

ORIGIN, CONTINUITY AND WIT AT XAVIER
VILLARRUTIA'S NOCTURNAL DÉCIMAS

DIEGO ARMANDO LIMA MARTÍNEZ*

Holder of a master's degree in Mexican Literature
Universidad Veracruzana

Abstract: *This article examines the expressive resources of the two décimas compiled in Nocturnos (1933) by Xavier Villaurrutia. His aesthetics was not only nurtured by the avant-garde, but it was also drawn from the Baroque regular metrics and from his own expressive resources to accentuate the sharp and witty status desired by the poet. In this way, he designed an oeuvre in which meters, images, and rhythms form an indissoluble unit together with the themes of the overall composition. By studying the aesthetic context of the Hispanic American vanguard and the author's personal poetics, it is possible to analyze the nocturnal décimas in pursuit of a style of perfection for his poetry.*

KEYWORDS: MEXICAN MODERN POETRY; AVANT-GARDE; BAROQUE; DÉCIMA; STYLISTICS.

RECEPTION: MARCH, 2014

ACCEPTANCE: MARCH, 2015

* diego.alim@gmail.com

ORIGEN, CONTINUIDAD E INGENIO EN LAS DÉCIMAS NOCTURNAS DE XAVIER VILLAURRUTIA

DIEGO ARMANDO LIMA MARTÍNEZ*

Egresado de la Maestría en Literatura Mexicana
Universidad Veracruzana

Resumen: En este artículo se estudian los recursos expresivos de las dos décimas compiladas por Xavier Villaurrutia en *Nocturnos* (1933). Su estética no sólo se nutrió de la Vanguardia, sino que partió de la métrica regular barroca, así como de su propia técnica para acentuar la condición de agudeza e ingenio clásico anhelada por el poeta. De este modo, diseñó una obra en la que los metros, imágenes y ritmos forman una unidad indisoluble con los temas de la composición total. Mediante el estudio del contexto estético de las vanguardias hispanoamericanas y de la poética personal del autor, es posible analizar las décimas nocturnas como la búsqueda de un estilo de perfección para su poesía.

PALABRAS CLAVE: POESÍA MEXICANA MODERNA; VANGUARDIA; BARROCO; DÉCIMA; ESTILÍSTICA.

RECEPCIÓN: MARZO, 2014

ACEPTACIÓN: MARZO, 2015

* diego.alim@gmail.com

Hacia el mes de septiembre de 1933, los talleres Fábula, propiedad del poeta-impresor Miguel N. Lira, Xavier Villaurrutia publicó *Nocturnos*, poemario que representa el periodo creativo más intenso del escritor en materia de estética, resultado de su cercanía con la Vanguardia. En diciembre de 1928, en *Contemporáneos*, había aparecido el “Nocturno de la estatua”, y en agosto del año siguiente el “Nocturno en que nada se oye”; con ello iniciaba formalmente la escritura de un ciclo que tardaría un lustro en lanzar fuera de sí sus palabras de objeto dormido. Se trata —tal como lo pensó Cuesta— de un poemario que no prescinde de la conciencia de que la belleza se encuentra más allá de lo que fascina los sentidos: poesía habitada por ecos, fantasmas, sombras de palabras, la cual manifiesta “por diversos caminos o tentaciones” su inclinación hacia la pureza como ideal estético (244-247).

Para dos de los diez poemas que integran la obra: “Nocturno preso” y “Nocturno solo”, Villaurrutia eligió la décima espinela como medio expresivo del ideal estético que buscó mediante diversas variaciones métricas, rítmicas e incluso estróficas. Su búsqueda fue de una escritura consciente de sí misma, hecha por silencios más que por ruidos, una poesía “que traza en el papel su litoral” (26). Es necesario tener en cuenta que los dos nocturnos en décimas representan el primer encuentro con esta forma métrica, la cual le sirvió de modelo para la escritura —años más tarde— de la “Décima muerte” (1938) o de las “Décimas de nuestro amor” (1947). Hasta donde he podido documentarme, las décimas nocturnas son los poemas menos analizados por la crítica especializada. Considerando lo anterior, me propongo su estudio tomando como base la poética de la noche, así como las ideas estéticas de algunas vanguardias de “creación pura” que, durante el siglo xx, volvieron la mirada (o el oído) hacia las fuentes de la métrica tradicional española.

EL LLAMADO AL ORDEN

Todo parece indicar que durante el periodo creativo de los nocturnos —el cual abarca desde 1926 hasta 1933—, Xavier Villaurrutia acendró su poesía en los límites de un clasicismo francés bajo la fuerte influencia de Paul Valéry. Tanto la retórica de las correspondencias —es decir, los juegos de ideas o de palabras—, como los temas de su primera poesía nocturna parecen aspirar a un ideal estético cercano a lo que en los años de la Vanguardia en México se denominó *purismo*, en cualquiera de sus acepciones: poesía pura, plástica, desnuda, clásica. Estas ideas estaban motivadas por las reflexiones esteticistas, filosóficas e incluso científicas, en torno a un cambio en la mirada del artista hacia su realidad; un cambio de orden analítico iniciado en la

tradición francesa con el ideal de la Gran Obra de Stéphane Mallarmé, el cual penetró profundamente en el espíritu de las vanguardias de creación más bien abstracta, como el Cubismo de Pierre Reverdy, el Creacionismo de Huidobro, el Ultraísmo o la vuelta al Barroco de la Generación del 27 en España.

En “Carta sobre Mallarmé”, Valéry define la poesía clásica como aquella que conlleva la crítica en sí misma. Para el escritor francés, la poesía de Mallarmé aspira, con extraordinaria paranoia, a organizar premeditadamente los medios de la expresión romántica. Todas las características que se atribuyen a lo clásico se relacionan con esta actitud depuradora. Ésta es la razón por la que la poesía en su estado más puro —tal cual la entiende Valéry— supondría el cuidado de la forma. Si los *Nocturnos* de Villaurrutia amplificaron, depuraron o experimentaron con la influencia o los límites de estas premisas estéticas, lo condujeron por la continua reorganización de formas estróficas, extensiones de verso e incluso rimas. Los poemas nocturnos fluctúan entre los rigurosos diez versos de las dos espinelas (“Nocturno preso”, “Nocturno solo”) o los más de 40 asonantados del “Nocturno eterno”, pero en todos ellos existió siempre la conciencia de un mismo centro: la noche fue en ellos un paisaje, un escenario, un tema, una hora de encuentro con los espejos del lenguaje.

El énfasis en el tema de la noche sitúa la escritura de Villaurrutia en la misma tradición de los nocturnos modernistas, tal como Cuéllar Escamilla lo ha esbozado. Poemas de temperamento melancólico que se detuvieron en la contemplación de la noche, bien para elaborar un paisaje o para expresar emociones relacionadas con la soledad, el miedo, la angustia, la muerte, el amor o el erotismo en composiciones que se denominan “Nocturnos”, conformando así un espacio para la confluencia de la poesía con la música.¹ La hipótesis es que, a diferencia de los nocturnos modernistas que en muchos casos sólo exploraron la composición temática de la noche (salvo el caso de Asunción Silva a quien se le debe un capítulo en la historia de la métrica hispanoamericana),

¹ La tradición de los nocturnos muestra una larga lista de modernistas, entre quienes podemos contar a José Asunción Silva, Amado Nervo, José Santos Chocano, Julián del Casal, Rubén Darío, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Efrén Rebolledo, Luis G. Urbina y José Juan Tablada. Estos autores se detuvieron en la contemplación de la noche como un medio para expresar sentimientos parecidos a la nostalgia, el temor a la muerte o el desconsuelo ante una realidad devastada por el positivismo hispanoamericano. De acuerdo con Cuéllar Escamilla, posiblemente fascinados por la obra de los grandes románticos, los modernistas encontraron en la poesía de Novalis al gran adorador de la noche, mientras que las piezas para piano de Chopin les habrían sugerido la denominación genérica, así como los procedimientos musicales propios del “Nocturno” (Cfr. Cuéllar 65-90).

los nocturnos de Villaurrutia experimentan el continuo ordenamiento del paisaje que se detiene, se solidifica, se parte en trozos geométricos superpuestos, aislados, en favor de una poética personal que no recuerde nada humano mas produzca la sensación de un juego de la inteligencia.

La clave del llamado al orden puede encontrarse en una carta fechada el 12 de diciembre de 1933. En ésta, Villaurrutia le confiesa a Bernardo Ortiz de Montellano cómo se dedicó a buscar en las figuras tutelares de los Siglos de Oro y de la poesía francesa moderna un imaginario, un método, pero, ante todo, una estética de lucidez que lo condujera a esa extraña condición del arte clásico: la de crear o recrear (poco le importa) los mundos vividos por el poeta despierto. El problema —explica más adelante— reside en un control del lenguaje, para que sea el autor quien juegue con las palabras y no éstas las que jueguen con él (838-839). Villaurrutia imagina la poesía como el oficio de un fotógrafo que debe poner todo su empeño en mantenerse despierto, impasible, receptivo con los cinco sentidos frente a su dormido modelo. La poesía no es una repentina inspiración ni una alambicada alquimia: es un oficio de los ojos en el que la pasión debe contenerse para dar a su poesía su forma verdadera. ¿Cuál? La forma de ella misma, siempre cambiante: la misma de los objetos que describe (836).

Con lo anterior se puede comprender que el poeta diseña una obra donde los metros, las imágenes y los ritmos forman una unidad indisoluble con los temas y elementos de la composición total. Una poesía que busca en todas partes su doble; poemas que hacen pensar en Narciso descubriendo su rostro en cada uno de los elementos que desarrolla. La noche, la soledad, el erotismo, el sueño, la muerte, toda esa temática nocturna que desde temprano invocó su pluma pasó por el frío análisis de la estética de las vanguardias: pensemos específicamente en el método cubista de la descomposición del objeto en todas las partes que lo integran. Con esta elección, el poeta fue en busca de recursos o medios expresivos cada vez más rigurosos que le permitieran plasmar las cosas con la ominosa precisión de un espejo que descompone en fragmentos su imagen, tal como acontece en “Poesía”, ese *ars poética* que antecede a los *Nocturnos*: “sin más pulso, sin voz y sin más cara/ sin máscara como un hombre desnudo/ en medio de una calle de miradas” (26).

Lo interesante es que, en la búsqueda de este estilo particular de escritura, Villaurrutia volvió la mirada hacia la métrica tradicional para acentuar la condición de orden e ingenio clásico con la que trataría un par de temas, cerrados o abiertos, pero contenidos en el marco de una estrofa rigurosa. ¿Paradojas de la Modernidad? Más bien, conciencia crítica de una tradición de la cual se sintió heredero. Hubo

también otros poetas afines a estos recorridos de la poesía moderna que volvieron la mirada hacia la métrica antigua —de ahí las silvas de José Gorostiza o los romances de Federico García Lorca—, pues la relación complementaria (no contraria) de la tradición antigua con la moderna se hizo frecuente en la poesía de la Generación del 27 a partir del descubrimiento que hicieron de las obras de Góngora, o más tarde, de los surrealistas.

En realidad, hacia el primer cuarto del siglo xx, en la mayor parte de Hispanoamérica se encontraba fraguado el movimiento de revaloración historiográfica de este periodo en nuestras letras, debido a la cercanía de los tricentenarios. Cabe recordar que Marcelino Menéndez Pelayo emprendió vastos proyectos respecto a la estética barroca desde finales del xix, lo que generó un renovado interés por el tema. No sólo escribió acerca de *Calderón y su teatro* (1881), también incluyó la obra de Luis de Góngora en la *Historia de las ideas estéticas* (1889) y llevó a cabo diversos estudios de las *Obras de Lope de Vega* (1902). Tampoco los poetas modernistas —encabezados por Rubén Darío— tardaron en acentuar su admiración hacia el Siglo de Oro. En España, Juan Ramón Jiménez hizo lo propio con la Generación del 98, mientras tanto Alfonso Reyes publicó en Madrid sus *Cuestiones gongorinas* (1927). Quiero explicar que el interés por el siglo barroco se encontraba latente, al momento justo en el que Gerardo Diego, al frente de su generación, publicó la *Antología poética en honor a Góngora: desde Lope de Vega a Rubén Darío*.

Semejante a lo acontecido en Europa, el grupo de los Contemporáneos en México hizo lo propio. Junto a Rodolfo Usigli, Salvador Novo, José Gorostiza, participó de la vuelta al Siglo de Oro dictando un ciclo de conferencias respecto a la obra de Juan Ruíz de Alarcón. También editó cuidadosamente los sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz para la colección Clásicos Agotados de la editorial La Razón en 1931. Pero el llamado al orden de Villaurrutia no parece restringirse a la simple elección de los moldes expresivos de una tradición con la cual se sentía identificado, quiero decir, no con una moda, sino con un planteamiento estético e intelectual relacionado con la voluntad de perfección formal.

Tanto Dámaso Alonso como Carlos Bousoño identificaron una preocupación semejante en la poesía de la Generación del 27. Su estricto análisis estilístico de la poesía moderna en lengua española intenta demostrar la pervivencia del artificio de las construcciones correlativas (la idea barroca de que *esto* equivale a *aquello*) en el primer tercio del siglo xx, lo cual se enfatiza a partir de los “poemas desnudos” de Juan Ramón Jiménez. Los resultados de las más de *Seis calas en la expresión literaria española* muestran que hacia finales del Modernismo se utilizó de manera recurrente la técnica de

las correlaciones, preparando el carácter conceptual de la poesía que intensificarían las generaciones de la vanguardia española (268-269). Esto tiene mucho sentido. En un juego de retóricas comparadas por su sustento analógico, la composición conceptista, con sus paralelismos, disemias y paronomasias, sería equivalente a la poética de las correspondencias baudelerianas con sus analogías, sinestesias e imágenes disímbolas.

La técnica de la que habla Bousoño consiste en la conexión progresiva entre dos o más elementos de un poema (correlatos), tanto en el plano de la expresión como en el del contenido: se trata, por lo tanto, de un sistema de composición literaria que determina la estructura junto con el sentido del poema, estructura, la mayoría de las ocasiones, sustentada en una serie de presupuestos de orden paradójico o conceptista. Si persiste esta técnica en la poesía española moderna, ¿lo hace en la mexicana?² La clave para responder de manera afirmativa parece estribar en la influencia que Juan Ramón Jiménez pudo haber ejercido en la escritura de Villaurrutia. En este sentido el estudio de Cuéllar Escamilla, muestra que la poesía de Jiménez —sobre todo la de *Eternidades*— orienta a nuestro poeta para encontrar la exactitud de la expresión verbal, ordenar las emociones y las ideas, incluso aquellas aparentemente irreconciliables.³

LA VUELTA A LA ESTROFA

Nocturnos (1933) puede ser leído como un itinerario alrededor de la noche; un recorrido donde los poemas son una ventana para mirar al interior de sí misma: al

2 César Rodríguez Chicharro hace tiempo sometió a análisis algunos versos de la poesía de Villaurrutia siguiendo el método de la estilística. Encontró a su paso importantes vínculos con la poesía barroca en cuanto a su composición paralelística y recursos expresivos, sobre todo, disemias o paronomasias. La relación con los procedimientos de la poesía barroca se le muestra con tal insistencia a Rodríguez Chicharro que llega a declarar: “con los nocturnos de Villaurrutia ocurre lo que con Góngora o Sor Juana: intentan sostener mediante disemias, paronomasias, correlaciones o paralelismos, una expresión suspendida las más de las veces en un pensamiento paradójico” (249-250).

3 Las ideas sobre la pureza que a Villaurrutia le interesaron de Juan Ramón Jiménez pueden encontrarse en el prólogo a *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* (1941). Al respecto, Cuéllar indica que los poetas de su generación sufrieron dichosamente la influencia de Juan Ramón, no sólo mediante su poesía, sino de su poética implícita, que fue traducir los ideales valéryanos de la poesía pura a nuestro idioma. En su poemario *Eternidades*, el poeta español había practicado una síntesis extrema del verso en todos sus niveles: léxico, sintáctico, métrico, estrófico, temático, simbólico, coincidiendo con las premisas

sueño, la muerte, el desamor, la soledad, el silencio. Esta disposición no sólo indica, al igual que un mapa, el desarrollo de los temas en el poemario, sino que además proyecta los límites de su sistema expresivo. Dicho de otro modo, el ideal de la forma buscado por nuestro poeta insiste en preservar (no anular) todo conflicto entre las leyes heterogéneas que concurren en su universo, para obtener, de cada uno de los poemas, un multiplicador expresivo de la intención central. Un libro arquitectural, premeditado; un libro donde cada elemento sea parte de un todo, lleno de sentido unitario: desde el fragmento de mundo que se nos presenta, hasta la última partícula material de las palabras.

Esto implica no sólo el desarrollo de los temas mediante procedimientos retóricos particulares (disemias, paronomasias, desdoblamientos) de acuerdo con la idea central del poema, sino también la elección de una forma métrica específica para cada uno de ellos. Así, la experimentación rítmica del “Nocturno en que nada se oye” corresponde directamente con el tema que desarrolla: la sucesión acompasada de imágenes de un ser fragmentado. Pese a las aparentes diferencias —sobre todo métricas—, este nocturno tendría la misma finalidad estética que el verso heptasílabo en el “Nocturno de la estatua”, pero realizado en dirección opuesta: hacia el metro regular. Las correspondencias de la polaridad nocturna hacen visibles múltiples asociaciones entre la poesía clásica y las innovaciones de la Vanguardia. ¿Qué lugar ocupan las décimas en este peregrinar alrededor de la noche?

Siguiendo el orden de ideas, no es difícil pensar en el motivo por el cual recurrió al uso de la décima espinela —gusto compartido con muchos poetas de la época, aunque practicada por unos pocos— como medio expresivo para dos nocturnos. Su forma —cuidadoso juego de hermetismo— permite el desarrollo de una queja —expresión de dolor, pena o sentimiento—, como indicó Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, pero contenida dentro de un ingenioso marco retórico. Villaurrutia no escribía aún en décimas consecutivas —estilo cercano al *sonnet sequence* de los poetas isabelinos—, para esto habrá que esperar la “Décima muerte”; sin embargo, indaga un par de veces en la capacidad de la estrofa para ensimismar un contenido o para desarrollar una idea en sí, como si se tratara del epigrama que da realce a un pensamiento completo.⁴ Su principal mérito reside en construir, con solo diez

de una poesía clásica, si admitimos —siguiendo a Valéry— que ésta consiste en la pulcritud de la forma, la regularidad, el equilibrio de la composición, además de la sobriedad (“De *Eternidades...*” 201-225).

⁴ Conviene mencionar que fue la agudeza mental, su carácter satírico, la fúnebre cercanía con la inscripción del epitafio y, sobre todo, la brevedad, lo que caracterizó al epigrama latino. Más que

versos, una composición poética en la que no se violenta al azar —ni siquiera, al de las rimas— la idea que se propone plasmar.

La décima prácticamente no admite variantes, modificaciones o licencias. Su origen se encuentra en las canciones de la España medieval, mientras que su filiación lírica puede rastrearse en las *Diversas rimas* (1591) de Vicente Espinel.⁵ En su forma tradicional, la décima espinela es una estrofa de diez versos octosílabos, integrada por cuatro rimas consonantes, que responden al esquema *abba ac cddc* (Baehr, *Manual de versificación española* 299). Las cualidades de la décima espinela son variadas; para este análisis, es necesario tener en cuenta su estructura especular que permite a la primera parte de la estrofa corresponderse con la segunda (*abba ac cddc*); correspondencia motivada por el cambio apenas perceptible de sentido que sigue al término del cuarto verso (300). Con dicha estructura, se puede desarrollar el planteamiento inicial de la idea, mas nunca introducir uno nuevo. Por el rigor de su forma e ingenio, en la tradición hispánica la décima ocupa un lugar al lado de otras formas cerradas como la quintilla o la copla. Su estricta fisionomía guarda una relación íntima con la tendencia estética a la que sirvió. Como afirma Tomás Navarro Tomás: la décima es al Siglo de Oro, lo que el soneto al Renacimiento.

Desde el siglo XVII, una larga lista de poetas como Vicente Espinel, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, fray Luis de León, Calderón de la Barca,

una forma métrica específica, el epigrama, como la epístola o la canción épica, es un género literario (Navarro, *Métrica española...* 253).

El ambiente de los Siglos de Oro fue propicio para que tratadistas como Pinciano y Cascales o preceptistas como Díaz Rengifo establecieran un criterio para emular los epigramas latinos mediante modelos métricos menores de la lírica castellana (redondillas, quintillas, décimas) y conservar con ello su brevedad, claridad y agudeza sentenciosa. Resulta interesante mencionar que incluso Quevedo, en sus *Imitaciones de Marcial*, optó por el modelo acentuado de la décima espinela para imitar al epigrama latino; es decir, que durante los Siglos de Oro la décima fungió como una vía para la retórica clásica. En estas “imitaciones”, el distico más breve del epigrama se diluye en la estrofa de diez versos, sobre todo, en los primeros y en los últimos, dejando lugar para la amplificación personalísima de Quevedo. Además de las adaptaciones estróficas, la relación establecida entre estos dos poetas a partir de su entendimiento de la escritura epigramática es reveladora. Tanto en la poesía de Marcial como en la de Quevedo, el ingenio termina sustentado mediante figuras de dicción como disemias, paronomasias o múltiples correlaciones al servicio de una técnica fundamentalmente intelectual (Candelas “El epigrama de Marcial...” 59-96).

5 Lope de Vega es quien le atribuye el invento, junto con el de la quinta cuerda de la guitarra.

Carlos de Sigüenza y Góngora, sor Juana Inés de la Cruz, entre otros, se sirvieron de la décima tanto en la lírica como en el teatro para tratar temas diversos —ya fueran graves, religiosos o burlescos— introduciendo ligeras modificaciones en su música octosilábica. Pese a su popularidad en el drama novohispano, el uso de la décima decreció con el Neoclasicismo a tal grado de considerarse una rareza durante el Romanticismo español, exceptuando a José Zorrilla. Hubo que esperar hasta finales del siglo XIX para que los modernistas en Hispanoamérica volvieran con rigor a la práctica de las décimas espinelas. El Modernismo estableció un enriquecimiento sorprendente respecto a la perspectiva de la métrica fija tradicional, pues revisó los metros históricos; al hacerlo, dio continuidad a esta tradición castellana frenada durante más de un siglo. Así, el culto preciosista de los modernistas favoreció la escritura de la décima en poetas como Luis G. Urbina, Salvador Díaz Mirón, Salvador Rueda, Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Amado Nervo, Enrique González Martínez, José Santos Chocano, por nombrar sólo algunos.

También es cierto que en su recorrido por la historia de las formas métricas fijas, los poetas modernistas sí realizaron variaciones al paradigma de la décima tradicional. Ellos hicieron experimentos inevitables en la métrica de la espinela, por lo que es posible encontrar variantes de esta estrofa, como son las de pie quebrado; inclusive, podemos leer algunas con metros decasílabos o endecasílabos (Navarro, *Arte del verso* 128). De cualquier modo, la décima pervivió en los misteriosos caminos de la poesía culta, pero igualmente en la popular, hasta llegar al siglo XX, cuando encontró un escenario propicio para su cultivo. Esta vuelta a la estrofa se vio motivada, en gran parte, por la necesidad que sintieron algunos poetas afines al rigor clasicista de ciertas vanguardias como el Cubismo. Recordemos que, tras enfatizar el carácter musical de la espinela —refiriéndose a ella como “raro milagro de la composición del ritmo”—, Gerardo Diego la comparó con la fragmentación parsimoniosa del minuetto: una de las danzas figurativas de la suite (587-589).

“NOCTURNO PRESO” O LOS LÍMITES DEL ESTILO

Pensemos que la décima espinela le otorgó a Villaurrutia la sensación de obra terminada (un poema concebido como totalidad), pero estación mínima al interior del universo nocturno que propone. Tras revisar las figuraciones de la noche —el miedo, la desintegración, el silencio, el desdoblamiento—, el séptimo poema de *Nocturnos* se detiene en el tema del sueño. No obstante, este sueño no será entendido como estado renovador de la realidad ni como deseo futuro; tampoco como “la muda imagen de la

muerte” del Siglo de Oro ni la melancolía del Romanticismo; el sueño nocturno, más bien, es una dimensión formada por la misma conciencia que tenemos en la vigilia.

En este primer nocturno en décima, el escritor hace notar a los ojos de su lector (también al oído) la concentración métrica en variación de octosílabos/heptasílabos, con sus sinalefas por añadidura, la sonoridad recurrente de sus rimas en vocales abiertas y semiabiertas (en español: a, e), además de su estricto mecanismo conceptual:

Prisionero de mi frente
el sueño quiere escapar
y fuera de mi probar
a todos que es inocente.
Oigo su voz impaciente,
miro su gesto y su estado,
amenazador, airado.
No sabe que soy el sueño
de otro: si fuera su dueño
ya lo habría libertado.

(Villaurrutia, 49)

En cuanto al planteamiento temático, “Nocturno preso” no deja de recordar los sueños de Calderón de la Barca ni la retórica de la mejor poesía española de los Siglos de Oro.⁶ ¿Cómo hace propio e innovador este tema de la literatura universal? El escritor se sitúa frente al sueño con el propósito de contenerlo en forma fija: apriionándolo en posición eterna al interior de sus contornos. Por su estructura, en la décima no es difícil advertir un riguroso diseño ternario: 1) *Prisionero de...* 2) *Oigo su voz...* 3) *No sabe que...*; el estricto orden de ideas comunica —al tiempo que fusiona— cada una de las tres partes sintácticas en un solo cuerpo poético (aunque la segunda parte pertenezca al primer núcleo de sentido). En el primer momento de la estrofa se plantea la situación que desarrollará el poema: se ha conferido una máscara o un rostro al sueño mismo, haciendo de él un personaje —*forçat innocent*— arrestado en

⁶ Si bien tenemos noticia de que algunos temas como el de la “unión mística” no fueron sino tocados por unos cuantos poetas de los Siglos de Oro, prácticamente todos ellos trataron —de una u otra forma— el del “sueño erótico”. Pero dicha idea no es sino la armazón o el esqueleto: lo importante —dice Antonio Alatorre— sería advertir con qué vestidura ataviaron el tema del sueño los distintos autores (12-13).

la prisión inasible pero real de la memoria.⁷ El mecanismo de composición de estos primeros versos sigue la lógica de los complementos opuestos, además de ubicarnos en una perspectiva de interiores: desde la habitación verbal hacia el “afuera” deseado.

La quinta línea de la décima comienza a liberar los secretos del poema. Este verso pertenece aún a la primera parte de la composición de acuerdo con su rima, pues corresponde tanto con el inicial como con el cuarto. Un ligero cambio sintáctico, no obstante, le permite introducir un momento distinto para el desarrollo de la idea central. Es en este segundo momento cuando asistimos al despertar de los sentidos. Los sesgos de la inteligencia no desisten, sino centran la atención hacia las percepciones sensoriales en el interior del sueño. Las sensaciones de las que hablamos están relacionadas de una manera lógica e incluso consecuente (oigo-voz-impaciente/ miro-gesto-amenazador/miro-estado-airado), lo que hace de estos versos un sistema diseminado de correspondencias visuales, sonoras, sensitivas. Su composición correlativa es tan rigurosa que valdría la pena representarla mediante la siguiente gráfica:

(A1) Oigo su (B1) voz (C1) impaciente,
 (A2) miro su (B2) gesto y (A3) su (B3) estado,
 (C2) amenazador, (C3) airado.

La tercera parte o momento del poema consiste en una sentencia, o sería mejor decir, la revelación de un secreto: el soñador no es sino el sueño de otro. Esto implica que el prisionero no podrá ser libertado, jamás; su deseo queda eludido por una verdad demasiado terrible. Todo un arte de ingenio si consideramos que las correspondencias entre los elementos (ser el sueño de otro sueño) implican una proyección de éstos sin límite, al igual que una caída en el juego angustioso de un espejo frente a otro. Pensemos esto como una hipérbole mediante la cual el poeta no teme cumplir con la más larga sentencia en el abismo. El poeta-soñador es a su vez poema-sueño de

⁷ El sueño del “preso inocente” es recurrente tanto en la poesía de los Siglos de Oro como en la de Vanguardia. Aparece ya como tema en la décima antigua de fray Luis de León, “Al salir de la cárcel”. Y es una de las preguntas que motivan a Béguin en su investigación acerca del sueño romántico: ¿son los poetas quienes verdaderamente sueñan?, o acaso ¿se han convertido en un teatro en el que “alguien o algo presenta sus espectáculos ora ridículos, ora llenos de inexplicable cordura?” (11). Por supuesto, en el caso particular de nuestro poeta es imposible no hacer referencia al libro homónimo de Jules Supervielle, *Le forçat innocent* publicado en 1930, en el cual Villaurrutia posiblemente haya encontrado una prefiguración de sus propios nocturnos (Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y obra* 62).

alguien más. No la certeza sino el temor de Segismundo, de andar de sueño en sueño, siempre aprisionado. Así la fáustica incertidumbre de esta décima que es capaz de convertir al viajero nocturno en presa de su silogismo.

“NOCTURNO SOLO”, CON LAS TENTACIONES DE LA MEDIA NOCHE

En los poemas de Villaurrutia, como en la poesía española barroca, soledad significa retiro: apartamiento de la ciudad; contemplación: quietud donde el espíritu reina libre, reposado o sereno (Xirau “Presencia de una ausencia” 161-171). Recluido en su alcoba verbal, el soñador villaurrutiano se aparta de la vida colectiva para aislarse en su biblioteca particular. En “Nocturno solo”, el poeta sumerge toda la realidad poética en una atmósfera intimista, opresiva, casi aletargada. Ha perdido contacto con toda experiencia humana, con toda sociedad. Se trata de un exiliado, un naufrago —como el poeta mismo lo denomina— que sufre el mal de los contemplativos:

Soledad, aburrimiento,
vano silencio profundo,
líquida sombra en que me hundo
vacío del pensamiento.
Y ni siquiera el acento
de una voz indefinible
que llegue hasta el imposible
rincón de un mar infinito
a iluminar con su grito
este naufragio invisible. (Villaurrutia 50-51)

En esta décima espinela el poeta describe con evidente control de la música octosilábica su estado espiritual: vuelo ingenioso dentro de la jaula de oro de la melancolía. A diferencia de la estructura ternaria del “Nocturno preso”, esta décima se encuentra conformada por dos momentos fundamentales: 1) *Soledad, aburrimiento...* 2) *Y ni siquiera el acento...* En el primero, se enumeran una serie de estados depresivos o aletargados. Más que simple lasitud de los sentidos, más allá de la melancolía romántica, el estado descrito por Villaurrutia hace pensar en los arrebatos de acidia: ese tedio espiritual descrito por los manuales medievales. Percepciones del espíritu subordinadas progresivamente en la estrofa, unas sobre otras, para hacer de la composición un sistema de yuxtaposiciones sensoriales. Así, el sujeto del poema experimenta:

- (A1) Soledad, (A2) aburrimiento,
- (A3) vano silencio profundo,
- (A4) líquida sombra en que me hundo
- (A5) vacío del pensamiento.

A partir de la segunda línea los elementos comienzan a superponerse para integrar nuevos sentidos. La doble adjetivación —tan cercana a la poesía de sor Juana como a la de López Velarde— remite a una realidad vertiginosa en la cual la metáfora se aleja de lo común (“*vano* silencio *profundo*”) para invocar la correspondencia misteriosa entre los sentidos: experiencias ausentes de realidad, abismales, oníricas. Condición como ésta hace posible la presencia de imágenes absolutas (novísimas) en la poesía nocturna de Villaurrutia; imágenes de intenso efecto que vuelven maleable la solidez del hormigón de su alcoba: esto sucede con la ominosa imagen de la “sombra líquida” que recuerda otro verso: el sacarla de la “sangre de su sombra” del “Nocturno de la estatua”, o, más adelante, cuando el poeta naufraga como un continente vacío (imagen propia del Cubismo), o se encuentra en el noveno verso con un grito que puede verse, mas no oírse (correspondencias sensoriales).

Frente a la cascada de percepciones disociadas, la segunda parte de la décima plantea la completa negación del deseo por parte de la realidad. El explorador del abismo sufre las tentaciones de la ausencia —el silencio, la sombra, la soledad— a tal grado que no requeriría la voz, sino al menos el eco de esa voz para perturbar las aguas de su naufragio. Motivado por estas condiciones extremas, Villaurrutia no desconfía de las hipérboles, sino todo lo contrario. Desea que sus hallazgos, mejor dicho, sus ausencias, sean las que más causen fascinación. Por ello no le basta carecer del acento de una voz, sino que este acento sea en hipérbole de segundo grado: *indefinible*. O llegar al último bastión a menos que sea *imposible* su acceso: el mar *infinito* para navegar, e incluso el naufragio *invisible* para los sentidos. Nótese la aguda sonoridad con la que se reiteran las palabras al interior de cada línea con vocales cerradas (en español: i, u).

Los límites métricos parecen multiplicar sus posibilidades poéticas en justa correspondencia. No es fortuito que, hacia el final de esta jaula del verso, el lector pueda descubrir el mundo fragmentado de un cementerio marino. Quizás en este estado de completa desrealización, tanto las palabras como los objetos familiares, tanto las imágenes como las sílabas, puedan organizarse para dar un sentido más puro a los nocturnos.

UN EPÍLOGO CINCO AÑOS MÁS TARDE

De acuerdo con Valéry un autor es original cuando se ignoran las transformaciones ocultas que otros hicieron en él. Pero observar la manera en que el sonámbulo de los Contemporáneos hizo de sus poemas a la noche un medio de confluencia de las premisas técnicas del rigor clasicista valéryano, con la estructura española de la décima espinela, nos lleva a pensar que la dependencia de lo que él hizo frente a lo que se había hecho es excesivamente compleja. Este análisis permite afirmar que en ambas décimas nocturnas se desarrollan los temas de la noche: la soledad y el sueño, en escenarios desrealizados o dimensiones agobiantes. También que la décima espinela le permitió desarrollar con rigor la idea central del poema, mediante recursos como la correlación (procedimientos barrocos) o la yuxtaposición de sinestesias (procedimientos de la Vanguardia). Fue así como Villaurrutia pudo obtener los resultados más singulares, los más raros, de un *sentir* prodigiosamente cercano a la *forma* en que se expresa.

Existe otro poema que se relaciona de tal manera con estos nocturnos en décima que es imposible evadirlo: “Décima muerte”, incluido en la primera edición de *Nostalgia de la muerte* (1938). En sus diez rigurosas estrofas, ¿Villaurrutia concilia el tema de la muerte con la técnica de las correlaciones barrocas? ¿Existe un eco del llamado al orden valéryano? ¿Sólo así, muerto, lo sentirá intacto, claro, definitivo... como la lente de la cámara debe mirar, con fría exactitud? Posiblemente, aunque el estudio completo de la “Décima muerte” tendrá que esperar. Me quedo por el momento con la idea de que la espinela fue una estrofa apropiada para que Villaurrutia manifestara su aspiración clasicista hacia la poesía. Una poesía que fue más que sólo forma: fue forma *profunda*, y en ese adjetivo se erigieron mundos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio. *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Alonso, Dámaso. *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa. Poesía. Teatro)*. Madrid: Gredos, 1963.
- Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Trads. K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos, 1970.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Trad. Mario Monteforte Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. "El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <<http://www.cervantesvirtual.com>>. Consultado: 4 de mayo de 2013.
- Cuéllar Escamilla, Donají. "De *Eternidades* a *Reflejos*: a propósito de la poesía pura en Juan Ramón Jiménez y Xavier Villaurrutia." *Texto Crítico. Nueva Época* 13 (julio-diciembre 2003): 201-225.
- Cuéllar Escamilla, Donají. "Los nocturnos modernistas: esbozo de una tradición." *Literatura Mexicana* XIII. 2 (2002): 65-90.
- Cuesta, Jorge. "Reflejos." *Obras reunidas*, II. *Ensayos y prosas varias*. Eds. Jesús R. Martínez Malo y Víctor Pelález Cuesta. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. 83-84.
- Diego, Gerardo. "Una décima." *Obras completas*, V. *Memoria de un poeta*. Madrid: Alfaguara, 1997. 587-589.
- Navarro Tomás, Tomás. *Arte del verso*. México: Colección Málaga, 1975.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*. Texas: Las Américas Publishing Company, 1958.
- Palomera Ugarte, Luz. *Los Nocturnos de Xavier Villaurrutia (un análisis sociocrítico)*. México: Universidad de Guadalajara, 1990.
- Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Rodríguez Chicharro, César. "Disemia y paronomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia." *La Palabra y el Hombre* 30 (abril-junio 1960): 249-250.
- Sheridan, Guillermo. *Señales debidas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Ulacia, Manuel. *Xavier Villaurrutia, cincuenta años después de su muerte*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Ediciones Sin Nombre, 2001.
- Válery, Paul. "Carta sobre Mallarmé." *Reflexiones*. Selección, trad. y pról. Glen Gallardo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. 115-129.
- Villaurrutia, Xavier. *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*. Pról. Alí Chumacero. Recops. Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Xirau, Ramón. "Presencia de una ausencia." *Entre poesía y conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*. Pról. Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. 161-171.

D. R. © Diego Armando Lima Martínez, México, D. F., julio-diciembre, 2015.