51)

Esta herramienta la perfecciona mediante la rigurosidad de su escritura, la cual se asemeja al producto de un taller, es decir, su poesía hecha de un constante ejercicio de los sentidos que no es otra cosa que una lírica basada en la inteligencia (Cuesta 121-122). Si Villaurrutia es riguroso en su primera colección, ésta será más expresiva en *Nostalgia de la muerte* donde es posible percibir lo práctico de una realidad a la cual el autor se sostiene a través del conocimiento de los componentes que la hacen funcionar. Ésta, una realidad personal, se alimenta de las imágenes que edifica (Mendiola 92-95) y los temas que permean su obra.

II.4 Existencia reformulada

Xavier crea una existencia reformulada con sus propios objetos, paisajes y elementos, una existencia tan exacta que “produce una impresión contradictoria porque sincroniza un espacio conocido y la creación de una dimensión desconocida” (Mendiola 93) que no por ello deja de sintetizar “agudas percepciones del movimiento y del tiempo” (Mendiola 93-94). En el caso de *Canto a la primavera* será en este punto cuando la rigurosidad, tanto en la estructura de su poesía, como en la temática, no logrará verse con la amplitud de sus obras anteriores, aunque según Octavio Paz esto obedeció a un romanticismo sentimental tal como lo demuestra “Amor condusse noi ad una morte”, texto que enseña la dirección que adoptó en *Nostalgia de la muerte* sin que deje de ser un poema “amplio y complejo” que “posee una densidad poética” y que responde “sin responder jamás del todo, a dos preguntas, a dos dudas: ¿quiénes somos y en dónde estamos?” (Paz 66)

Estos cuestionamientos aparecen constantemente en su obra y aunque en *Canto a la primavera* decrecen las dudas también es cierto que se nota la intención del poeta por responder no sin subrayar su inclinación por los tópicos abiertamente sentimentales. Octavio Paz no es el único que nota cierta continuidad de *Canto a la primavera* en comparación con *Nostalgia de la muerte*, ya que de acuerdo con Moretta el primer libro copia la voz amorosa que Villaurrutia presentó en “Décima muerte”, poema con que finaliza su colección central.

Canto a la primavera mantiene una combinación de elementos fúnebres y de amor (L. Moretta 181) que son visibles en su poemario previo, atribuyéndole fragmentos de

intelectualismo, especialmente en el caso de las décimas, cuyo rigor estructural es afín a su “Décima muerte”, hecho sugerido por Moretta como una extensión planeada por el poeta (L. Moretta 182). Ahora bien, en el caso del nombre de su último libro, declara que la primavera puede entenderse como un renacimiento luego que ha terminado la etapa de los nocturnos y los textos que fueron agrupados en *Reflejos* (L. Moretta 183).

A la par pueden localizarse juegos de palabras que son explotados con la habilidad de sus materiales previos, destacando al retruécano y a los términos homófonos. Moretta ejemplifica estos recursos: “Epigramas de Boston” y “Soneto del temor a Dios”; en el primero señala que el retruécano verbal es un mero alarde de ingeniosidad, el divertido final de una composición corta y ligera” (L. Moretta 186):

En Boston es grave falta
hablar de ciertas mujeres,
por eso aunque nieva nieve
mi boca no se atreve
a decir en voz alta
ni Eva ni Hebe. (Villaurrutia 89)

Asimismo, en el segundo caso argumenta que mediante una “forma inflexiva del verbo ‘parar’ y la primera persona singular, presentes de indicativo de ‘saber’, conjuntamente con la preposición ‘para’” se da un fenómeno similar usado por Villaurrutia en “Nocturno en que nada se oye”, valiéndose de la homofonía para crear un ambiente engañoso en sus versos (L. Moretta 187):

Atado estoy, inmóvil navegante,
¡y el río de la angustia no se para!
Yo no sé para qué teniendo redes
con palabras pretendo aprisionarme,
si, a medida que avanzan, retrocedes. (Villaurrutia 85)

Moretta subraya que en *Canto a la primavera* se puede encontrar una correlación con *Nostalgia de la muerte*, ya que el sueño ofrece una posibilidad de autopreservación donde se crea un universo personal en que el sujeto lírico se visualiza como un objeto,

es decir, soñar equivale a “dar a luz”, lo que abona al surgimiento de la estación nueva, de la primavera, hecho que facilita comprender que esta última faceta de Villaurrutia tenga un antecedente en la atmósfera de *Nostalgia de la muerte* (L. Moretta 189-190). La autora también indica que el acto de “esperar” es similar a la “recreación”, por tanto, acorde con el planteamiento del sueño y en “Soneto de la esperanza” el poeta edifica “un nuevo mundo interior” (L. Moretta 192):

Amar es prolongar el breve instante
de angustia, de ansiedad y de tormento
en que, mientras espero, te presiento
en la sombra suspenso y delirante.

¡Yo quisiera anular de tu cambiante
y fugitivo ser el movimiento,
y cautivarte con el pensamiento
y por él sólo ser tu solo amante! (Villaurrutia 78)

Más incisivo, Chumacero enuncia que *Canto a la primavera*, en especial “Amor condusse noi ad una morte” representa la parte final de la época más vehemente de Xavier, pues las estructuras y sus complejos andamiajes son dejados de lado, situación a la que nombra “el momento crítico de su posición estética” (Villaurrutia XXI). El comentario del prologuista va únicamente en el sentido de la temática y si bien el rigor poético de Villaurrutia no se compara con sus predecesores es cierto que no se le puede atribuir una crisis, sino tomar esta escritura como una adecuación que incluirá a sus imágenes y ambientes:

Vendrá el olvido de las imágenes pobladas de juegos de palabras, y el rigor del verso se deslindará con melancólicos tonos por cauces menos vigilados por la inteligencia. Por primera vez, Villaurrutia contempla desde la cima de su carrera literaria cómo el poeta puede ser, a veces, el simple mensajero de la emoción. Sigue en vilo su nostalgia, persiste el propósito de reconocer el misterio de las sombras, pero ha encontrado la frase llana donde recogerlo. Se coronó, en esa forma, una empresa nunca estancada en un credo artístico, capaz de arriesgarse en la aventura y en la búsqueda de dispares posiciones ante las tareas líricas. (Villaurrutia XXI)

En cuanto a la realidad reformulada por Villaurrutia en su lírica, Gilberto Owen comenta que ésta no es otra cosa que la elaboración de un sistema personal surgido de las metáforas usadas, las cuales ofrecen datos sensoriales a la vista en su primer libro, aunque no deja de observar las imágenes aparecidas como relámpagos, es decir, un juego que se torna reflexivo y al mismo tiempo trascendental (Owen 231-232).

Villaurrutia sostiene su realidad a través de la concepción de un arte perfecto, intelectual, sin reservas y con todas las consecuencias que pudieran surgir de esta posición es un arte que se asoma al vacío a pesar que el elemento personal lo rodee, pues tanto el ingenio, el estilo y los juegos verbales usados por Xavier están permeados por la intimidad de su temática (García Ponce 6).

II.5 De la frivolidad al movimiento

Ahora bien, Juan García Ponce incluye una observación más en la poesía del también dramaturgo, al explicar que éste se encarga del juego de la frivolidad, gusta de presumir lo que llama “las sutilezas psicológicas de su misma inteligencia”, volviéndolo malicioso al exigir que sus lectores adviertan la elegancia de su escritura y desecha a quienes no son capaces de entender los vaivenes de su lírica, por ello, a decir del crítico, Villaurrutia es un autor perverso.

Expresa que esta cualidad sería difícil alcanzarla si la intimidad en su poesía no estuviera presente, ya que la sensibilidad y la secrecía en su obra lo condicionan (García Ponce 6), de esta manera no se puede crear un universo poético, como el establecido por él, sin el elemento sensible al requerir de éste para que no sea estático, inmóvil o estéril.

Precisamente, la movilidad es otra de las constantes en la obra lírica de Xavier, la cual aporta una sensación de traslado y avance en espacios cerrados o ambientales al aire libre, incluso, en los estados de vigilia y en el mismo sueño. Villaurrutia teoriza sobre la paradoja que implica el movimiento en su obra al ser un viaje que nutre la quietud y le resulta intenso en la medida que es breve. Cada viaje, cada poema está dotado de un movimiento sutil, único, mismo que se caracteriza por ser extremadamente lento al punto que se confunde con la esterilidad (Capistrán 189).

Guillermo Sheridan propone que la idea del viaje en Villaurrutia es una ironía desde el momento que asume que éste no es más que interior al tratarse de un movimiento “íntimo por la recámara o la biblioteca, es decir, por uno mismo; a pesar de eso subraya un comentario de André Gide parafraseado por Villaurrutia donde indica el grado de intimidad que el poeta buscaba en su lírica: “[en un] viaje hacia uno mismo, uno corre el riesgo de encontrarse” (Sheridan 35).

Continuando con esta idea, Sheridan argumenta que “un viaje tiene algo de curiosidad a pesar de esto, también funciona como un medio de escape, un drama interior que prefiere por encima del conflicto externo; ejemplo de ello es el viaje que aparece en *Reflejos*”, uno desarrollado en tren, mismo que “a su vez, se convierte en símbolo de la misma vida que ni llega ni parte, conserva una calidad estacionaria en la que los objetos son los mismos y lo único que cambia es la mirada” (Sheridan 35).

También subraya algunos esbozos que más adelante en *Nostalgia de la muerte* servirán para reforzar la sensación de angustia de la que se vale el poeta para ambientar su obra cumbre y que serán observables en *Canto a la primavera*, pues en su primera colección dichos trazos se engloban en la melancolía a partir de los temas ligados a la soledad y al sueño.

Si bien en *Reflejos* se van dejando rasgos de estas características, Dauster propone que en *Nostalgia de la muerte* la melancolía se llega a convertir en angustia, en tanto, la soledad muta en angustia convirtiéndose en “una afirmación de las realidades filosóficas que persiguen al poeta en la lucidez desesperada de la noche” (Dauster 346). Por ejemplo, en el poema “Noche” la melancolía del sujeto lírico adopta una posición de angustia ante el desprecio del goce:

-Gocemos, si quieres,
provocando el segundo de muerte
para luego caer —¿en qué cansancio?,
¿en qué dolor?- como en un pozo
sin fin de luz de aurora... (Villaurrutia 28)

II.6 Entre la noche y la muerte

Precisamente, la noche es tomada por Villaurrutia para emplear una serie de símbolos que, como se ha visto anteriormente, refieren al conocimiento de la obra de Chirico adueñándose del juego anguloso del sueño y le impregna el deseo de suprimir la soledad en la que el sujeto lírico se encuentra, en algo que si bien Dauster no alude en este momento se entrevé la desesperación cuando en “Nocturno de la estatua” la búsqueda casi enfermiza de una efigie lo deja con las manos vacías (Dauster 347), causándole decepción y miedo que raya en niveles terroríficos:

Esta progresión simboliza la búsqueda, el intento de hallar a otro en la zona de soledad completa a la que lo ha conducido la razón. Desaparece todo lo que afronta, y halla el compañero único y eterno: él mismo [...] Asediado por este concepto filosófico, al mismo tiempo sumamente personal, Villaurrutia nunca pudo refugiarse en él. Ni en la vigilia ni en el sueño, ni en ese momento atemporal antes de dormirse, momento en que no es ni sueño ni vigilia, pudo su intelecto hallar descanso [...] símbolos del movimiento de la mente por ese reinado donde todo es lo mismo, y a la vez tan distinto que da miedo. (Dauster 347)

Sobre la muerte como faceta de la poesía de Villaurrutia será en “Nocturno en que habla la muerte” donde éste introduce lo que Dauster llama “la muerte inminente”, misma que adopta la particularidad de que es personal y que no sólo se caracteriza por ser una experiencia vívida, sino adopta la forma del objeto que la contiene y es inmóvil como el viaje que sucede en *Reflejos* poseyendo el final esperado, el cual no es otra cosa que la muerte (Dauster 348).

En este sentido, el crítico enuncia que la muerte villaurrutiana dejó de ser abstracta para darle una voz y una presencia, lo mismo que equivale a decir que la convirtió en su referente amoroso, un amor al estilo “sonnet sequence” (Dauster 349). Continuando con ello, Dauster introduce una rama de estudio encaminada al poeta y relacionado con el tópico de la muerte, la cual se ha convertido en una corriente en la que se vislumbra a ésta como la “Amada”, misma que siguiendo al crítico es la mezcla de las visiones de Sor Juana Inés de la Cruz y de Luis de Góngora (Dauster 350).

Si bien en “Décima muerte”, en juicio de Dauster, se localiza a plenitud esta postura, también puede tomarse como ejemplo de su “agonía cerebral” (Dauster 350), pero en la parte final de su obra la referencia a la muerte está rodeada de angustia y el

desprecio sentimental, tal como lo dejan ver el “Soneto de la esperanza” (Villaurreutia 78), “Nuestro amor” (Villaurreutia 82) o “Deseo” (Villaurreutia 84), confirmando que *Canto a la primavera* es la colección que más contrastes tiene, aún por debajo de la consideración de Chumacero que en un principio se hizo referencia.

Por ejemplo, en el poema “Nuestro amor” se aprecia a la espera y al vacío como la agonía del sujeto lírico por al amor ausente:

si no fuera una larga
espera interminable,
un vacío en el pecho
donde el corazón llama
como un puño cerrado
a una puerta impasible; (Villaurreutia 82)

II.7 Heidegger, una cercanía

En el caso de las influencias, a la par de las comentadas, Dauster incluye a Martín Heidegger (Dauster 358) a partir de una entrevista hecha por José Luis Martínez a Villaurreutia, aunque apresura a aclarar que las cercanías entre ambos en el tema de la muerte sólo pueden entenderse bajo la idea del “hombre frente a su muerte”, ya que al momento que el poeta descubre los escritos del alemán Xavier ya había desarrollado su trabajo poético, especialmente *Nostalgia de la muerte*, por lo que “una lectura cuidadosa de los poemas demuestra que hay diferencias entre ambos sistemas, si así podemos llamarlos” (Dauster 358).

También subraya que en ambos predominan, al menos en esta etapa de la escritura de Villaurreutia, la atracción por el tiempo, por la angustia, dejando abierta la posibilidad de que las cercanías temáticas en los dos autores sean “mera coincidencia” (Dauster 358). Aludiendo a esta misma entrevista, Octavio Paz anexa un comentario similar al expuesto por Dauster pues tacha de “ingenuidad” que el dramaturgo mexicano se refiera al pensador teutón como “su filósofo”, señalando que Xavier se acercó a los documentos de Heidegger cuando casi la totalidad de *Nostalgia de la muerte* se encontraba lista, lectura que “más que una revelación” fue “una confirmación” (Paz 68).

Asimismo, el premio Nobel rememora los años en que la obra de Heidegger comenzó a ser difundida y la colindancia cronológica con la poesía de Villaurrutia, pudiendo ubicarlos hacia el momento en que la construcción de *Nostalgia de la muerte* prácticamente ha finalizado:

El momento en que la figura del filósofo alemán empieza a ser dominante puede situarse hacia 1937; ese año, precisamente, Antonio Machado comenta, en *Hora de España*, la visión de la muerte en la filosofía de Heidegger. El periodo de la Segunda Guerra fue el del apogeo de su influencia en Hispanoamérica. Fue obra de varios maestros de filosofía, casi todos españoles, en primer término José Gaos. Los centros de irradiación fueron México y Buenos Aires. (Paz 68)

Sin embargo, no es posible desatender una voz más que se ve reflejada en la poesía de Xavier: Rainer Maria Rilke. Ésta abarca también el tópico de la muerte como una actitud consecuente con el sufrimiento de la vida, es decir, un perecimiento necesario y voluntario que vale la pena experimentar sin factores que alteren el desenlace. En este sentido, “Muerte en el frío” expresa el momento previo de la agonía avanzando hacia el fallecimiento, instante en que la temperatura del cuerpo y de la sangre comienza a descender (Dauster 355):

Siento que estoy en el infierno frío,
en el invierno eterno
que congela la sangre en las arterias,
que seca las palabras amarillas,
que paraliza el sueño,
que pone una mordaza de hielo a nuestra boca
y dibuja las cosas con una línea dura. (Villaurrutia 67)

Como menciona Paz, son los años en que la temática ligada con la muerte se convirtió en algo común en la poesía del momento, ya que aparte de Xavier su generación asumió esta visión, destacando José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano y Jorge Cuesta, personajes en los que descarta influencias perceptibles del filósofo alemán aunque sí algunos rasgos de Rilke que pudieron asumir mediante

lecturas en lenguaje original o por las traducciones que se dieron al por mayor en Occidente.

Asimismo, Octavio Paz sustenta que la lírica de Ramón López Velarde fue pieza fundamental en las influencias que adoptó Villaurrutia al ser rica en los temas que rodean al amor, los sentimientos y la muerte propia (Paz 68-69) por lo que no se puede descartar que desde las primeras lecturas las inquietudes sobre estos conceptos se gestaran hasta su etapa más fructífera, misma que terminará en su poemario de 1948.

Paz reflexiona sobre los motivos que pudieron alentar el brote generalizado de la muerte como tema central en la poesía de la generación de Contemporáneos, pues hasta finales de la década de los treinta Villaurrutia había publicado *Nostalgia de la muerte*, José Gorostiza su *Muerte sin fin* y Ortiz de Montellano dio a conocer *Muerte de cielo azul*, cuestionando si ello obedeció a una moda o a una obsesión, catalogando como “reveladora” la aparición de estos materiales en aquel momento.

Continuando con el Nobel explica sobre Heidegger y Rilke que la poesía en lengua española no fue insensible a los estímulos que se estuvieron gestando en otras latitudes, pues “tres siglos de postergación, derrotas y convulsiones sangrientas, los habían preparado para participar en esta meditación ante su propio cadáver que los convidaba a la conciencia europea” (Paz 70, 73), siendo innegable que la actitud de Villaurrutia frente al tema de la muerte adquiere su clímax en “Décima muerte”, texto en que el sujeto lírico padece la experiencia cercana al fallecimiento:

Si te llevo en mí prendida
y te acaricio y escondo;
si te alimento en el fondo
de mi más secreta herida;
si mi muerte te da vida
y goce mi frenesí,
¿qué será, muerte, de ti
cuando al salir yo del mundo,
desecho el nudo profundo,
tengas que salir de mí? (Villaurrutia 73)

Paz indica que la muerte presente en la obra de Villaurrutia se convirtió en una visión de la experiencia, es decir, “una vivencia” (Paz 74) del poeta que se refleja en sus páginas. Su muerte agobia, es capaz de viajar, hacerse pasar por los objetos cotidianos y se confunde entre los espacios cerrados, así como en las proximidades de las sombras que habitan en las calles, por esto la de Xavier es una muerte privada.

Aunque esta muerte privada obedeció a un proceso de autoconocimiento e introspección que fue notorio en otros miembros de su generación, como Gorostiza y Cuesta, por el cual inevitablemente Villaurrutia encontrará a la muerte como tema, pues él y los poetas ligados con la revista *Contemporáneos* quedaron “reducidos a su soledad, se condenaron al autoanálisis” (Paz 78). El mismo Xavier reflexiona en torno a la muerte, proponiéndola como un tópico “concretamente abstracto” y poniéndolo al mismo nivel que el amor y el conocimiento.

De estos temas se valió para que su obra fluyera, pero Octavio Paz advierte que esta aparición pudo surgir como un producto de la reflexión sobre la modernidad y apropiándose de los elementos y objetos externos de ella pues el ser humano puede ser propicio a que le arrebaten todo, desde la esperanza, artículos o riquezas, pero no su propia muerte. Según Villaurrutia, al hombre no se le puede quitar su muerte porque desde el nacimiento está presente, va creciendo y acompañándolo como un ángel guardián, una abstracción a la que se le debe respeto e invariablemente se regresa a ella cuando el final se cumple, por ello, la muerte se convierte en algo conocido (Villaurrutia 771).

Aunado a lo anterior, en la poesía del mexicano no se aprecia ningún reflejo de la tradición prehispánica en lo que se refiere a rituales funerarios al ser su visión íntima y personal (Paz 80), al extremo que en su obra no se puede localizar gente, sino abstracciones y objetos, es decir, una suerte de “cuadros deshabitados” donde existen voces que no pertenecen ni habrían salido de cuerpos, ecos que a simple vista pareciera que articulan frases vacuas y sin sentidos. También se puede admitir que su poesía, especialmente la que se incluye en su segunda colección, cuenta con personajes centrales casi invisibles, como el amor, la noche y los elementos naturales en una suerte de reflejos pues dichos elementos pertenecen al proceso de autoconocimiento del poeta (Paz 80).

Tampoco se puede dejar de lado otro elemento en la visión de la muerte que expresa Villaurrutia, el cual tiene que ver con la ausencia del ritual del entierro, careciendo de éste bajo la premisa que sirve “como oposición entre el sueño y la vigilia” y partiendo de la idea que para el autor el proceso de despertar –abrir los ojos- es el comparativo de la muerte en sí, mientras tanto, el sueño funciona como el similar de la vida, lo que dista de la imagen tradicional donde dormir equivaldría al acto mortuario, postura poética reforzada con el planteamiento de la vigilia como espacio atemporal en que “si somos lúcidos, vivimos nuestra muerte”; en este sentido, Paz comenta que todo lo que engloba a la vida personal contiene a la muerte, por lo que no dejamos de estar rodeada por ella sin dejar de ser “una presencia vacía, una ausencia presente” (Paz 81).

Para Villaurrutia el emblema de la muerte no es el entierro: la muerte es un destierro. Este destierro es asimismo un regreso: nuestra verdadera patria es la muerte y por eso sentimos nostalgia de ella. Aunque la muerte es la gran madre, no es ni sexo ni tumba sino espacio ilimitado y vacío. Como los poetas, Villaurrutia trasmutó las circunstancias de su vida y de su mundo; el tema del exilio interior, común a todos sus compañeros, nacidos en un medio hostil y que los trató siempre como extraños, se convirtió en la visión de la muerte como patria [...] (Paz 81)

Si para Villaurrutia la patria está plagada del silencio en ella surge la poesía apuntando hacia todo aquello que no puede ser definible, idea que puede unir la lírica del dramaturgo con el pensamiento de Heidegger. De este silencio, enuncia Jaime Labastida, es donde se origina la poesía, por lo que la función de la poesía es hallar los caminos para que el silencio pueda ser moldeado sin que ambos se confundan, ya que de ser así “el sordomudo sería el más alto y mejor de los poetas” (Labastida 65).

En esta reflexión Labastida propone que el sueño con el que anhela un poeta es alcanzar el punto en que se haga parte de su obra acompañado por el instante en que sus lectores, al hacer suyas las palabras, queden fundidos (Labastida 65), apropiación que es habitual en las colecciones de Villaurrutia. Ahora bien, es necesario resaltar la unidad temática que el poeta logra en su obra, por ejemplo, en *Reflejos* lo logró basado en el uso de imágenes y el estilo empleado (L. Moretta 595), influencia tomada de Ramón López Velarde.

Desde este poemario dejó señales del uso de imágenes que serán regulares en su lírica de madurez, ya que aunado a las expuestas anteriormente la realidad es una constante que busca englobar los conceptos de la noche y del sueño. Precisamente, de acuerdo con Moretta son visibles en al menos seis textos: “Noche”, “Pueblo”, “Amplificaciones”, “Cinematógrafo”, “Lugares” y “Suite del insomnio”, mismos que configuran “el fenómeno nocturno del sueño, tan importante en *Nostalgia de la muerte*” (L. Moretta 598).

Al igual hay que subrayar la utilización de conceptos como la calle y la casa, pues en “Poesía” (Villaurretia 26) el escenario que monta el poeta se desenvuelve en una habitación donde avanza el diálogo entre el sujeto lírico y aquello que nombra “poesía”, mientras tanto en “Interior” (Villaurretia 30) y en “Cézanne” (Villaurretia 31) muestra elementos pertenecientes al espacio cerrado y al ámbito personal que se corresponden con el comedor y las ventanas, igual que en “Cuadro” (Villaurretia 30) o en “Jardín” (Villaurretia 32).

Más adelante, en “Calles” (Villaurretia 41) la referencia es sobre una caminata que transcurre en la madrugada, igualmente, en “Cinematógrafo” (Villaurretia 41), así como en “Nocturno de la estatua” (Villaurretia 46) o en “Nocturno de los ángeles” (Villaurretia 55), donde los gritos de la efigie pasan por el empedrado de la avenida y la geometría de los muros recuerdan a Chirico, como en “Nocturno en que nada se oye” (Villaurretia 47), diagramando el espacio físico de un cuarto en el que se da un ambiente propicio para que la aparición de la muerte sea inevitable.

“Amor condusse noi ad una morte” (Villaurretia 76) funciona de la misma manera, ya que el amor propuesto por Villaurretia transcurre en un espacio cerrado como en “Décimas de nuestro amor” (Villaurretia 79), repitiendo la fórmula amorosa con que impregna su *Canto a la primavera*. En este sentido, desde *Reflejos* aparecen elementos de la “soledad” (Dauster 602) a partir del poema que da título a la colección mismo que “brota de un encuentro con los objetos y fenómenos físicos” (Dauster 602).

Así, por ejemplo, la soledad habrá de continuar con mayor amplitud en *Nostalgia de la muerte* adecuándose amorosamente en *Canto a la primavera*, en tanto, en el primero es factible hallar fragmentos en que la soledad lo cubre todo y el cuerpo, en una suerte de agonía se entrega al sueño lentamente:

En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen
sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte
en esta soledad sin paredes
al tiempo que huyeron los ángulos
en la tumba del lecho dejo mi estatua sin sangre
para salir en un momento tan lento. (Villaurrutia 47)

Incluso, más adelante el tono lastimero deja de ser presentado con profundidad, aunque en el apartado número seis de las “Décimas de nuestro amor” el sujeto lírico se adentra en una incertidumbre que se basa en los olores y los recuerdos pasados:

En esta incertidumbre oscura
que sube en mi cuerpo y que
deja en mi boca no sé
qué desolada amargura;
este sabor que perdura
y, como el recuerdo, insiste,
y, como tu olor, persiste
con su penetrante esencia,
en la sola y cruel presencia
tuya, desde que partiste. (Villaurrutia 80)

Asimismo, la noche lleva implícita a la muerte y al amor sensual que irá desglosando en esta parte final de su obra, así como en su primera colección. En el poema “Noche” (Villaurrutia 28) deja entrever estos aspectos, pues de acuerdo con Moretta “es el único momento en *Reflejos* en que el amor erótico aparece unido al importantísimo tema de la muerte” (L. Moretta 605), y aunque en *Nostalgia* será determinante en *Canto a la primavera* se desvanecerá hasta los epitafios:

Agucé la razón
tanto, que oscura
fue para los demás
mi vida, mi pasión
y mi locura.

Dice que he muerto.

No moriré jamás:

¡estoy despierto! (Villaurretia 90)

Capítulo III:

Entre el reflejo y la primavera

III.1 *Reflejos*

Terminándose de imprimir el 18 de agosto de 1926, la ópera prima de Xavier Villaurrutia, *Reflejos*, apareció con el número uno del tomo dos de la Biblioteca Universo de la Editorial Cvltvra (Villaurrutia) agrupando 26 poemas⁴⁴, uno menos que las versiones que lo incluyeron en 1953 (Villaurrutia XXXI) y 1966 (Villaurrutia 2004), correspondientes a sus *Obras*. En este sentido, ambas colocaron al inicio del apartado de *Reflejos* el texto “Poesía”, mismo que fue dado a conocer en la revista *Ulises* (Paz 55) poco más de un año después que su poemario, detalle revelador que confirma que la versión de 1926 abrió no con el referido conjunto de versos, sino con el poema “Reflejos”.

La decisión de este acomodo en las impresiones de 1953 y 1966 del Fondo de Cultura Económica se debió a un supuesto deseo de Villaurrutia en el sentido que de haber escrito a tiempo “Poesía” debió haber figurado al frente (Villaurrutia XXXI) de *Reflejos*, sin embargo, también alteró el orden original del libro sin que haya testimonio impreso que valide la intención del poeta para que a la postre el acomodo de los textos fuera modificado, apenas una “Advertencia” que a decir de Alí Chumacero sustenta la versión de 1953, a su cargo, de la cual la de 1966, completada por Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, se basó en plenitud para el apartado de su lírica:

Los textos incluidos en este volumen son reproducción de las últimas ediciones aprobadas por Xavier Villaurrutia. Aunque las variantes respecto de impresiones anteriores son muy leves, no he querido señalarlas a fin de no presentar un libro con notas a pie que desvirtúen las intenciones de la colección a que está desinado. He preferido, en todos los casos, ofrecer versiones correctas, alejadas de la erudita curiosidad por tal o cual cambio en un verso o en una frase [...] La única edición de *Reflejos* apareció en 1926 [...] “Poesía”, que inicia a *Reflejos*, apareció en la revista *Ulises*, núm. 4, octubre, 1927. Villaurrutia lo recogió después al frente de la plaquette titulada *Décima muerte y otros poemas no coleccionados*, en 1941. “De haberlo escrito a tiempo —expresó en nota preliminar— debió figurar al frente de mis *Reflejos*”. (Villaurrutia XXXI)

A partir de una lectura atenta de *Reflejos* se puede establecer que la supuesta petición de Xavier para alterar el orden de su poemario más que nutrir su nómina rompió

⁴⁴ Esta cantidad resulta si se considera a la “Suite del insomnio” como un solo poema.

el esquema del estilo que era presentado en la edición original, pues el lenguaje empleado en “Poesía” lo acerca más a *Nostalgia de la muerte* que a su predecesor, pues como se ha visto en el capítulo anterior entre 1927 y 1929 comenzó a dar a conocer algunos textos que a la postre fueron agrupados en dicho libro.

La inclusión forzada de textos en su obra por los editores no es la única observación que se desprende al comparar *Reflejos* con las versiones de 1953 y 1966, ya que es posible advertir discrepancias que sugieren la escasa revisión del material publicado por el Fondo de Cultura Económica hasta 2006. De entrada, en el apartado correspondiente al poemario en las ediciones de Alí Chumacero y Miguel Capistrán se referencia su nombre, no indicando el año de la publicación original por lo que el dato sólo permanece en la introducción. En este sentido, la versión de 1926 está dedicada a Enrique Díez-Canedo, amigo cercano del poeta, hecho que en la compilación de 1953 fue respetado por el editor, aunque para el libro de 1966 la dedicatoria fue situada en “Reflejos”, dando por sentado que el texto era el objeto del gesto de simpatía.

Ahora bien, cabe destacar que el título del poema “Reflejos” en su versión primera aparece con alta y bajas, así como en cursivas el texto, menos el verbo conjugado “ERAS”, mientras tanto, en las impresiones posteriores el nombre fue entregado con mayúsculas y sin cursivas el contenido, respetando las altas en la palabra citada:

ERAS como el agua
un rostro movido, ¡ay!,
cortado
por el metal de los reflejos. (Villaurrutia 3)

Durante el mismo texto, en la segunda estrofa, se observa otra inconsistencia concerniente en un posible arcaísmo del término “enmedio”, la cual fue publicada años más tarde de manera separada –“en medio”-. En este punto, cabe subrayar que la Real Academia Española en la actualidad no acepta como correcta la expresión “enmedio” (Diccionario de la lengua española), aunque no se ha localizado algún registro que dé cuenta de una aprobación de la frase en 1926:

Yo te quería sola,

*asomada a la fuente de los días,
y tan muda y tan quieta
en medio del paisaje móvil:
húmedas ramas y nubes delgadas. (Villaurretia 3)*

En lo referente al último detalle en el poema, éste se localiza en la cuarta estrofa, donde al término de la frase “¡Ay como si alguien...” no fue colocada una coma, sin embargo, en la edición de 1953 el signo de puntuación sí aparece publicado en dicho verso; no obstante, en el libro correspondiente a 1966 la coma fue suprimida, en cierto modo respetando la ausencia del signo de la publicación de 1926:

*¡Ay como si alguien
golpeará en el agua,
tu rostro se hundía
y quebraba! (Villaurretia 3)*

En el caso de “Sueño”, segundo poema de *Reflejos*, se repite la fórmula del título en alta y bajas en la primera edición, evitándolo en las siguientes entregas apareciendo en mayúsculas.

Asimismo, el uso de letras cursivas continúa en la versión de 1926, descartándolas en las impresiones a cargo de Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, quienes optaron por los caracteres normales.

A pesar de ello, en el verso uno de la primera estrofa el pronombre personal átono “NOS” es exceptuado de las cursivas en la versión original, así como en las publicaciones de 1953 y 1966, apareciendo con mayúsculas. Finalmente, el verbo conjugado “juntó”, que en la edición de 1926 fue impreso en minúsculas para sus contemporáneas se prefirió el uso de altas:

*NOS juntó un sueño.
En el sueño rodábamos
como en un prado fresco. (Villaurretia 5)*

Sobre el poema “Noche” la tendencia del empleo de alta y bajas en el título de la primera versión se mantiene, así como las altas en las entregas de 1953 y 1966. En este sentido, el recurso de las cursivas es latente en el libro de Cvltvra omitiéndolas en las páginas del Fondo de Cultura Económica; a pesar de ello, la primera palabra del poema, apareció en las tres impresiones con mayúsculas y sin letras cursivas. Ahora bien, en lo concerniente al cuerpo del texto las divergencias comienzan en el primer verso de la estrofa inicial, donde el pronombre exclamativo “QUE” no es precedido por un signo de admiración en el libro de 1926 ni marcado una tilde, situación que en las líneas contemporáneas sí fue incluida al igual que la acentuación respectiva:

*QUE tic-tac en tu pecho
alarga la noche sin sueño! (Villaurrutia 7)*

Más adelante, en la tercera estrofa, específicamente al final del tercer verso, se presenta un signo de interrogación sin que haya una coma luego del mismo en la edición de 1926, no obstante, los editores de las entregas de 1953 y 1966 optaron por incluir el signo de puntuación en sus páginas:

*—Gocemos, si quieres,
provocando el segundo de muerte
para luego caer— ¿en qué cansancio?
¿en qué dolor? —como en un pozo
sin fin de luz de aurora... (Villaurrutia 7)*

En lo que respecta a “Soledad” y “Aire” no se hallaron diferencias significativas como las anteriores, dejando como únicas observaciones que los títulos de la versión original fueron dados a conocer con alta y bajas, en contraposición con las páginas de Chumacero y Schneider en las que se optó por el uso de mayúsculas. De igual forma, continúa el empleo de cursivas en los folios originales, no así en las ediciones siguientes donde se prefirió el tipo de letra normal. Finalmente, las cursivas en la entrega de 1926 no se emplearon al inicio de cada poema, es decir, en “Soledad” la palabra homónima permanece sólo en altas al igual que en las ediciones contemporáneas, mientras en

“Aire” la frase “EL AIRE” fue publicada de la misma manera en los tres libros y sin cursivas:

SOLEDAD, *soledad*
¡cómo me miras desde los ojos
de la mujer de ese cuadro!
Cada día, cada día,
todos los días...
Cómo me miras con sus ojos hondos. (Villaurretia 9)

EL AIRE *juega a las distancias:*
acerca el horizonte,
echa a volar los árboles
y levanta vidrieras entre los ojos y el paisaje. (Villaurretia 11)

Pasando a “Interior” fue presentado en 1926 con el nombre en alta y bajas, sin embargo, la decisión no se mantuvo en sus entregas siguientes, donde se decidió por utilizar las mayúsculas. También en la primera edición fue editado en cursivas, suprimiéndolas en las apariciones posteriores y destacando que el punto en que todas las impresiones coinciden es en dejar las dos primeras palabras con mayúsculas y sin cursivas.

Sin embargo, el dato que resalta es que en el libro original fue publicado con cinco estrofas, en tanto, en las versiones posteriores dicho poema fue agrupado en cuatro estrofas. En este sentido, la estrofa completa en las ediciones de 1953 y 1966 abarca desde el verso “Yo sólo sé” hasta “*me bebo en cada vaso un día*”, lo que en la impresión de 1926 representa dos estrofas, produciendo un acomodo alternativo:

Yo sólo sé
que en el plato de porcelana
está el vaso para mi sed.

Y sin pedirle más sabor al agua
que no tenga sabor, que sea fría,

me bebo en cada vaso un día. (Villaurrutia 13)

En lo que refiere a “Cuadro”, aparte del empleo de mayúsculas en las ediciones a cargo de Alí Chumacero y Miguel Capistrán en lo que al título refiere, situación que contrasta con el libro de editado por Cvltvra en el cual se decidió por el uso de alta y bajas. Asimismo, el poema fue impreso en cursivas en la entrega de 1926 –exceptuando el adverbio de lugar “FUERA” que apareció con altas y sin cursivas en las tres publicaciones-, no así en las contemporáneas de 1953 y 1966 donde se prefirió no usarlas para el cuerpo del poema.

Más adelante, en la segunda estrofa, especialmente, en el primer verso “*¿Qué callas mujer, pintada*”, al comparar las tres versiones el resultado es que al finalizar el verbo conjugado “callas” no hay una coma presentada en el libro de 1926, aunque en las versiones posteriores se colocó este signo de puntuación en el espacio referido:

*¿Qué callas mujer, pintada
entre dos nubes de mármol? (Villaurrutia 15)*

Pasando al octavo poema de la colección, “Cezanne”, originalmente el título del poema fue publicado en alta y bajas, así como sin tilde en la primera “e” que contrasta con las ediciones posteriores en las cuales el signo fue colocado –al igual que las mayúsculas en el nombre-, respetando la dedicatoria en los tres casos a Carlos Pellicer. Ahora bien, la presentación en cursivas se mantiene en el formato original, sin embargo, en las impresiones contemporáneas se evita, coincidiendo en las altas –sin cursivas- en la primera palabra del verso inicial “DESHACE” en las tres entregas existentes:

*DESHACE julio en vapor los cristales
de las ventanas del agua y del aire. (Villaurrutia 17)*

Ahora bien, en cuanto al poema siguiente, “Jardin” éste fue publicado originalmente con el título en alta y bajas y sin acento, mientras tanto, en las versiones que le siguieron se colocó la tilde que por gramática corresponde al igual que se optó por el empleo de mayúsculas en dicho título. Asimismo, las cursivas continúan como

constante en la edición de 1926 –menos la primera frase del poema “LA MOLDURA”, misma que en las tres impresiones estudiadas fue considerada en altas y sin cursivas-, exceptuando en los libros de 1953 y 1966.

Respecto al poema se logró identificar una arbitrariedad extra a las ya mencionadas, pues en la octava estrofa, en su verso número tres, al finalizar el guión largo no se halla algún signo de puntuación, sin embargo, las discrepancias se dan en la publicación de 1953 al incluirse en el mismo sitio un punto y coma al término del guión largo, mientras en la entrega de 1966 el signo fue cambiado por una coma:

*Pero también la golondrina
atraviesa lanzando un grito
—se alcanzó rápida y derecha—
herida, ella misma es la víctima
y la flecha. (Villaurreutia 20)*

Continuando con las observaciones, en “Lugares—I” desde el nombre del poema hay discrepancias, ya que en la entrega original no hay punto antes del guión largo, lo que sí sucedió en la edición de Alí Chumacero al aparecer el signo. A pesar de ello, en la impresión correspondiente a 1966 tanto el guión largo como el punto quedaron suprimidos dando pauta al uso de corchetes que encierran al número “I”.

Asimismo, nuevamente el nombre del texto fue presentado con alta y bajas en las páginas de Cvltvra, evitándolo en las apariciones contemporáneas en las que se prefirió utilizar mayúsculas. Para la impresión original las cursivas son recurrentes, lo que no fue respetado por Chumacero, Capistrán y Schneider en sus entregas posteriores, coincidiendo en la ausencia de las mismas en la primera palabra del poema, la cual fue presentada con mayúsculas únicamente. En lo concerniente al primer verso de la estrofa inicial “VAMONOS *inmóviles de viaje*” no hay tilde en la esdrújula con altas, hecho que en las entregas de 1953 y 1966 sí ocurrió, cuando el signo fue incluido por los editores. Finalmente, al terminar el último verso en el libro original se puso un punto, al igual que en las páginas de 1953, no así en la versión de 1966 en la que el punto final no fue colocado:

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

Vámonos, *inmóviles*. (Villaurrutia 22)

Sobre “Mudanza”, decimoprimer poema de la colección, su título fue dado a conocer con alta y bajas, mientras que el resto del texto en cursivas, contrastando con las publicaciones siguientes donde las entregas fueron con el título en mayúsculas y dejando de lado el empleo de cursivas, a pesar de ello, el punto en que las tres coinciden es en mantener la frase “EL AGUA” con altas y sin las cursivas citadas.

En cuanto al cuerpo del poema se puede decir que en el quinto verso de la primera estrofa –“*Y en el monte bien quisiera*”- en la versión original no fue colocada una coma, aunque en la publicación correspondiente a 1953 se decidió incluir el signo de puntuación, descartándolo en la entrega de 1966. Ahora bien, al terminar el verso siguiente –“*en el río, desnudo*”- en las páginas de 1926 no se publicó una coma, lo mismo se repite en las páginas de 1953, aunque en la siguiente sí se optó por colocar el signo:

EL AGUA, *sin quehacer,*
se hastía.
La nube, de viajar,
se cansa.
Y el monte bien quisiera
en el río, desnudo
bañarse.
El camino, el camino
no quisiera llevarnos
a la casa. (Villaurrutia 24)

Siguiendo con el mismo poema, en el quinto verso de la segunda estrofa –“*espía nuestras almas*”- se presenta la alteración que más resalta, ya que en las dos primeras versiones la palabra inicial del verso se mantiene, pero en la entrega correspondiente a 1966 la palabra fue cambiada por “copia”:

¡Otra vida! ¡Otra vida!
Por eso el sol
se entra por los resquicios
y, en la mañana,
espía nuestras camas. (Villaurrutia 24)

Hablando de “Domingo”, nuevamente la edición original fue presentada con el título en alta y bajas, dejando para las publicaciones de 1953 y 1966 el uso de mayúsculas. Mientras tanto, las cursivas fueron empleadas sólo en la versión original, descartándolas en las entregas posteriores.

Aunque los tres libros coinciden en que la frase inicial, “ME FUGARIA”, apareció con altas y sin las cursivas citadas. A pesar de ello, sólo se encontró una discrepancia en el primer verso de la estrofa inicial, donde el verbo conjugado “FUGARIA” fue publicado en 1926 sin tilde en la respectiva “i”, editando el texto en 1953 y 1966 con el acento:

ME FUGARIA *al pueblo*
para que el domingo
fuera detrás del tren
persiguiéndome... (Villaurrutia 26)

Ahora bien, en “Pueblo” la dedicatoria a Diego Rivera se mantiene sin modificaciones, aunque el título vuelve a mostrar las discrepancias en el uso de altas y bajas en la primera edición, así como las mayúsculas en las versiones posteriores.

Incluso, las cursivas únicamente se presentan en la entrega de 1926, menos la primera palabra del poema, el demostrativo “AQUEL”, mismo que en las tres impresiones fue colocado en altas y sin cursivas.

También se puede decir, en lo que al texto más adelante concierne, que al final de la primera estrofa las dos primeras entregas incluyeron un punto final, a pesar de ello, la edición de 1966 omitió el signo de puntuación luego de un guión largo, nueva discrepancia que se aprecia:

*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 del cementerio
los + son —. (Villaurrutia 26)*

En el caso de la segunda estrofa, al final del séptimo verso —“la vía, la vía,”- fue colocada una coma en la versión original, no así en las páginas correspondientes a Chumacero y Schneider donde el signo de puntuación fue omitido.

En el verso siguiente, “-vidas paralelas-” en la entrega concerniente a 1926 no apareció una coma, sin embargo, ésta sí fue considerada en las impresiones siguientes:

*Aquel pueblo cerró los ojos
para no ver la cinta de cielo
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—
piensan, ¡ay!, encontrarse
en la ciudad. (Villaurrutia 26)*

Sobre la tercera y última estrofa del poema, en los versos uno y tres aparece el verbo “ser” en pasado simple “fué” con tilde en ambos casos en la entrega original y en la versión de 1953; a pesar de lo anterior, en las páginas de 1966 el acento fue suprimido:

*Se le fué la gente
con todo y ganado.
Se le fué la luna novia,
¡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! (Villaurreutia 26)

Ahora bien, en “Puzzle” el título fue publicado en la versión de 1926 con alta y bajas, hecho contrario a las publicaciones que le siguieron donde se prefirió utilizar las mayúsculas. En este sentido, la entrega de 1926 ofreció al poema con cursivas –menos la primera palabra de la estrofa inicial, el adverbio “CUANDO”, misma que en las tres impresiones apareció con altas-, aunque en 1953 y 1966 éstas no fueron usadas para el texto.

En lo que al poema respecta, en el tercer verso de la primera estrofa el verbo en pasado “*silbó*” apareció en 1926 y 1953 como la gramática lo indica, pero en la edición de Miguel Capistrán la palabra en cuestión fue publicada con “v” –“silvó”:

CUANDO subimos por sus rodillas
gruñó un poco:
su aliento silbó en su cabellera verde,
y tuvimos miedo...
Pero no cambió de postura. (Villaurreutia 30)

Más adelante, en la segunda estrofa, en el cuarto verso “*Absurdo: Esa cabra, ese buey*” en la entrega original luego de los dos puntos la palabra siguiente apareció con alta, situación que en sus contemporáneas no fue respetada, publicándose con minúscula:

Cuando pisábamos su espalda
miramos hacia abajo:
Navidad en abril.
Absurdo: Esa cabra, ese buey,
los hombres hongos
y el espejito roto entre la lama. (Villaurreutia 30)

Por último, en el sexto verso de la estrofa número tres la palabra “*camouflage*” fue publicada con las cursivas explicadas anteriormente y comillas en la edición de 1926, contrario a como fue presentada en las páginas de 1953 y 1966, en las cuales la palabra en cuestión apareció con cursivas y evitando el uso de comillas:

*Arriba comprendimos
que sin esfuerzo, con una mano,
podríamos derribarlo todo:
casas, árboles,
hasta la vaca pinta
segura de su “camouflage”.
¡Todo! Con ademán de niño
aburrido y enfermo:
ya lo ordenaríamos después,
o ya nunca lo ordenaríamos. (Villaurrutia 30)*

Más adelante, en “Fonografo” el nombre no incluyó tilde en la impresión de Cvltvra, anexándose el signo en los libros posteriores, en tanto, las altas y bajas fueron usadas para el título en la versión original, prefiriendo las mayúsculas en las entregas de 1953 y 1966. Asimismo, en el libro de 1926 el poema fue presentado en cursivas – descartando la frase “EL SILENCIO”, la cual en las tres impresiones se optó por dejarlas de lado y utilizando mayúsculas-, no así en las contemporáneas, espacios donde éstas no fueron siquiera contempladas:

*EL SILENCIO nos ha estrujado,
inútiles, en los rincones.
Y nos roe
un retrato,
una palabra,
una nota. (Villaurrutia 32)*

En lo que respecta a “Amplificaciones”, el texto sólo registra dos observaciones referentes con lo que sea ha relatado anteriormente, pues en la versión aparecida en 1926, a cargo de la Editorial Cvltvra, el título fue incluido con el uso de altas y bajas; a

pesar de ello, más adelante, en las entregas de Alí Chumacero y Miguel Capistrán se adecuó a sólo mayúsculas.

Asimismo, en la primera versión de *Reflejos* se utilizaron las cursivas – exceptuando la preposición inicial “EN”, misma que se publicó en altas y sin cursivas en las tres versiones que se han explicado-, sin que se repitiera la decisión en las páginas de 1953 y 1966:

*EN el cuarto del pueblo,
fantástico y desnudo,
amarillo de luz de vela,
sobrecogido,
mis sienes dan la hora
en no sé qué reloj
puntual y eterno. (Villaurrutia 34)*

Pasando a “Noche”, en la versión original el título fue publicado en altas y bajas, hecho contrario a lo sucedido en las entregas de 1953 y 1966, donde el nombre apareció con mayúsculas. Asimismo, en las páginas de 1926 el uso de cursivas fue para el cuerpo del poema (evitando en las tres versiones su empleo y presentando el sustantivo “CIELO” con altas), decidiendo los editores siguientes que este recurso no se usaría para el texto:

*CIELO increíble,
tan estrellado y azul
como en la carta astronómica. (Villaurrutia 36)*

Ahora bien, en la quinta y última estrofa, ésta fue impresa en la edición original con el margen en extrema derecha, aunque en la publicación trabajada por Alí Chumacero el margen de la estrofa fue suprimido y ésta acomodada debajo en el mismo orden que las cuatro anteriores, en tanto, en la publicación de 1966 el margen que se incluyó fue mínimo.

Sin embargo, a lo anterior hay que sumar un elemento en que coinciden las entregas de 1926 y 1953: no se incluyó una coma al finalizar el primer verso de la última estrofa –“*Estrellita reluciente*-. A pesar de ello, para la impresión concerniente a 1966 el

signo de puntuación fue incluido, siendo una de las discrepancias que se suman a las ya observadas:

*“Estrellita reluciente
préstame tu claridá
para seguirle los pasos
a mi amor que ya se va.”* (Villaurrutia 36)

Por otro lado, en lo referente a “Arroyo” éste fue publicado en la Editorial Cvltvra utilizando el título en alta y bajas, por el contrario, en sus contemporáneas se prefirió presentarlo con mayúsculas. Ahora bien, en el caso de la publicación original el poema apareció con cursivas, decisión omitida por los encargados de las ediciones de 1953 y 1966, al no emplearlas.

A pesar de ello, la coincidencia entre las tres versiones radica en que el artículo inicial del texto “EL” no apareció con las cursivas, aunque en el mismo verso fue posible localizar discrepancias: seguido del artículo en la entrega de 1926 el sustantivo “SOL!” fue impreso con altas y con signo de admiración final –no así el signo respectivo al comienzo del verso-.

En este sentido, en las páginas de 1953 y 1966 sí fue incluido el signo de admiración al iniciar el verso y el sustantivo “sol” fue impreso empleando las minúsculas, contrastando con su par original:

EL SOL!
*Hace trizas
los espejos y, hechos
azogue y vidrio,
los empuja
y los derrite.* (Villaurrutia 38)

Más adelante, en el caso de “Viaje”, el nombre del poema fue publicado en 1926 con alta y bajas, dejando para las entregas del Fondo de Cultura Económica la utilización de mayúsculas para el mismo. Ahora bien, sin que se hallaran más discrepancias, cabe

decir que para el cuerpo del texto se usaron cursivas, evitándolo en las impresiones correspondientes a Alí Chumacero, Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider; sin embargo, el punto en que los tres libros coinciden es en que para la frase “LA LUZ” no se requirieron las cursivas:

*LA LUZ se va con el tren
silbando, enrollada en humo,
apenas si en las colinas
unta un brillo. (Villaurrutia 40)*

Continuando con “Incolor”, se repiten las mismas observaciones que se han comentado anteriormente, es decir, en la versión original el título apareció con alta y bajas, aunque en las publicaciones de 1953 y 1966 se prefirió utilizar las mayúsculas para el nombre del texto. Asimismo, para la entrega de la Editorial Cvltvra se decidió que el poema fuera publicado con cursivas, evitándolo en las páginas posteriores de los años referidos.

Finalmente, en la edición original se optó por las cursivas en este poema, no así en las impresiones de 1953 y 1966, conviniendo las entregas de Cvltvra y del Fondo de Cultura Económica en evitarlas en el primer sustantivo del verso inicial “PASAJE” y en que fue impresa con mayúsculas:

*PAISAJE inmóvil de cuatro colores,
de cuatro limpios colores:
azul, lavando azul de las montañas
y del cielo,
verde, húmedo verde en el prado
y en las colinas,
y gris en la nube compacta,
y amarillo. (Villaurrutia 42)*

Ahora bien, hablando de “Lugares—II”, en la publicación original el título fue impreso con alta y bajas, no así en las entregas de 1953 y 1966 en donde se prefirió la utilización de mayúsculas. En este sentido, a la par de ello, en el nombre del texto

también se pudo identificar que en las páginas de 1926 éste incluyó un guión largo entre el sustantivo “Lugares” y el número en romanos “II”, sin embargo, en la impresión de Alí Chumacero antes del guión se empleó un punto (“LUGARES.–II”), en tanto, para la contemporánea de 1966 el punto y el guión fueron eliminados dejando sólo un corchete que encierra al número en cuestión (“LUGARES [II]”).

Respecto al texto, éste usó las cursivas –con excepción de la primera palabra del verso inicial, el cual en las tres entregas aparecieron en altas y sin ellas-, no así a partir de edición de 1953 cuando se prefirió suprimir las cursivas. Asimismo, dicha palabra, “LLEVAME”, en 1926 fue publicada sin tilde, al ser esdrújula, optándose en las páginas del Fondo de Cultura Económica colocar el signo gramatical:

*LLEVAME contigo tan lejos
que, en el camino, olvide
las palabras. (Villaurrutia 44)*

Sobre “Azoteas” la publicación original entregó el título con altas y bajas, mientras en las páginas de 1953 y 1966 éste apareció sólo con mayúsculas. En este sentido, para las páginas de 1926 se manejaron las cursivas en el poema, estilo que no fue respetado en las impresiones bajo el cuidado de Chumacero y Schneider, donde fueron suprimidas con excepción de la palabra con que inicia la primera estrofa, el verbo conjugado “ASOMAN”, misma que en las tres entregas sólo figuró en mayúsculas y sin cursivas:

*ASOMAN al cielo cóncavo
sus chimeneas
los barcos prietos, duros,
en este muelle
de azoteas. (Villaurrutia 46)*

Por último, en la segunda estrofa, en lo que respecta al verso número cinco, la palabra “*oblícuas*” fue impresa con tilde, lo que contrasta con las versiones contemporáneas, espacios en que el signo gramatical fue descartado, dando paso a que no apareciera como en el libro de mediados de la década de los veinte:

*Apenas si, lejos,
un humo delgado
mueve el horizonte...
o se hinchán velas blancas
en las cuerdas oblícuas. (Villaurrutia 46)*

A la par, en “Calles” se puede decir que también se presenta el nombre del poema en alta y bajas en la publicación original, hecho que no fue repetido en las impresiones de 1953 y 1966 al aparecer en mayúsculas. Aunado a ello, en las páginas de Cvltvra las cursivas siguieron siendo una constante hasta este poema, no respetándolas los editores en 1953 y 1966 al descartarlas. Por este motivo, las tres entregas sólo coinciden en mantener las altas sin las cursivas en el verbo inicial del primer verso, es decir, “CAMINAR”.

Sin embargo, en el cuarto verso de la primera estrofa, al final de éste en la publicación de 1926 no se incluyó coma alguna, aunque en las entregas del Fondo de Cultura Económica dicho signo de puntuación sí fue colocado:

*CAMINAR bajo la rendija azul,
¡tan alta!
Caminar sin que los espejos
me pongan enfrente
¡tan parecido a mí! (Villaurrutia 48)*

Por último, en el primer verso de la cuarta estrofa la expresión “*Deprisa*” apareció sin separaciones en la entrega original, hecho que se repitió en el libro correspondiente a 1953, no así en las páginas de 1966 en que fue publicada separada “*De prisa*”:

*Deprisa, dejando atrás la compañía
eterna, hasta quedarme solo,
solo, sin soledad. (Villaurrutia 48)*

Ahora bien, en “Cinematografo” el título fue dado a conocer en la edición de 1926 con alta y bajas, así como sin tilde, al ser esdrújula, aunque en las entregas de 1953 y 1966 fue colocado el acento correspondiente al igual que el nombre publicado con mayúsculas. Asimismo, en lo que respecta a las cursivas, éstas se emplearon para el cuerpo del poema, evitándolo en las páginas del Fondo de Cultura Económica.

Sin embargo, en lo que concuerdan las tres impresiones es en que la preposición “EN”, misma que aparece en el primer verso de la primera estrofa, fue entregada en altas y sin cursivas. A pesar de esta afinidad, el siguiente artículo “*la*” fue impreso en 1926 sin mayúsculas y cursivas, decisión no respetada por los editores siguientes, quienes optaron por utilizar las altas y abandonar las cursivas:

*EN la calle, la plancha gris del cielo,
más baja cada vez,
nos empareda vivos...
El corazón, sin frío de invierno,
quiere llorar su juventud
a oscuras. (Villaurrutia 50)*

Pasando a “Lugares–III”, en la edición original el título fue entregado con alta y bajas, así como un guión largo entre la palabra “Lugares” y el número romano “III”. Una vez hecho el contraste con los libros siguientes se pudo constatar que el nombre apareció con mayúsculas, aunque el correspondiente a 1953 ofreció un punto luego del nombre y antes del guión largo, aunque en la entrega de 1966 fue suprimido el signo de puntuación y el guión respectivo dejando el número romano entre corchetes.

Por otro lado, las cursivas continuaron en el poema –menos el pronombre personal “YO”, la cual en las tres impresiones estudiadas fue dada a conocer sólo con altas y sin cursivas-, no así en las versiones siguientes donde se optó por no incluir este recurso. En este sentido, se observó que el pronombre personal átono “te”, el cual continúa luego del pronombre inicial, en las páginas de Cvltvra apareció en bajas y aún en cursivas, contrario a lo presentado en 1953 y 1966 que fue entregado con mayúsculas y sin las mismas:

*YO te dejaba ir, los ojos
cerrando, al fin te guardaba
la placa de mi retina.
¡Saldrías cercana y clara! (Villaurrutia 52)*

En lo que respecta a la segunda y última estrofa, en lo concerniente al segundo verso, el sustantivo “imágen” fue acentuado en las páginas originales, descartándolo en las impresiones realizadas a cargo de Alí Chumacero, Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, pues en dicho sustantivo se eliminó la tilde:

*Por la noche revelaba
tu imágen para, de una vez, fijarla.
Al sol, borrosa y lejana,
¡no era nada! (Villaurrutia 52)*

Finalmente, en el poema final de *Reflejos*, “Suite del insomnio”, es donde más observaciones se hallaron, ya que a la par de los detalles de alta y bajas en el título de 1926, las mayúsculas en sus contemporáneas de 1953 y 1966; las cursivas en las páginas originales, no así en las ediciones del Fondo de Cultura Económica, cabe destacar que en las tres publicaciones en cuestión los subtítulos fueron presentados en mayúsculas. Hablando de “ECO”, las tres versiones concuerdan en presentar la frase “LA NOCHE” con altas:

*LA NOCHE juega con los ruidos
copiándolos en sus espejos
de sonidos. (Villaurrutia 54)*

En lo referente a “SILBATOS”, la primera palabra, el adjetivo “LEJANOS”, fue impresa en las tres ediciones en altas y sin cursivas, incluso, al finalizar el primer verso apareció una coma que no fue considerada en 1953 y 1966, contrario al segundo verso donde al terminar éste luego de un guión largo en la entrega original no se incluyó una coma, decisión que en las páginas siguientes sí fue colocada:

LEJANOS, *largos*,
—¿de qué trenes sonámbulos?—
se persiguen como serpientes,
ondulando (Villaurrutia 54)

Para “TRANVIAS”, en lo concerniente al título, en la edición original no apareció tilde alguna, aunque en las impresiones de 1953 y 1966 se prefirió incluirlo, así como en el verso iniciar la palabra “CASAS” fue impresa en las tres entregas con mayúsculas y sin cursivas:

CASAS *que corren locas*
de incendio, huyendo
de sí mismas,
entre los esqueletos de las otras
inmóviles, quemadas ya. (Villaurrutia 54)

Ahora bien, sobre “ESPEJO” la frase “YA NOS” es constante en las ediciones de Cvltvra y del Fondo de Cultura Económica al utilizar sólo las mayúsculas y sin cursivas:

YA NOS *dará la luz*,
mañana, como siempre,
un rincón que copiar
exacto, eterno. (Villaurrutia 54)

Pasando a “CUADRO” en el verso inicial en 1926 el pronombre exclamativo “QUE” apareció sin tilde y la palabra siguiente “temor” con minúsculas, aunque en las impresiones de 1953 y 1966 dicho pronombre apareció acentuado y el sustantivo con altas. Posteriormente, en el segundo verso, al final de éste, en las publicaciones de 1926 y 1966 fue incluida una coma, la cual no se imprimió en las páginas a cargo de Alí Chumacero en 1953.

En lo que respecta al cuarto verso, al terminar luego del guión largo no se anexó una coma en la entrega de Cvltvra, evitándose esta decisión en las publicaciones siguientes donde sí fue marcado el signo de puntuación. Por último, en el quinto verso

luego del adverbio de tiempo apareció una coma, misma que no fue contemplada en las páginas contemporáneas:

*QUE temor, qué dolor
de envidia,
hacer luz y encontrarte
—mujer despierta siempre—
ahora, que crees que no te veo,
dormida. (Villaurrutia 54)*

Continuando con “RELOJ” en el primer verso de la impresión de 1926 el pronombre interrogativo “QUE” apareció sin tilde y sin signo de interrogación precedente, aunque en las páginas siguientes el acento fue colocado al igual que el signo respectivo. En este sentido, dicho pronombre fue impreso en la edición original con altas y sin cursivas, al igual que en las entregas contemporáneas:

*¿QUE corazón avaro
cuenta el metal
de los instantes? (Villaurrutia 55)*

Sobre “AGUA”, al término del cuarto verso después del adverbio de negación “No” una coma fue impresa en las páginas correspondientes a 1926 y 1953, sin embargo, en la versión de 1966 ésta fue suprimida para dar paso a un punto y aparte. En este sentido, al comienzo del último verso en las ediciones de 1926 y 1953 la preposición “de” apareció en bajas, no así en la de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, donde se optó por iniciar con mayúscula. Asimismo, el verbo conjugado “TENGO” en las tres entregas fue publicado con altas y descartando las cursivas:

*TENGO sed.
¿De qué agua?
¿Agua de sueño? No,
de amanecer. (Villaurrutia 55)*

Por último, en lo respectivo a “ALBA” la observación latente es la publicación del adjetivo “LENTA” con mayúsculas y sin cursivas en las páginas de *Cvltvra* y del Fondo de Cultura Económica, aunque en el resto del texto sí fueron colocadas en 1926:

LENTA y *morada*
pone ojerás en los cristales
y en la mirada. (Villaurrutia 55)

III.1 *Nostalgia de la muerte*

Correspondiente a su segundo libro, *Nostalgia de la muerte*, éste fue terminado de imprimir para las páginas de la Editorial Sur el 21 de febrero de 1938 en la imprenta Mercatali, en la calle Acoyte, número 271, en Buenos Aires, Argentina, y como se ha visto en páginas anteriores agrupó a manera de colección poemas que fueron dados a conocer en revistas y plaquettes. A pesar de ello, las ediciones siguientes a la aparecida originalmente en 1938 cuentan con varias inconsistencias, la mayor de ellas tiene que ver con la inclusión de textos de forma arbitraria.

De esta manera, cabe decir que en las publicaciones de 1946, en la Editorial Mictlan (Villaurrutia 1946), así como en 1953 y en 1966 en el Fondo de Cultura Económica el epígrafe de Michael Drayton⁴⁵ se mantiene íntegro, comenzando el apartado de “Nocturnos” con el poema “Nocturno”, en el que coincide el adjetivo “TODO” en mayúsculas en las publicaciones siguientes. Al final del tercer verso de la primera estrofa la edición de 1938 incluyó un punto y coma, no así en las entregas posteriores donde se optó por colocar dos puntos y aparte:

TODO lo que la noche
dibuja con su mano
de sombra;
el placer que revela,
el vicio que desnuda. (Villaurrutia 2)

⁴⁵ “Burned in a sea of ice, and drowned amidst a fire”.

Más adelante, en la tercera estrofa del mismo poema, en el segundo verso, en la entrega de 1938 el verbo “huír” fue impreso con tilde, situación contraria en las páginas de 1953 y 1966, donde la misma palabra fue entregada sin el acento:

Todo lo que el silencio
hace huír de las cosas:
el vaho del deseo,
el sudor de la tierra,
la fragancia sin nombre
de la piel. (Villaurretia 2)

En lo que respecta al segundo poema, “Nocturno grito”, en las entregas de 1946, 1953 y 1966 el lugar fue ocupado por “Nocturno miedo” sin que éste apareciera en las impresiones correspondientes a la parte final de la década de los treinta del siglo pasado.

En el caso del primero, las impresiones de Sur y de las editoriales mexicanas coinciden en colocar el verbo conjugado “TENGO” en mayúsculas, sin embargo, la única inconsistencia que se halló fue en la cuarta estrofa, especialmente, al final del segundo verso, ya que en la versión de 1938 no se colocó una coma, signo de puntuación que en las páginas del Fondo de Cultura Económica sí apareció:

Para oír brotar la sangre
de mi corazón cerrado
¿pondré la oreja en mi pecho
como en el pulso la mano? (Villaurretia 2)

Cabe destacar que en la compilación de 1938 fueron diez textos los que se agruparon en la primera sección (“Nocturnos”), orden íntegro de la plaquette de 1933 dada a conocer en la Editorial Fábula, aunque en las ediciones de Mictlan y del Fondo de Cultura Económica se incluyeron once poemas, siendo el extra “Nocturno miedo”.

Ahora bien, regresando al orden normal de *Nostalgia de la muerte* de 1938, el siguiente poema fue “Nocturno de la estatua”, dedicado a Agustín Lazo, ofrecimiento respetado en las entregas de 1953 y 1966, menos en la de Mictlan.

Asimismo, las ediciones de 1938, 1946, 1953 y 1966 presentaron al comienzo de la primera estrofa el verbo “SOÑAR” con altas, pero al inicio del cuarto verso de la segunda estrofa luego de la conjunción “y” en las páginas de Sur se colocó una coma, signo de puntuación que se optó omitir bajo los cuidados de Alí Chumacero y Miguel Capistrán:

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y, correr hacia el muro y tocar un espejo.
Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien cien veces
hasta oírla decir: “estoy muerta de sueño”. (Villaurrutia 4)

Pasando a “Nocturno en que nada se oye”, en las impresiones de 1938, 1946, 1953 y 1966 se colocó la preposición “EN” en mayúsculas al comienzo del texto, aunque la palabra siguiente, “medio”, en la entrega de Sur apareció en bajas, situación contraria en las versiones siguientes donde se prefirió emplear las altas. En este sentido, el primer verso en la publicación de 1938 fue quebrado luego del adverbio “antes” quedando el resto del mismo luego de un blanco prolongado hasta ubicarse a la altura del sustantivo “calle”.

Cabe destacar que la continuación del verso posterior al blanco se acompañó de un corchete de apertura, hecho que en las entregas de 1946 y 1953 no se repitió, pues el verso fue cortado después de la contracción “del”, quedando la palabra “crimen” aparte y sin incluir corchete, pero en lo que respecta a la edición de 1966 en ésta se prefirió insertar el verso completo dejando de lado rupturas y dicho signo⁴⁶ ortográfico:

EN medio de un silencio desierto como la calle antes

⁴⁶ Para fines de este poema se insertarán fragmentos específicos, no así estrofas completas.

[del crimen
sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte
en esta soledad sin paredes
al tiempo que huyeron los ángulos (Villaurrutia 5)

Más adelante, en el noveno verso esta situación se repitió quebrando el verso en la compilación de 1938 luego del sustantivo “piano”, situándose el adjetivo “invisible” precedido por un corchete de apertura. A pesar de esta decisión, más adelante, en las páginas a cargo de Alí Chumacero y Luis Mario Schneider y de 1946 el corchete así como la separación del verso fueron suprimidos dando paso a la línea seguida:

sin brazos que tender
sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano
[invisible
sin más que una mirada y una voz
que no recuerdan haber salido de ojos y labios (Villaurrutia 5)

Continuando con el mismo poema, al iniciar el verso 17 se presenta una conjunción “y”, la cual en la entregada en minúscula, publicándose en las versiones contemporáneas en mayúscula:

dentro del fuego lívido que corta como el grito
y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz
y mi voz que madura (Villaurrutia 5)

Ahora bien, el error más grave del poema se registra en el verso número 31, donde el verbo conjugado “siento”, mismo que fue publicado en la versión de 1938, se sustituyó en las entregas del Fondo de Cultura Económica por el número cardinal “ciento”, error editorial que a la fecha no ha sido corregido por los editores actuales. Al igual que esta observación, en el último verso se repite la línea quebrada sólo que en este caso en la primera sílaba del verbo reflexivo “decirse” en la impresión de 1938, acompañado a partir de la segunda sílaba de un corchete de apertura y colocado en cursivas. Sin embargo,

esta fórmula dejó de emplearse en páginas de 1953 y 1966, cuando se optó por dejar el verso seguido, sin cursivas y corchete:

hasta siento en el pulso de mis sienes
muda telegrafía a la que nadie responde
porque el sueño y la muerte nada tienen ya que de-

[*cirse*. (Villaurretia 5)]

Pasando al poema número cinco, “Nocturno sueño”, la dedicatoria a Jules Supervielle aparecida en la edición de 1938 se mantuvo en las páginas del Fondo de Cultura Económica, excepto en los folios de Mictlan coincidiendo en presentar altas al inicio del texto, específicamente, en verbo “ABRÍA”. Fuera de ello, no se hallaron observaciones o alteraciones en las publicaciones contemporáneas:

ABRÍA las salas
profundas el sueño
y voces delgadas
corrientes de aire
entraban (Villaurretia 6)

Mientras tanto, en “Nocturno preso” la misma característica de ofrecer la primera palabra del poema en mayúsculas, el sustantivo “PRISIONERO”, se repite en las publicaciones de 1938, 1946, 1953 y 1966, aunque en el octavo verso de la entrega de Sur se incluyó una conjunción “y”, situación que no se tomó en cuenta en las páginas de 1953 y 1966 al sustituirla por una coma:

Oigo su voz impaciente,
miro su gesto y su estado
amenazador y airado.
No sabe que soy el sueño
de otro: si fuera su dueño (Villaurretia 7)

Ahora bien, sobre “Nocturno amor”, texto número siete, la dedicatoria a Manuel Rodríguez Lozano de 1938 continuó en las ediciones de 1953 y 1966 –menos en la

entrega de 1946- al igual que el artículo inicial del poema “EL”, sin embargo, en la publicación de finales de los treinta del siglo pasado la siguiente palabra, la conjunción “que”, apareció con minúsculas, hecho que a la postre no se respetó y se optó por las altas.

En este sentido, nuevamente se ofrecen versos rotos en la entrega de 1938, como en los casos de los versos 18, 21, 31 y 36, donde en el primer caso luego del adjetivo posesivo “tu” el verso fue quedado, dejando el sustantivo “oreja” luego de un corchete de apertura, decisión que en las ediciones al cuidado de Alí Chumacero y Miguel Capistrán se suprimió, prefiriendo la línea seguida:

y lo que guarda la avaricia de tu axila
y maldigo el rumor que inunda el laberinto de tu
[oreja
sobre la almohada de espuma (Villaurrutia 8)

En el segundo caso, el verso fue quebrado después del verbo conjugado “huye”, incluyendo a la postre de un blanco largo “la flecha” antecediendo un corchete de apertura, aunque la omisión de este formato se repitió en las impresiones del Fondo de Cultura Económica donde el verso apareció de manera seguida:

No la sangre que huyó de mí como del arco huye
[la flecha
sino la cólera circula por mis arterias
amarilla de incendio en mitad de la noche
y todas las palabras en la prisión de la boca (Villaurrutia 8)

Continuando con el texto, en el tercer caso la ruptura del verso se ubica luego del artículo “la”, dejando el sustantivo “muerte” con su respectivo corchete de apertura tras luego de un blanco prolongado, aunque no fue considerado esto en las entregas contemporáneas:

que no es tu cuerpo ya sino su hueco
porque la ausencia de tu sueño ha matado a la

[muerte
y es tan grande mi frío que con un calor nuevo
abre mis ojos donde la sombra es más dura (Villaurrutia 8)

Finalmente, en el verso número 36 se presentan dos observaciones: por un lado el adverbio de tiempo “aun” en la entrega de 1938 fue impreso sin tilde, en tanto, el verso apareció roto después de adverbio de cantidad “más”, dejando aparte el sustantivo “fuego” acompañado de un corchete de apertura. En lo que respecta a las versiones de 1953 y 1966, en éstas se prefirió acentuar el adverbio y eliminar la ruptura del verso, ofreciéndolo en línea seguida:

y resucita en mí lo que no ha sido
y es un dolor inesperado y aun más frío y más
[fuego
no ser sino la estatua que despierta
en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto. (Villaurrutia 8)

En cuanto al octavo poema, “Nocturno solo”, en éste únicamente se pudo localizar la correspondencia de las mayúsculas en la primera palabra del texto, “SOLEDAD” en las impresiones de 1938, 1946, 1953 y 1966:

SOLEDAD, aburrimiento,
vano silencio profundo,
líquida sombra en que me hundo,
vacío del pensamiento. (Villaurrutia 9)

La misma observación se localiza en “Nocturno eterno”, sólo que en este caso es la conjunción temporal “CUANDO” en las ediciones mencionadas la que aparece con mayúsculas al comienzo del texto. Ahora bien, en la quinta estrofa el verbo conjugado “ví” fue incluido en la edición de 1938 con tilde, aunque en las impresiones de 1953 y 1966 el signo ortográfico fue eliminado:

cuando la ví cuando la vid cuando la vida
quiere entregarse cobardemente y a oscuras

sin decirnos siquiera el precio de su nombre (Villaurrutia 10)

Para la estrofa número ocho al final de ésta el pronombre relativo “quien”, publicado en Sur, no incluyó tilde alguna, sin embargo, en las entregas contemporáneas sí fue colocado el signo, de tal manera que se convirtió en pronombre exclamativo:

o cuando todo ha muerto
tan dura y lentamente que da miedo
alzar la voz y preguntar “quien vive” (Villaurrutia 10)

En lo que respecta a la última estrofa, al término de ésta fue colocado un punto final en las páginas de 1938, 1946 y 1953, pero no así en la entrega de 1966, error que a la fecha continúa imprimiéndose:

porque vida silencio piel y boca
y soledad recuerdo cielo y humo
nada son sino sombras de palabras
que nos salen al paso de la noche. (Villaurrutia 11)

Para el último poema de la primera sección, “Nocturno muerto”, la coincidencia es en el uso de mayúsculas en la palabra inicial del texto, en este caso el adjetivo ordinal “PRIMERO”, en las entregas de 1938, 1946 1953 y 1966. Fuera de esta indicación, al final del segundo verso de la estrofa número dos, luego del participio “dormida”, se colocó una coma en la impresión de 1938, decisión suprimida en las páginas del Fondo de Cultura Económica, pues el signo de puntuación no se incluyó:

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. (Villaurrutia 12)

Asimismo, en el primero verso de la estrofa siguiente el pronombre relativo “quien” fue entregado sin tilde en las páginas de Sur y Mictlan, aunque en las contemporáneas de 1953 y 1966 el acento fue colocado convirtiéndolo en pronombre exclamativo “quién”:

¿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? (Villaurrutia 12)

Pasando a la segunda sección, “Otros nocturnos”, el texto inicial en la versión de 1938 fue “Nocturno en que habla la muerte”, situación que contrasta con las páginas de 1946, 1953 y 1966, en las cuales el lugar correspondió a “Nocturno”. En este sentido, es preciso destacar que en la impresión de 1938 sólo se incluyeron cuatro poemas:

- “Nocturno en que habla la muerte”.
- “Nocturno de Los Angeles”.
- “Nocturna rosa”.
- “Nocturno mar”.

Contra los ocho textos que se agruparon en las entregas del Fondo de Cultura Económica, aunque en la edición de Mictlan se ofrecieron siete poemas:

- “Nocturno”.
- “Nocturno en que habla la muerte”.
- “Nocturno de los ángeles”.
- “Nocturna(o) rosa”.
- “Nocturno mar”.
- “Nocturno de la alcoba”.
- “Cuando la tarde”.
- “Estancias nocturnas”.

En este sentido, cabe subrayar que en las páginas de Sur, Mictlan y de 1953 el poema “Nocturna rosa” apareció en femenino, característica que en las páginas de 1966 fue modificada por masculino, en tanto, en la entrega de 1946 no se contempló “Cuando la tarde”, incorporándolo hasta 1953 y 1966. Por este motivo los poemas que no aparecieron en 1938 no serán objeto de este estudio y sólo serán mencionados para describir el orden y adecuación que sufrió el poemario con el paso de los años.

Regresando a “Nocturno en que habla la muerte” éste es uno de los textos que más inconsistencias mostró al efectuar la comparación, ya que al comienzo la conjunción condicional “Si” se ofreció en altas en las ediciones de Sur, Mictlan, 1953 y 1966, sin embargo la siguiente palabra, el artículo “la” que en la impresión de 1938 se colocó en bajas para las páginas siguientes se optó por incluirla con mayúsculas.

Asimismo, en el verso inicial se localiza el pronombre personal tónico “conmigo” en medio de dos comas, esto en la publicación de 1938 y 1946, aunque éste y una de las comas ya no se entregaron en las páginas de 1953 y 1966, inclusive casi al término del primer verso se presenta una nueva ruptura de la línea que divide el nombre de la ciudad “New Heaven”:

Si la muerte hubiera venido aquí, conmigo, a New
[Heaven,
escondida en un hueco de mi ropa en la maleta,
en el bolsillo de uno de mis trajes,
entre las páginas de un libro (Villaurrutia 13)

Más adelante, en el octavo verso en las páginas de 1938 y 1946 se ubicó un guión largo entre las comillas y el adverbio de lugar “aquí”. Para las páginas de 1953 y 1966 dicho guión fue suprimido, pero respetando el empleo de las comillas:

una fecha, un instante que sólo ella conoce
para decirme: “—Aquí estoy.
Te he seguido como la sombra
que no es posible dejar así nomás en casa; (Villaurrutia 13)

Ahora bien, en lo que respecta a los versos 19 y 29 se presenta el pronombre personal “tí” con tilde en las versiones de 1938 y 1946, decisión que no fue tomada en cuenta para las contemporáneas de 1953 y 1966. Continuando con el verso 32 éste fue quebrado en la primera sílaba de la palabra “dejarme”, misma que fue precedida por un corchete de apertura. En este sentido, en las entregas posteriores dicha ruptura fue suprimida y el verso quedó seguido:

lazos que me tendiste,
ni las infantiles argucias con que has querido de
engañada, olvidada. [jarme
Aquí estoy, ¿no me sientes? (Villaurreutia 13)

Para el verso 35 luego de la frase “Abre los ojos; ciérralos” en la impresión de Sur no fue insertada una coma, signo anexado en las entregas al cuidado de Mictlan, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. Mientras tanto, en la primera edición ya para la segunda estrofa un signo de interrogación de apertura fue cambiado de inicio del verso dos al verso tres en las páginas de 1953 y 1966:

Y me pregunto ahora,
¿si nadie entró en la pieza contigua,
quién cerró cautelosamente la puerta?
¿Qué misteriosa fuerza de gravedad (Villaurreutia 13)

En cuanto al sexto verso de la segunda estrofa, perteneciente a la primera edición después del adverbio “pronto” se insertó una coma, signo de puntuación al que le fue agregado una conjunción “y” en las reimpresiones siguientes. El mismo verso, cabe decir, también presenta una ruptura al final, sólo que en este caso es el verbo conjugado “invite” el que es precedido por un corchete de apertura en la impresión de 1938, sin embargo, esta adecuación en el formato se eliminó en las páginas siguientes, dejando el verso seguido:

¿Por qué se instala aquí, de pronto, sin que yo la
[invite,

Para el segundo poema de la sección, “Nocturno de Los Angeles”, éste es otro de los textos que presentan mayores inconsistencias en sus versiones posteriores, por ejemplo, desde el título se referencia a la ciudad de Los Angeles, ya que en lengua inglesa se escribe sin tilde y con alta en el artículo, tal como fue entregado en 1938 y 1946, decisiones contrariadas en las versiones de 1953 y 1966 donde se colocó el acento, al grado que en el índice se incluyeron minúsculas en las letras “l” y “a”, modificando el sentido a “los espíritus celestes creados, y en particular los que pertenecen al último de los nueve coros, según la clasificación de la teología tradicional” (Diccionario de la lengua española).

Continuando con el texto, la dedicatoria a Agustín J. Fink se mantiene en las reproducciones de 1938, 1953 y 1966, menos en la de Mictlan, al igual que el pronombre personal “SE” aparece con mayúsculas. A pesar de ello, el verbo en condicional “diría” que fue impreso en bajas en las páginas de Sur y en la mexicana, mientras en 1953 y 1966 apareció con altas, asimismo, en el segundo verso de la estrofa inicial de las páginas de Sur éste apareció quebrado a la altura de la primera sílaba del sustantivo “sujeto”, lo cual no coincide con las entregas de 1953 y 1966:

SE diría que las calles fluyen dulcemente en la noche.
Las luces no son tan vivas que logren desvelar el se-
[creto,
el secreto que los hombres que van y vienen conocen,
porque todos están en el secreto (Villaurrutia 15)

En lo que respecta a la segunda estrofa, en los versos 3, 4, 7 y 8 se presentan quebrados en las páginas de 1938 con un largo blanco antecedido por un corchete de apertura en cada caso que encierra palabras y frases. Ahora bien, en el primer caso luego del adjetivo “enorme”, asimismo, en el segundo caso posterior al artículo “las”, mientras tanto, en el tercer caso después del prefijo “en” y en el verso 8 terminando el adverbio de tiempo “ya”, aunque en las páginas del Fondo de Cultura Económica el

formato se omitió, presentando líneas seguidas, con excepción del verso 8 de 1953 (Villaurrutia 15), donde el versó fue quebrado luego de la preposición “para”:

Si cada uno dijera en un momento dado,
en sólo una palabra, lo que piensa,
las cinco letras del DESEO formarían una enorme
[cicatriz luminosa,
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,
o, mejor, como los Gemelos que por vez primera en
[la vida
se miraran de frente, a los ojos, y se abrazaran ya
[para siempre.

Ya en la tercera estrofa la ruptura del verso se acumula al inicio de ésta luego del adjetivo “sedientos”, manteniendo abajo con un corchete de apertura el sustantivo “seres” acompañado de un punto y aparte. En este caso, en las ediciones posteriores la línea se mantuvo íntegra y en lugar del punto apareció una coma, lo que origina que al siguiente verso la primera palabra “Caminan”, que en la versión de 1938 está con mayúscula, ahora esté en baja. La misma decisión se mantiene al final del verso 3 y al comienzo del verso 4 de la misma estrofa:

De pronto el río de la calle se puebla de sedientos
[seres.
Caminan, se detienen, prosiguen.
Cambian miradas, atreven sonrisas.
Forman imprevistas parejas... (Villaurrutia 15)

Más adelante, en la estrofa número seis, en el penúltimo verso después del adjetivo “mudo” en la entrega de 1938 no se presentó una coma, signo de puntuación que apareció en las páginas de 1946, 1953 y 1966:

Luego parece remontar de sí mismo
deseoso de volver a empezar.
Queda un momento paralizado, mudo anhelante
como el corazón entre dos espasmos. (Villaurrutia 15)

Asimismo, en las entregas de 1938 y 1946 la estrofa número siete finaliza en el verso cuatro, sin embargo, en las impresiones siguientes ésta termina en el verso seis. Esta modificación altera el orden de la siguiente estrofa, la número ocho, misma que en la entrega de 1938 comienza con la frase “Son los Angeles” –carece de signos de admiración (impresos en la ediciones del FCE), no cuenta con acento y está con minúscula el sustantivo, contra las páginas de 1946, 1953 y 1966 que ofrecieron el sustantivo con baja y con tilde:

Pero una nueva pulsación, un nuevo latido
arroja al río de la calle nuevos sedientos seres.
Se cruzan, se entrecruzan y suben.
Vuelan a ras de tierra.

Nadan de pie, tan milagrosamente
que nadie se atrevería a decir que no caminan.
Son los Angeles.
Han bajado a la tierra (Villaurrutia 15)

En lo que respecta a los versos 10, 11, 12, 15 y 20 de la octava estrofa en la entrega de 1938, éstos aparecieron quebrados, cuyos complementos incluyeron al inicio un corchete de apertura: en el primer caso luego de la segunda sílaba del adverbio de modo “febrilmente”; en el segundo caso, a la par que la ruptura se ubica a partir de la segunda sílaba de la locución verbal “encontrarlos”, al adjetivo “otros” (que fue incluido en la edición de Sur) en la entrega de 1966 le hace falta una “s”; en el tercer caso el verso se rompe tras la primera sílaba del adjetivo “misma”; para el cuarto caso la línea se rompe en la sílaba inicial del sustantivo “palabras” y en el último caso en el verso 20 éste fue roto a la postre de la primera sílaba del adjetivo “mortales”, destacando que en

las contemporáneas dicho formato no se empleó, por lo que las líneas se mantuvieron íntegra. Cabe destacar que en las impresiones de 1946, 1953 y 1966 una nueva estrofa comienza a partir del verso 18 (“Tienen nombres supuestos, divinamente sencillos”), no así en las página de Sur, donde este verso pertenece a la estrofa ocho:

a dejar que otras manos palpen sus cuerpos febril-
[mente,
y que otros cuerpos busquen los suyos hasta en-
[contrarlos
como se encuentran al cerrarse los labios de una mis-
[ma boca,
a fatigar su boca tanto tiempo inactiva,
a poner en libertad sus lenguas de fuego,
a decir las canciones, los juramentos, las malas pa-
[labras
en que los hombres concentran el antiguo misterio
de la carne, la sangre y el deseo.
Tienen nombres supuestos, divinamente sencillos.
Se llaman Dick o John, o Marvin o Louis.
En nada sino en la belleza se distinguen de los mor-
[tales. (Villaurrutia 16)

Ahora bien, la decisión de romper versos se mantuvo en la estrofa diez, espacio en donde los versos 1, 5, 6, 7 y 8 presentan dicha observación, incluyendo la presencia de corchetes en los complementos: en el primer caso el verso fue roto luego de la preposición “de”; en tanto, en el verso cinco se quiebra después de la primera sílaba del sustantivo “almohadas”; así como en el sexto verso a la postre del artículo “las”; al igual que en caso del verso siete luego del sustantivo “goces”. A la par, en el verso ocho no se presentan comas y la línea fue quebrada tras la conjunción adversativa “sino”. En estos casos, en el verso siete en las ediciones de 1953 y 1966 la línea fue rota luego del posesivo “su” y en el octavo verso sí se presentaron comas y la ruptura se insertó después del artículo “los”, mientras en los demás ejemplos las líneas se entregaron en las páginas de 1953 y 1966 de forma seguida y se omitieron los corchetes, aunque en el verso tres de la edición de 1938 se insertaron dos puntos y aparte, decisión contraria a

las impresiones del FCE en que el signo fue cambiado por un punto y coma (Villaurrutia 16):

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.
Se dejan caer en las camas, se hunden en las al-
[mohadas
que los hacen pensar todavía un momento en las
[nubes.
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.

Finalmente, el poema está fechado en “Los Angeles, California, 1936.” (nuevamente referenciando a la ciudad norteamericana –el sustantivo “Angeles” sin tilde y con alta-), sin embargo, en las páginas de 1946, 1953 y 1966 dicho sustantivo fue impreso ya con tilde y suprimido el año (junto al punto final en la impresión de 1953, aunque para 1966 éste fue respetado).

Par el caso del tercer poema de la sección, “Nocturna rosa”, éste representa una de las omisiones más importantes de la obra analizada de Xavier Villaurrutia, ya que en las páginas de Sur y Mictlan el sustantivo “Nocturna” apareció en femenino, al igual que en la publicación de 1953, caso contrario a la entrega al cuidado de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, en la que el nombre fue cambiado a “Nocturno rosa”, alterando significativamente el sentido del texto pues de haberlo mantenido en su forma original hubiera seguido como el único nocturno femenino, aunque en su mismo índice aparece el nombre original, contraponiéndose al título al interior de las *Obras*.

Continuando con las coincidencias, la dedicatoria a José Gorostiza es continua en las tres ediciones comentadas, excepto en la de 1946, al igual que el pronombre personal al comienzo del poema “YO”.

Sin embargo, en el caso de la palabra siguiente, el adverbio “también”, apareció en 1938 con minúsculas, no así en 1953 y 1966 donde éste fue impreso en altas. Por último, en la fecha del poema incluida en las hojas de la editorial argentina (“24 de febrero de 1937.”) no se respetó en las impresiones del Fondo de Cultura Económica y de Mictlan al ser suprimida:

Yo también hablo de la rosa.
Pero mi rosa no es la rosa fría
ni la de piel de niño,
ni la rosa que gira
tan lentamente que su movimiento
es una misteriosa forma de la quietud. (Villaurrutia 16)

El cuarto y último texto de la sección es “Nocturno mar” la dedicatoria es continua para Salvador Novo en las impresiones de Sur y del FCE (menos en la de 1946) así como la conjunción copulativa “NI”, aunque la discrepancia surge en el adjetivo posesivo “tu”, pues éste aparece con minúsculas en la edición de 1938 y con altas en las restantes:

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
que dictas como cifra desnuda de sentido; (Villaurrutia 19)

Ya en el segundo verso de la estrofa número cuatro el pronombre personal “me” que aparece en las páginas de Sur y Mictlan se repitió en la impresión de 1953, aunque sustituido por el pronombre personal “se” en 1966. Asimismo, en 1938 en el séptimo verso el sustantivo “puñado” fue cambiado en las hojas de 1946, 1953 y 1966 por el nombre “puño”:

El mar que sube mudo hasta mis labios,
el mar que me satura
con el mortal veneno que no mata
pues prolonga la vida y duele más que el dolor.

El mar que hace un trabajo lento y lento
forjando en la caverna de mi pecho
el puñado airado de mi corazón. (Villaurrutia 19)

Más adelante, en la estrofa seis, a la altura del verso cuatro el término “recienacidos” aparece junta en la primera edición, situación que no se repitió en las contemporáneas, donde la palabra fue separada para quedar “recién nacidos”:

Mar que arrastra despojos silenciosos,
olvidos olvidados y deseos,
sílabas de recuerdos y rencores,
ahogados sueños de recienacidos,
perfiles y perfumes mutilados,
fibras de luz y náufragos cabellos. (Villaurrutia 19)

No es hasta la última estrofa, en su primer verso, que en la impresión de la editorial argentina apareció la palabra “recordimiento”, término que fue ajustado en las publicaciones de 1946, 1953 y 1966 para dar paso al sustantivo “remordimiento”. Asimismo, en el verso siguiente a su término no se insertó coma alguna, a pesar de ello, para las entregas siguientes sí apareció dicho signo de puntuación. Por último, el texto fue fechado el “12 de febrero de 1937.”, decisión no compartida por los editores posteriores, quienes suprimieron la fecha:

Lo llevo en mí como un recordimiento,
pecado ajeno y sueño misterioso
y lo arrullo y lo duermo
y lo escondo y lo cuido y le guardo el secreto. (Villaurrutia 20)

Pasando a la última sección de *Nostalgia de la muerte*, “Nostalgias”, ésta se compone por cinco poemas en las páginas originales:

- “Muerte en el frío”.
- “Nostalgia de la nieve”.
- “Cementerio en la nieve”.

- “North Carolina Blues”.
- “Décima muerte”.

Sin embargo, en las impresiones de 1946 y 1953 el compendio mantuvo este orden:

- “Nostalgia de la nieve”.
- “Cementerio en la nieve”.
- “North Carolina Blues”.
- “Muerte en el frío”.
- “Décima muerte”.

Pero fue en la entrega de 1966 cuando la nómina de esta sección aumentó dos textos más, quedando de la siguiente manera:

- “Nostalgia de la nieve”.
- “Cementerio de la nieve”.
- “North Carolina Blues”.
- “Muerte en el frío”.
- “Paradoja del miedo”.
- “Volver”.
- “Décima muerte”.

Es decir, a pesar de que la edición de *Nostalgia de la muerte* de 1966 agrupó más poemas que aparecieron en la plaquette de 1941 de *Décima muerte y otros poemas no coleccionados* entre esta publicación y las del Fondo de Cultura Económica se vislumbran discrepancias que apuntan a la injerencia de los editores.

De esta manera no sólo el acomodo sufrió modificaciones en la impresión a cargo de Miguel Capistrán, sino se incluyeron dos poemas más “Paradoja del miedo” y “Volver”, sin embargo, comenzando con “Muerte en el frío” (nombrado “Muerte en el río” en la edición de 1938) coinciden las ediciones en cuestión en presentar la primera palabra del

poema, en este caso la conjunción “CUANDO”, en mayúsculas. Ahora bien, en el primer verso de la quinta estrofa en las páginas de Sur incluyó el sustantivo “invierno”, el cual se substituyó en las impresiones siguientes por el también nombre “infierno”:

siento que estoy en el invierno frío,
en el invierno eterno
que congela la sangre en las arterias,
que seca las palabras amarillas, (Villaurrutia 21)

Un fenómeno a destacar radica en la estrofa siete de las hojas de 1953 y 1966, donde quedó agrupado desde la conjunción “Y” hasta el sustantivo “fuego”. Cabe indicar que en la edición original y en la de 1946 dicha estrofa fue segmentada en dos, la primera de la conjunción “Y” al nombre “muerte”. A la postre de la conjunción “Y” al sustantivo “fuego”:

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

Y también la eficacia del frío
que preserva y purifica sin consumir como el fuego. (Villaurrutia 21)

Ya en la estrofa nueve de las mismas (número ocho en las páginas del Fondo de Cultura Económica) se localizaron dos observaciones: la primera se ubica en el verso inicial, donde luego de la preposición “en” se colocó un artículo “el” en las impresiones de 1953 y 1966, mismo que no se anexó en las hojas de Sur y Mictlan. Ahora bien, el verso cuatro de dicha estrofa de la entrega original fue quebrado luego del sustantivo “carne”, apareciendo el adjetivo “estremecidas” aparte y precedido por un corchete de apertura, formato que no se repitió en las páginas al cuidado de Luis Mario Schneider, donde se optó por el verso seguido:

Y en silencio escucho dentro de mí el trabajo

de un minucioso ejército de obreros que golpean
con diminutos martillos mi linfa y mi carne

[estremecidas; (Villaurrutia 21)]

En lo que respecta a la estrofa once de la impresión de 1938 en su último verso luego del sustantivo “tiempo” no se colocó algún adverbio (“más”), en cambio, la línea apareció quebrada después de la conjunción “y” dejando aparte con corchete de apertura el adjetivo “lento”. En este sentido, el adverbio en cuestión –“más”- sí fue incluido posterior al nombre “tiempo” y el verso fue seguido en las entregas de 1946, 1953 y 1966:

y luego duro mármol,
hasta inmovilizarme en el tiempo angustioso y
[lento,
con la vida secreta, muda e imperceptible
del mineral, del tronco, de la estatua. (Villaurrutia 22)]

Sobre el segundo poema de la sección, “Nostalgia de la nieve”, sólo se pudo localizar la concurrencia en las ediciones de 1938, 1946, 1953 y 1966 en el verbo “CAE” del verso inicial, mismo que apareció con mayúsculas, sin que hubiera más inconsistencias al respecto:

¡CAE la noche sobre la nieve!

Todos hemos pensado alguna vez
o alguien –yo mismo- lo piensa ahora (Villaurrutia 23)

Para “Cementerio en la nieve” esta coincidencia se mantiene, al menos en la preposición “A” presentada con alta en las cuatro versiones comentadas al inicio del poema, sin embargo, en las versiones de 1938 y 1946 la siguiente palabra, el sustantivo “nada”, fue impreso en minúsculas, contrario a las entregas de 1953 y 1966, cuando dicho nombre apareció con altas:

A nada puede compararse un cementerio en la nieve.
¿Qué nombre dar a la blancura sobre lo blanco?

El cielo ha dejado caer insensibles piedras de nieve
sobre las tumbas,
y ya no queda sino la nieve sobre la nieve (Villaurrutia 24)

Para la quinta estrofa del texto, en el segundo verso sólo se percibió una alteración pues en las páginas de Sur y Mictlan al finalizar la línea no se colocó algún signo de puntuación, contrario a lo decidido en 1953 y 1966, donde se incluyeron dos puntos y aparte:

Porque la nieve es sobre todo silenciosa,
más silenciosa aún sobre las losas exangües
labios que ya no pueden decir una palabra. (Villaurrutia 24)

Ahora bien, en el cuarto poema de la sección, “North Carolina Blues” se repite la dedicatoria a Langston Hughes en las hojas de 1938, 1953 y 1966, menos en la entrega de 1946, al igual que la preposición “EN” que fue entregada en mayúsculas:

EN North Carolina
el aire nocturno
es de piel humana. (Villaurrutia 25)

Hacia el quinto apartado en su tercer verso el sustantivo “sombras” fue impresa en plural femenino en las páginas de 1938, 1946 y 1953, sin embargo, en la impresión al cuidado de Miguel Capistrán dicho nombre se modificó a “sombra”, es decir, a singular femenino:

Habla un negro:
- Nadie me entendería
si dijera que hay sombras blancas
en plano día. (Villaurrutia 25)

Finalmente, “Décima muerte”, último poema, ofrece varias anexiones en su estructura original, ya que de entrada en la edición original apareció con la mitad de

estrofas que en las contemporáneas de 1946, 1953 y 1966, que entregaron diez estrofas, y sin presencia de números romanos. En este sentido, el orden también fue modificado, siendo los siguientes en las páginas de Sur:

1. “Si tienes manos, que sean”
2. “Por caminos ignorados”
3. “No duermo para que al verte”
4. “La aguja del instantero”
5. “En vano amenazas, Muerte,”

Ahora bien, en las hojas de Mictlan y del Fondo de Cultura Económica se adjuntaron las siguientes estrofas ya con numeración romana, situándose de la siguiente forma ya con dichos números incorporados y el orden que fue propuesto en las entregas mencionadas:

- I. “¡Qué prueba de la existencia”
- II. “Si en todas partes estás”
- VII. “En el roce, en el contacto,”
- VIII. “¡Hasta en la ausencia estás viva!”
- IX. “Si te llevo en mí prendida

Con este orden la estructura final de “Décima muerte” se mantiene a la par de la siguiente manera:

- I. “¡Qué prueba de la existencia”
- II. “Si en todas partes estás”
- III. “Si tienes manos, que sean”
- IV. “Por caminos ignorados”
- V. “No duermo para que al verte”
- VI. “La aguja del instantero”
- VII. “En el roce, en el contacto,”

- VIII. “¡Hasta en la ausencia estás viva!”
IX. “Si te llevo en mí prendida”
X. “En vano amenazas, Muerte,”

Ya en lo que respectan las observaciones del poema, las ediciones nombradas coinciden en presentar la dedicatoria a Ricardo de Alcázar; asimismo, en la entrega de 1938 –menos en las páginas de 1946- al término del segundo verso de la estrofa inicial luego del sustantivo “blando” no se colocó algún signo de puntuación, aunque en las entregas posteriores dicha coma sí fue impresa en las ediciones mexicanas, por cierto, en éstas cada una de las estrofas fue marcada con números romanos, sin que en la versión de Sur la decisión fuera tomada en cuenta:

Si tienes manos, que sean
de un tacto sutil y blando
apenas sensible cuando
anestesiado me crean; (Villaurrutia 27)

En el caso de la cuarta estrofa de la edición original, en el verso número nueve el adverbio “acaso” se presenta sin tildes antes y después, hecho contrario a las impresiones del FCE, donde los signos aparecen en la situación descrita. Incluso, el verso final de esta estrofa sufrió una modificación, ya que en las hojas de Sur sólo se menciona “vivir aun después de muerto”, contra el ajuste “vivir después de haber muerto”:

prolongará nuestro abrazo
y será posible acaso
vivir aun después de muerto. (Villaurrutia 27)

III.3 *Canto a la primavera y otros poemas*

Editado en Nueva Floresta de la Editorial Stylo en 1948, *Canto a la primavera y otros poemas* es la última colección de Xavier Villaurrutia, la cual no permanece exenta de

inconsistencias en sus ediciones posteriores, ya que en la versión original se incluyeron escasos diez textos, siendo:

1. "Canto a la primavera".
2. "Amor condusse noi ad una morte".
3. "Soneto de la granada".
4. "Soneto de la esperanza".
5. "Décimas".
6. "Nuestro amor".
7. "Inventar la verdad".
8. "Madrigal sombrío".
9. "Estancias".
10. "Epitafios".

A la par de este orden, las mismas entregas del Fondo de Cultura Económica en 1953 y 1966 presentan alteraciones, por ejemplo, en las páginas al cuidado de Alí Chumacero se incluyeron los siguientes poemas:

1. "Canto a la primavera".
2. "Amor condusse noi ad una morte".
3. "Soneto de la granada".
4. "Soneto de la esperanza".
5. "Décimas de nuestro amor".
6. "Nuestro amor".
7. "Inventar la verdad".
8. "Madrigal sombrío".
9. "Deseo".
10. "Palabra".
11. "Mar".
12. "Soneto del temor a Dios".
13. "Epigramas de Boston".

14. “Epitafios”.

En este caso fueron anexados “Deseo”, “Palabra”, “Mar”, “Soneto del temor a Dios” y “Epigramas de Boston”, sin embargo, el poema que en su entrega de 1948 fue llamado “Décimas” se modificó en las páginas siguientes (“Décimas de nuestro amor”), pues de las tres estrofas cambió a diez. En este sentido, las estrofas que aparecieron de manera original fueron:

- I. “Si nuestro amor está hecho”.
- II. “Por el temor de quererme”.
- III. “Mi amor por ti, ¡no murió!”

De esta forma, ya con las décimas que se anexaron el orden quedó ajustado como a continuación se indica:

- I. “A mí mismo me prohíbo”.
- II. “Si nuestro amor está hecho”.
- III. “Por el temor de quererme”.
- IV. “Te alejas de mí pensando”.
- V. “¿Por qué dejas entrever”.
- VI. “Esta incertidumbre oscura”.
- VII. “Apenas has vuelto, y ya”.
- VIII. “Ayer te soñé. Temblando”.
- IX. “Si nada espero, pues nada”.
- X. “Mi amor por ti, ¡no murió!”

Ahora bien, cabe destacar que para las páginas del Fondo de Cultura Económica se eliminó el rastro del texto “Estancias”, mismo que a continuación se presenta:

Estrella que te asomas, temblorosa y despierta,
tímida aparición en el cielo impasible,
tú, como yo –hace siglos- estás helada y muerta,

mas por tu propia luz sigues siendo visible.

¡Seré polvo en el polvo y olvido en el olvido!
Pero alguien, en la angustia de una noche vacía,
sin saberlo él, ni yo, alguien que no ha nacido
dirá con mis palabras su nocturna agonía. (LI) (Villaurreutia XLIX)

Sin embargo, en la edición de 1966 la nómina de *Canto a la primavera* fue modificada nuevamente, ya que en este caso el orden fue impreso de la siguiente manera:

1. "Canto a la primavera".
2. "Amor conducesse noi ad una morte".
3. "Soneto de la granada".
4. "Soneto de la esperanza".
5. "Décimas".
6. "Nuestro amor".
7. "Inventar la verdad".
8. "Madrigal sombrío".
9. "Deseo".
10. "Palabra".
11. "Soneto del temor a Dios".
12. "Crepuscular".
13. "Estatua".
14. "Epigramas de Boston".
15. "Epitafios".

Con respecto a la impresión anterior, en la de 1966 se incluyeron los poemas "Crepuscular" y "Estatua", en tanto se suprimió "Mar", modificando por segunda vez el acomodo final de la colección. Aunque al interior de los textos también se localizaron alteraciones en la forma de cada uno, por ejemplo, al comienzo del poemario, en "Canto a la primavera", en la impresión de 1948 el artículo y el sustantivo "La Primavera"

aparecieron con alta al inicio de cada palabra, contrario a las entregas siguientes, misma que optaron por colocarlas en mayúsculas:

La Primavera nace
de no sabremos nunca
qué secretas regiones
de la tierra sumisa, (Villaurrutia IX)

Ya en la segunda estrofa, al inicio del sexto verso, en las hojas de 1948 y 1953 se incluye el artículo “El”, hecho que contrasta con la impresión de 1966, en que se optó por el verbo conjugado “Es”:

El sueño en el que todo
lo que la tierra encierra,
desde el profundo olvido,
desde la muerte misma, (Villaurrutia IX)

Ahora bien, para la parte final de la sexta estrofa se ubica el sustantivo “sed”, donde luego éste en las entregas de Stylo y de 1966 se imprimió la preposición “en”, sin embargo, en la edición de 1953 fue modificado por la preposición “de”:

¡Y enciende las mejillas,
y abrillanta los ojos fatigados,
da calor a las yemas de los dedos
y despierta la sed en nuestros labios! (Villaurrutia XI)

En el segundo poema de la colección, “Amor conducesse noi ad una morte” sólo fue posible encontrar la coincidencia de poner la primera palabra del texto en mayúsculas en las impresiones del Fondo de Cultura Económica, el verbo “AMAR”, no así en la tinta de 1948 que fue propuesto en alta y bajas:

Amar es una angustia, una pregunta,
una suspensa y luminosa duda;
es un querer saber todo lo tuyo

y a la vez un temor de al fin saberlo. (Villaurrutia XVII)

Pasando a “Soneto de la granada” la dedicatoria a Alfonso Reyes es visible en las tres ediciones contempladas al momento, a pesar de ello, en las páginas de Stylo las palabras “Es mi”, las cuales representan el comienzo del poema, fueron impresas en alta y bajas, contrastando con las páginas del FCE que se entregaron con sólo mayúsculas:

Es mi amor como el oscuro
panal de sombra encarnada,
que la hermética granada
labra en su cóncavo muro. (Villaurrutia XXII)

En este sentido, la misma observación se repitió en el siguiente texto, “Soneto de la esperanza”, donde el verbo “Amar” apareció en la versión original en alta y bajas, no obstante, en las entregas posteriores la decisión fue modificada a insertarlo en mayúsculas:

Amar es prolongar el breve instante
de angustia, de ansiedad y de tormento
en que, mientras espero, te presiento
en la sombra suspenso y delirante. (Villaurrutia XVIII)

Aparte de las indicaciones señaladas en líneas anteriores sobre el poema “Décimas”, únicamente en la tercera al inicio se insertó una coma luego del pronombre personal tónico “ti” en las páginas de 1948, signo que a la postre no se contempló por los editores:

Mi amor por ti, ¡no murió!
Sigue viviendo en la fría,
ignorada galería
que en mi corazón cavó. (Villaurrutia XXXIII)

Sobre “Nuestro amor” la misma discrepancia persiste, pues en la entrega original la frase “Si nuestro” fue colocada en alta y bajas, aunque en las impresiones de 1953 y 1966 la decisión se modificó para ofrecerla con mayúsculas, sin embargo, la observación más relevante tiene que ver en la estrofa número diez, especialmente en su verso de comienzo, donde en las páginas de Stylo se incluyó el sustantivo “savia”, término que en la contemporáneas se cambió por el nombre “saliva”:

si tu lenta savia
no fundiera en mi boca
su sabor infinito; (Villaurrutia XXXIX)

Pasando al séptimo poema de la colección, “Inventar la verdad”, en éste sólo se localizó una discrepancia, misma que tiene que ver con la ausencia de mayúsculas en la entrega de 1948 al comienzo del primer verso, especialmente en el verbo conjugado “Pongo”, estilo que contrastó con las ediciones contemporáneas, en las cuales se optó por incluirlo con altas:

Pongo el oído atento al pecho,
como, en la orilla, el caracol al mar.
Oigo mi corazón latir sangrando
y siempre y nunca igual.
Sé por quién late así, pero no puedo
decir por qué será. (Villaurrutia XLIII)

En cuanto a “Madrugal sombrío” la misma observación se repite, ya que en las páginas de Stylo el adjetivo “Dichoso”, impreso con alta y bajas, en las entregas que siguieron del Fondo de Cultura Económica se prefirieron las mayúsculas:

Dichoso amor el nuestro, que nada y nadie nombra;
prisionero olvidado, sin luz y sin testigo.
Amor secreto que convierte en miel la sombra,
como la florescencia en la cárcel del higo. (Villaurrutia XLVII)

Ahora bien, en el caso de “Estancias” al no haber material de comparación tras no ser tomado en cuenta por Alí Chumacero y Miguel Capistrán para efectos de esta labor no fue incluido, sin embargo, sobre el último texto de *Canto a la primavera*, “Epitafios”, sólo se hallaron dos inconsistencias, por un lado, en 1948 no se colocó la primera palabra del texto en todas mayúsculas, contrario a la hojas de 1953 y 1966, donde el formato sí prefirió las altas en el verbo conjugado “Agucé”. En tanto, en el tercer verso en las páginas de Stylo el verbo conjugado “fué” apareció con tilde, decisión inversa a las impresiones del FCE, mismas que eligieron suprimirlo, sin embargo, es consistente la dedicatoria a “J.C.”, clara alusión a Jorge Cuesta:

Agucé la razón
tanto, que oscura
fué para los demás
mi vida, mi pasión
y mi locura. (Villaurrutia LVI)

Conclusiones

Luego de estudiar cabalmente la obra poética de Xavier Villaurrutia, consistente en *Reflejos*, *Nostalgia de la muerte* y *Canto a la primavera y otros poemas*, correspondientes a los años 1926, 1938 y 1948, contra las ediciones que en 1953 y 1966 dio a conocer el Fondo de Cultura Económica, se pudo identificar una serie de inconsistencias en el formato, en la composición y en el orden, mismas que como se ha visto en el capítulo anterior han modificado, incluso, el sentido de uno de sus textos más conocidos, “Nocturna rosa”.

En este sentido, es obvia la toma de decisiones editoriales que sus encargados, Alí Chumacero, Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, ejecutaron alterando las nóminas de las ediciones originales, con mayor resonancia en *Nostalgia de la muerte*, título que apareció en 1938 y 1946. De acuerdo con Alí Chumacero, en la entrega de 1953 de las *Obras* de Villaurrutia se incluyeron las versiones aprobadas por el poeta (Villaurrutia XXXI), sin embargo, al momento no se ha identificado algún documento que sustente el presunto deseo del ex miembro de la revista *Ulises* para que su obra sufriera modificaciones, incluso, tomando en cuenta que para 1953 se cumplieron tres años de la muerte del también dramaturgo.

Chumacero acepta que las variantes entre ediciones existen y aunque las cataloga como “muy leves” se ha demostrado que éstas son suficientes para ofrecer una obra poética lejos de la propuesta original, al igual que alterada de Xavier Villaurrutia, al punto que se han señalado discrepancias entre las mismas impresiones del Fondo de Cultura Económica.

Asimismo, en la segunda edición, agrupada bajo el nombre de *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*, aparecida en 1966, no se incluyó algún tipo de nota que tomara en cuenta o explicara la necesidad de aumentar la nómina de textos contra su predecesora de 1953. A propósito, en las páginas de 1966 fue suprimido el apartado de “Advertencia” que redactó el mismo Chumacero para la primera edición de 1953 en la que se dio cuenta, al menos, de las anexiones que padecería su versión.

Tal como se ha visto en los capítulos anteriores las discrepancias más significativas tienen que ver con la inclusión de poemas arbitrariamente, como en *Reflejos* fue “Poesía”, texto que apareció luego de darse a conocer la ópera prima de Xavier Villaurrutia, en 1926. Cabe recordar que este poema apareció en el número 4 de

la revista *Ulises*, impresión correspondiente a octubre de 1927, por lo que fue imposible que se agrupara en la entrega de la Editorial Cvltvra.

Según recalca Chumacero en la nota preliminar de *Décima muerte y otros poema no coleccionados*, plaquette publicada en 1941, Villaurrutia explicó que “de haberlo escrito a tiempo debió figurar al frente de mis *Reflejos*” (Villaurrutia XXXI), motivo por el cual el editor optó por colocar el texto al comienzo de la colección de 1953, repitiéndose la decisión en las siguientes entregas del Fondo de Cultura Económica, sin embargo, no se ha identificado algún documento que fundamente dicha medida para, en este caso, ofrecer versiones alteradas de su obra.

Al respecto, Octavio Paz comenta en sus memorias sobre Xavier Villaurrutia que no está “seguro del acierto de esta decisión. Por su lenguaje, sus imágenes y su juego de palabras, *Poesía* prefigura la primera serie de *Nocturnos* y debería ir al frente de esos poemas”, no obstante sostiene que la segunda edición de *Nostalgia de la muerte*, en 1946, contiene la nómina aumentada gracias a la inclusión de la plaquette de 1941—exceptuando “*Poesía*”— (Paz 55).

A pesar de ello, Chumacero no corrobora el dato y como se ha visto en páginas atrás también se aprecian discrepancias entre las páginas de 1953 y 1966. En este sentido es conveniente indicar que no fue posible localizar la plaquette mencionada, lo que abona a sostener la tesis de las decisiones arbitrarias de los editores de las *Obras* de Villaurrutia, ya que tampoco se ha encontrado material alguno que dé fe del acomodo final pedido por Villaurrutia al momento de aparecer la entrega de 1966.

Continuando con ello, cabe indicar que Chumacero declara en la “Advertencia” antes señalada que los “textos incluidos” en el volumen del 1953 “son reproducción de las últimas ediciones aprobadas por Xavier Villaurrutia”, aunque como se ha demostrado en el capítulo pasado son más que visibles las divergencias en las páginas de 1966, especialmente en el caso de la tercera sección de *Nostalgia de la muerte*, “*Nostalgias*”, espacio en que durante la segunda edición fueron incluidos “*Paradoja del miedo*” y “*Volver*”.

Incluso, en este punto, si se concede la razón a Alí Chumacero en cuanto a la anexión de poemas en la entrega de 1953 por “deseos” del propio Villaurrutia, se pueden considerar dos puntos: si el poeta entregó una segunda edición de *Nostalgia de la muerte*

donde, presuntamente, aumentó la nómina del libro, ¿por qué el resto de su poética no fue objeto del mismo trato? Más aún, ¿por qué si la primera entrega de sus *Obras* incluye las versiones aprobada por Villaurrutia las páginas de 1966 fueron modificadas contra su antecesora?

No se han identificado elementos que sirvan para justificar decisiones editoriales como, además de suprimir textos de sus libros, cambiar su orden y alterar sus títulos. En este punto es preciso resaltar el caso de “Nocturna rosa”, poema que vio la luz en una plaquette en 1937 bajo el sello Chaperó⁴⁷ y reeditada por Anthony Stanton en 2013, ya que de esta manera se valida que la alteración que sufrió el texto al agruparlo en 1966 fue grave, al punto de tergiversar su sentido. Como se recordará, de haber mantenido el título original éste sería considerado el único nocturno en femenino del poeta, no así en masculino, tal como ahora circula en las impresiones posteriores a 1966.

Un ejemplo similar es el de “Décimas”, incluido en *Canto a la primavera y otros poemas*, nombre que a la postre fue alterado a “Décimas de nuestro amor” por Alí Chumacero y, a la postre, ratificado por Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider. A la par deben sumarse las alteraciones de palabras, tildes y signos de puntuación que se han descrito en los apartados anteriores.

Por tal motivo también se concluye que es fundamental elaborar una edición crítica donde se presenten los textos que originalmente fueron publicados en 1926, 1938 (1946) y 1948, de esta manera, se ofrecerán sin alteraciones el orden central de sus textos, así como palabras y formatos de sus libros.

En este sentido, también es necesario incluir una comparación de las modificaciones y errores que siguen apareciendo en las páginas del Fondo de Cultura Económica, mismas que fueron descritas previamente, sirviendo esta investigación como precedente, de ahí la importancia que representó la presente tesis. No hay que pasar por alto que hasta la quinta reimpresión, en 2006, las observaciones aquí detalladas continúan apareciendo sin que se haga algo al respecto, mucho menos un documento que dé fe de las erratas cometidas.

⁴⁷ Esta edición de autor solo tiró once ejemplares y al parecer era desconocida para los mismos editores de sus *Obras*, pues en la Bibliografía Directa no fue tomada en cuenta como otras plaquettes.

Un claro ejemplo de la falta de revisiones editoriales de las *Obras* de Villaurrutia es que ni siquiera se menciona o incluye en la edición de 2006 el poema “Nocturno de San Juan”, mismo que a partir de una investigación de Miguel Capistrán fue publicado en Letras Libres (Capistrán 30) en marzo de 2003 como parte de un número especial que conmemoró el centenario del nacimiento del poeta. El investigador explica que por la temática amorosa del poema éste puede ser:

“[...] una suerte de contra-punto del “Nocturno de los ángeles”, ya que si en éste trasmutó poéticamente sus vivencias de un universo gay que hallaron su apoteosis en San Diego, California, pero que tuvieron alguna manifestación previa en Nueva York, en el que hoy se da a conocer el entorno en que las sitúa el poeta es mexicano y capitalino. (Paz 30)

Dicho poema corresponde a 1946, año en que se publicó la segunda versión de *Nostalgia de la muerte*, y el cual alude a la Avenida San Juan de Letrán, hoy en día conocido como el Eje Central de la ciudad de México, zona en la que históricamente el sexoservicio es una constante al igual que el ambiente nocturno del que en el apartado relacionado con la vida del poeta se ha subrayado.

Sin embargo, un dato que llama poderosamente la atención es que a pesar de que el investigador da por sentada la veracidad del texto éste no se ha incorporado en las ediciones de 2003 y de 2006, incluso, el acomodo presentado por Capistrán no obedece a un orden establecido debido a que el poema originalmente fue redactado en tarjetas sueltas y sin numerar, lo que hubiera dejado en claro la visión de Villaurrutia. Ahora bien, a continuación se presenta el poema en cuestión:

Calles mojadas como espejos,
donde cada luz encendida,
al multiplicar sus reflejos
forma una ciudad sumergida.

Y en que el silencio va tejiendo
con negras plumas el misterio,
porque su noche sigue siendo
la eterna noche del Imperio.

Ciudad antigua y desolada.
En la piel de sus edificios
quedó la huella ensangrentada
de los rituales sacrificios.

Hay noches en que el corazón
palpita con otro compás.
Hay noches en que la razón
¡no quiere paz!

Noches en que la prostituta
se entrega al hombre, de verdad,
y en vez de darle la cicuta
le da miel de su soledad.

Y noches en que las doncellas
abandonan sus fríos lechos,
para mostrar a las estrellas
la luna llena de sus pechos.

Noches de trémula delicia
en que el insomne adolescente
descubre a solas la caricia
y halla en sus manos una fuente.

En que, cazadores furtivos,
en la sombra de algún pasaje,
con su cara de muertos vivos
incuban un turbio chantaje.

Y en que, con paso amortiguado
algún Don Juan Manuel transeúnte
llega de pronto a nuestro lado...
¡Y esperamos que nos pregunte...!

Noches de silencioso pacto

en que, desnudas, las miradas
establecen, mudo, el contacto
de nuestras bocas imantadas.

Noches en que nuestra mirada
con otra mirada se enlaza.
¡Y nada nos detiene, nada!
Y pasa todo... y nada pasa. (Capistrán 31)

Con esta evidencia se confirma que a partir de 1966 hasta 2006 la obra poética de Xavier Villaurrutia no ha sido objeto de revisión, lo que fomenta en este caso una colección incompleta, más aún si se considera que en las entregas del Fondo de Cultura Económica ha sido una constante anexar poemas localizados en situaciones similares. Por tal motivo, es viable mencionar, por último, a manera de resumen, que de la presente investigación es factible concluir que:

1. Las *Obras* de Xavier Villaurrutia editadas por el Fondo de Cultura Económica en 1953 y 1966 incluyen un apartado de su trabajo poético consistente en sus tres libros, *Reflejos*, *Nostalgia de la muerte* y *Canto a la primavera y otros poemas*, mismo que padeció modificaciones sustanciales impulsadas por sus compiladores, Alí Chumacero, Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, las cuales alteraron el orden, la nómina, algunas palabras y los formatos originales de 1926, 1938 (1946) y 1948, respectivamente.
2. Las decisiones editoriales a cargo de Chumacero, Capistrán y Schneider fueron tomadas arbitrariamente, pues en alguno de los documentos revisados y contrastados se ha identificado alguna justificación para validar las alteraciones que su poesía ha padecido desde 1953.
3. A partir de las primeras ediciones de sus *Obras* hasta 2006 han seguido publicándose errores consistentes con una falta de revisión y cuidado de su material poético.

4. Las alteraciones que ha padecido su poesía en las versiones de 1953 y 1966 contribuyen a ofrecer un sentido tergiversado de las propuestas originales, sustituyendo títulos y cambiando géneros de palabras.
5. Es preciso recabar en una edición crítica la obra poética de Xavier Villaurrutia, a fin de dar a conocer una guía detallada de cómo fueron publicados sus libros *Reflejos*, *Nostalgia de la muerte* y *Canto a la primavera y otros poemas*.

Finalmente, se espera que esta investigación abone para futuros trabajos sobre la vida de Xavier Villaurrutia al igual que su poesía, ya que hasta el momento no hay materiales que den cuenta de aspectos personales que abran la puerta para una biografía del poeta, mucho menos ediciones críticas que colaboren a identificar de manera fácil el orden en que fueron dados a conocer los poemas y plaquettes que conformaron las tres colecciones enumeradas.

Asimismo, que esta tesis sirva como un conducto para revalorizar la obra poética de uno de los autores fundamentales del grupo que giró en torno a la revista *Contemporáneos*, demostrando que es necesario sacar del anonimato la nula revisión de su material desde las entregas de 1953 y 1966 a la fecha.

Anexo 1

ACTA DE DEFUNCION

157

Partida Núm. 156 viente

Cienveintenta y seis

Villavieja

Guaymas, Sonora

En México

Distrito Federal, a las diez horas

veinte minutos

del día veintinueve

de diciembre

de mil novecientos

ante mí Enrique Lara Nieto

Oficial del Registro Civil, comparece Coproano Zamora

y exhibe un certificado médico en el que se hace constar el fallecimiento de la doña

Doña Villavieja Guaymas, con los siguientes datos:

GENERALES DEL FINADO

Lugar de nacimiento: Nueva Laredo, Tamaulipas

Edad: Cuarenta y ocho años

Nacionalidad: Mexicana Ocupación: Empleada

Domicilio: Calle de Puebla 247

Estado Civil: soltera

Padres: Rafael Villavieja, finado y Julia Guaymas

Enfermedad: Angina de pecho

Día y hora del fallecimiento: ayer, a las 8 horas

Lugar del fallecimiento: en domicilio

Lugar de inhumación: Cementerio de Guaymas

Médico que certifica: José Regente, Perito

Domicilio del Médico: Carlos J. Meneses 210

GENERALES DEL DECLARANTE

Edad: Treinta y cinco años Ocupación: Empleada

Estado Civil: soltera Domicilio: Calle de Puebla 15

TESTIGOS

Nombres: José Moreno

Tabador Salazar

Edad: Cuarenta y ocho años

Edad: 40 años

Ocupación: Empleada

Ocupación: Empleada

Domicilio: Calle de Puebla 15

Domicilio: Calle de Puebla 15

Parentesco: hermano

Parentesco: hermano

Leída la presente acta, la ratifican y firman los que saben: José

Enrique Lara Nieto

Bibliografía

- Acosta Gamas, Tayde. «Celestino Gorostiza, a 110 años de su nacimiento.» *Siempre!* (s.f.). 29 de Julio de 2014. <www.siempre.com.mx/2014/02/celestino-gorostiza-a-110-anos-de-su-nacimiento>.
- Barrera, Reyna. *Salvador Novo. Navaja de la inteligencia*. México: Plaza y Valdés, 1999.
- Bradú, Fabienne. *Antonieta*. Vol. Novena reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Cantón, Wilberto. «Recuerdos de Xavier Villaurrutia.» *Revista de la Universidad de México* V (1951): 17.
- Capistrán, Miguel. *Los Contemporáneos por sí mismos*. Vol. Lecturas Mexicanas. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 93 vols.
- . «Los Contemporáneos por sí mismos.» *Revista de la Universidad de México* XXI.6 (1967): VIII.
- . «México, Alfonso Reyes y los Contemporáneos.» *Revista de la Universidad de México* 9 (1967): I.
- . «Villaurrutia inédito.» *Letras Libres* 51 (2003): 30.
- Conaculta. «Conaculta recupera en facsímil edición del poema Nocturna rosa, de Xavier Villaurrutia.» (s.f.). 29 de Julio de 2014. <www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=28451#.U9gJHuN5OSp>.
- Cuesta, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*. Vol. Presentación de Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. Letras Mexicanas vols.
- Cuesta, Jorge. *Obras*. Vol. Tomo I. México: Ediciones del Equilibrista, 1994.
- Dauster, Frank. «La poesía de Xavier Villaurrutia.» *Revista Iberoamericana* Volumen XVIII.36 (1953): 353.
- Diccionario de la lengua española*. Vigésimoprimera edición vols. Real Academia Española, 1992.
- Escalante, Evodio. *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*. México: Ediciones Casa Juan Pablos, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, Instituto Municipal de Arte y Cultura de Durango, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Estrada, Sylvia Georgina. «Anthony Stanton: nostalgia del poema.» *Zócalo* (2014). 29 de Julio de 2014. <www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/anthony-stanton-nostalgia-del-poema-1389257018>.
- Fell, Claude. *José Vasconcelos. Los años del águila*. México: UNAM, 1989.
- Fernández, Sergio. «Cada cosa hace daño. A propósito de Dama de corazones de Xavier Villaurrutia.» *Revista de la Universidad de México* XLII.442 (1987): 4.
- García Ponce, Juan. «La noche y la llama.» *Revista de la Universidad de México* XXI.5 (1967): 4.

- García Ponce, Juan. *Palabras sobre palabras*. México: Patria Cultural, Nueva Imagen, 2001.
- Godoy, Iliana. «Espacios de la ausencia: De Chirico, Villaurrutia y Barragán.» *Poligrafías: Revista de Literatura Comparada* 2 (1997): 182.
- H. Forster, Merlin. «La fecha de nacimiento de Xavier Villaurrutia.» *Revista Iberoamericana* XXXIII.63 (1967): 131-132.
- Jammes, Francis. *Almida de Etremont. Manzana de anís*. Vol. Traducción de Salvador Novo. México: Editorial Cvltvra, 1922.
- Laurel. *Antología de la poesía moderna en lengua española*. Segunda edición. Vol. Prólogo de Xavier Villaurrutia. Epílogo de Octavio Paz. México: Editorial Trillas, 2003. Linterna Mágica vols.
- Leyva, Raúl. «Sobre la poesía y la estética de López Velarde.» *Revista de la Universidad* XXV (1971): 12.
- Literatura, Coordinación Nacional de. (s.f.). 29 de Julio de 2014. <www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/catalogo-bibliografico/1539?start=1>.
- . *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949*. Vol. Primera reimpresión. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lecturas Mexicanas, 2001.
- L. Moretta, Eugene. «El Villaurrutia de Reflejos.» *Revista Iberoamericana* Volumen XL.89 (1974): 596.
- . *La poesía de Xavier Villaurrutia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Labastida, Jaime. *La palabra enemiga*. México: Editorial Aldus, 1996.
- Maristany, Luis. «Mes mensonges c'est vérité, sévérité même en songe. Notas sobre la presencia de Cocteau en Villaurrutia.» *Revista de la Universidad de México* 489 (1991): 50.
- Martínez, José Luis. *El trato con escritores y otros estudios*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.
- Martínez, José Luis. *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949*. Vol. Lecturas Mexicanas. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001. Primera reimpresión vols.
- Mendiola, Víctor Manuel. *Xavier Villaurrutia: la comedia de la admiración*. Vol. Colección Centzontle. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Meyer, Jean. «Mi hermano Xavier Villaurrutia.» *Nexos* (2005). 14 de Mayo de 2014. <www.nexos.com.mx/?p=11665>.
- Monsiváis, Carlos. *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. Segunda edición. México: Era, 2004.
- Novo, Salvador. *La estatua de sal*. Primera edición. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Owen, Gilberto. *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*. Vol. Lecturas Mexicanas. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. Tercera serie vols.

- Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. Tercera reimpresión vols. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Prisma. *Prisma. Revista internacional de poesía* 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8 (1922).
- Provencio, Pedro. «La vuelta de El Hijo Pródigo.» *Letras Libres* 6 (2002): 79.
- Sheridan, Guillermo. «Cuerpos de sombra: Owen y Villaurrutia en su debut.» *Revista de la Universidad de México* Volumen XXXIX.36 (1984): 35.
- Sheridan, Guillermo. *Epistolario (1918-1940)*. José Gorostiza. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- . *Los Contemporáneos ayer*. Vol. Segunda reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- . «Octavio Paz: cartas de Berkeley.» *Letras Libres* 155 (2011): 44.
- Tamayo, Rufino. «Mi lenguaje: la pintura.» *Revista de la Universidad de México* 5-6 (1980-1981): 4.
- Torres Bodet, Jaime. *Tiempo de arena*. Primera reimpresión. Vol. Letras Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 18 vols.
- Ulacia, Manuel. *Xavier Villaurrutia, cincuenta años después de su muerte*. Vol. La Centena. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- Villaurrutia, Xavier. *Cartas de Villaurrutia a Novo*. Vol. Prólogo de Salvador Novo. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1966.
- Villaurrutia, Xavier. *Canto a la primavera y otros poemas*. México : Stylo, 1948.
- . *Dama de corazones*. Prólogo de Pedro Ángel Palou vols. México: UNAM, 2004.
- . *Nocturnos*. México: Fábula, 1933.
- . *Nostalgia de la muerte*. Buenos Aires: Sur, 1938.
- . *Nostalgia de la muerte*. México: Mictlán, 1946.
- . *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*. Vol. Cuarta reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *Reflejos*. México: Cvltvra, 1926.