

Donají Cuéllar

De *Eternidades* a *Reflejos*: a propósito de la poesía pura en Juan Ramón Jiménez y Xavier Villaurretia

Octavio Paz advirtió, con razón, en su epílogo a *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* (1941), que la influencia de Juan Ramón Jiménez en la poesía en lengua española de principios del siglo XX fue definitiva, sobre todo en la generación de 1927, en España, y en los Contemporáneos, en México, pues, aunque no abrió caminos nuevos, contribuyó a afinar la sensibilidad y a depurar el lenguaje poético.¹ Poetas, todos ellos, modernos, pronto emprendieron la depuración retórica del agotado modernismo, que comenzó el poeta de Moguer hacia 1918, año en que publicó *Eternidades*.

Por su parte, Xavier Villaurrutia, en su prólogo a la *Antología...*, señala que los poetas de lengua española sufrieron "dichosamente" la influencia de Juan Ramón, no sólo en su poesía, sino también en su "poética implícita", dirigida a alcanzar un "lirismo de creación pura". Para Villaurrutia, Juan Ramón fue el primero en depurar la "escuela" modernista que, vistiéndose de "sí sé qué ropajes", no resistió la prueba de la "desnudez"; por ello encabezó la *Antología...* con poetas cuyo rigor y tendencia hacia la pureza en la expresión poética le impresionaron: Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Enrique González Martínez y Leopoldo Lugones, entre otros.²

Durante los años veinte, los poetas mexicanos avanzaban hacia el ejercicio de una poesía de carácter intelectual que, en algunos casos, rayaría en un "purismo" extremo, no sólo en sus obras, sino también en sus actitudes.

¹ Laurel. *Antología de la poesía moderna en lengua española* (Méjico: Trillas, 1988), p. 494.

² *Ibid.*, pp. 15-17.

Algunos Contemporáneos –pienso sobre todo en poetas como José Gorostiza y Xavier Villaurrutia– hicieron del ejercicio intelectual una profesión de fe que dejó obras memorables: *Muerte sin fin* (1938) y *Nostalgia de la muerte* (1946). Asimismo, propició el debate en que se discutió acaloradamente si la “pureza” de la poesía contribuía o no a su “deshumanización”. En 1925, los Contemporáneos

No pudieron tolerar la proposición de que el refinamiento estético implicara un apartamiento de lo humano, de que el [...] verso libre en poesía o el monólogo interior en prosa llevaran a la pérdida de los elementos *humanos* del realismo romántico o del naturalismo. Se negaban a aceptar que “la desesperación formal” del arte moderno fuera signo de enajenación o, peor aún, de anarquía; [...] que el arte fuera un fraude deleitoso y hueco [...]. Adoptando una actitud beligerante y pública, poco usual dentro de los cánones del decoro del grupo, llegaron a organizar una “comida de literatos” que se convirtió en el único *manifesto* público del grupo: acto de inútil desagravio, el grupo descalificó las ideas de Ortega y Villaurrutia; terminó leyendo el poema de Juan Ramón: “poesía desnuda, mía para siempre” para reivindicar, con él, lo que suponían un derecho del arte que no podía ser gravado por circunstancias ajenas a su propia problemática.³

Acotar el problema de la estética de la poesía pura en los Contemporáneos es un asunto arduo y complejo, que ha sido acometido en los últimos años desde dos frentes. Si Guillermo Sheridan estudió la presencia y el estilo de Juan Ramón en los primeros poemarios de cada poeta,⁴ Anthony Stanton trazó un mapa preliminar de las diferentes versiones de poesía pura que circularon entre ellos –la de Bremond, la de Valéry, la de Juan Ramón y la de las vanguardias: el cubismo de Reverdy, Jacob y Cocteau– tratando de ver hasta qué punto las compartieron, qué vigencia tuvieron y cuáles fueron los resultados.⁵ Por mi parte, me interesa especificar de qué manera influyó en *Reflejos* (1926) de Xavier Villaurrutia la idea de poesía “desnuda” que Juan Ramón había formulado en *Eternidades*, así como señalar algunas ideas del poeta mexicano, relacionadas con la poesía pura heredadas de Paul Valéry, pues considero que ambos escritores fueron igualmente importantes, el primero en el desarrollo y la formulación y el segundo en la reafirmación de

³ Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer* (México: FCE, 1985), pp. 247-248.

⁴ *Ibid.*, pp. 222-269.

⁵ Anthony Stanton, “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, ed. de Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (México: El Colegio de México, 1994), pp. 27-43.

la poética pura, que Villaurrutia defendió y practicó a lo largo de su obra y que en este momento abraza con fervor.

Es cierto que la poesía “desnuda” de Juan Ramón en *Eternidades y Piedra y cielo* se orientó a la “depuración esencialista [...] en un intento de equilibrar emoción, sensación e intelecto” y que “la simplificación extrema desemboca en exclamaciones fugitivas [...] que eternizan el instante”.⁶ Sin embargo, *Eternidades* abarca otros aspectos, no menos importantes, que influyeron en los seguidores del poeta de Moguer: la crítica de la poesía al interior de la poesía, así como la articulación de su práctica poética en elementos contrarios, en relación de complementariedad. Son aspectos que los poetas del 27 y los Contemporáneos irían incorporando a su poética, cada cual a su modo y en su momento. Y en este punto hay que decir que si bien la poesía de Juan Ramón ha sido objeto de numerosos estudios,⁷ entre los cuales hay varios dedicados a su relación con la generación del 27,⁸ la que se establece con la poesía de los Contemporáneos permanece inexplorada.

El famoso poema V de *Eternidades* habla del alejamiento definitivo de Juan Ramón respecto del modernismo⁹ y de su decisión de abrazar la “poesía desnuda”:

Vino, primero, pura
vestida de inocencia.
Y la amé como un niño.

⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁷ Véase, por ejemplo, la bibliografía de Francisco Javier Blasco: “La generación de 1914 y el novecentismo. Los poetas: Juan Ramón Jiménez”, en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939. Primer Suplemento*, ed. de Agustín Sánchez Vidal (Barcelona: Crítica, 1995), pp. 100-107.

⁸ Cito algunos de ellos: Pablo Luis Ávila, “La polémica J. R. Jiménez / Jorge Guillén y la revista *Orígenes*: Cartas inéditas de J. Guillén a J. Rodríguez Feo (1945-1956)”, en *Documentos A: Genealogía Científica de la Cultura* (1991), núm. 2; Francie Cate-Arries, “Text and Context: The Poetry of Manuel Altolaguirre and Juan Ramón Jiménez”, en *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference*, ed. de Gregorio C. Martin (Pittsburg: Dunquesne University, 1988); Amelia de Paz, “Domenchina y Juan Ramón Jiménez: Ícaro y Dédalo”, en *Insula* (1991), vol. XLVI, núm. 529; Antonio Sánchez Romeralo, “Contra y por Rubén Darío: Historia de una polémica, 1923”, en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, ed. de Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989), 2 t.; María Victoria Utrera Torremocha, “Juan Ramón Jiménez desde la crítica de Luis Cernuda”, en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y Obra en marcha*, ed. de Cristóbal Cuevas, (Barcelona: Anthropos, 1991).

⁹ Me refiero a los poemarios de su primera época. *Arias tristes*, por ejemplo, dejó “una impresión de rosas y lágrimas, lilas y acacias, tristes avenidas, lunas, mujeres que se esfuman, sueños, llantos”. Y en *Rimas*, aparecen jardines y pesares en una atmósfera melancólica. Véase al respecto Antonio Sánchez Barbudo, *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)* (Madrid: Gredos, 1962), pp. 24-25.

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes.
Y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!

...Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica,
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!¹⁰

En este poema, ampliamente comentado por la crítica, Juan Ramón formula un proyecto que desarrolló a lo largo de su obra y que en este momento tiene que ver con una actitud crítica que le permite revisar su poesía anterior, afirmar sus hallazgos y orientar su práctica poética hacia la poesía de la inteligencia. Consciente de su transición,¹¹ el poeta se propone abandonar la poesía del sueño y acceder a la poesía de la lucidez; de ahí que en su libro insista en ciertas metáforas de la luz ("sol", "oro", "fuego", "hoguera", etc.). Cito dos poemas que ilustran la transición de la poesía del sueño a la de la inteligencia:

Morí en el sueño.
Resucité en la vida (30).

¹⁰ Juan Ramón Jiménez, *Eternidades* (Buenos Aires: Losada, 1968), pp. 15-16. Cito siempre esta edición y en adelante escribo el número de página en el texto.

¹¹ De hecho, María Luisa Amigo señala que *Eternidades* marca el momento en que la poesía de Juan Ramón es plenamente autoconsciente. Véase "Eternidades" o la autoconciencia de la realidad poética", en *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez* (Bilbao-Córdoba: Universidad de Deusto-Monte Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987), pp. 89-117.

El segundo poema expresa que su cambio de orientación es resultado de un acto volitivo:

Cobré la rienda,
di la vuelta al caballo
del alba;
me entré, blanco, en la vida.

¡Oh, cómo me miraban,
locas,
las flores de mi sueño,
levantando los brazos a la luna! (53).

Su transición se debe a que el poeta juzga el sueño como un fenómeno ilusorio y vano:

¡Alegría del sueño,
a la que nunca dicha alguna cierta
ha llegado!

-¡Y qué triste alegría
diaria ésta
con que nos conformamos, olvidando
la otra;
que sabe, cada día, que no es más que
semilla vana de la flor del sueño! (63).

Por ello decide tratar el sueño desde la lucidez que le otorga la vigilia:

¡Tu voz! Te la oigo hoy,
en el ocaso de oro
de mi sueño más despierto,
estrella en la última luz del sol (41).

-¡Qué dulce anochecer, con sus estrellas!
Dormido, luego, tengo abiertos
mis cristales al cielo, a ellos, que sueñan
más puras las estrellas de su frente (116).

Juan Ramón clausura el pasado y pone su entusiasmo en el futuro, pues todo se le anuncia como promesa:

No busques, alma, en el montón de ayer,
más perlas en la escoria.
La primavera del futuro
es toda hojas nuevas para ti (142).

Asimismo, vive su transición como un acceso hacia la claridad y ve su poesía como un camino todavía indefinido, pero lleno de nuevas posibilidades:

Aquella que creí gloria cerrada,
era la puerta abierta
para esta claridad.
¡Campo sin nombre!
¡Camino inextinguible
de puertas sucesivas,
siempre a la realidad!
¡Vida sin cuento! (31).

En este momento, el poeta sabe que todo está aún por descubrirse, como lo expresa en los versos de Goethe que abren su libro:

No sé con qué decirlo,
porque aún no está hecha
mi palabra (11).

La tentativa de Juan Ramón se orienta hacia una poética de inspiración romántica y formulación clásica; romántica por cuanto el poeta español cree, como Hölderlin, ser portador de la palabra fundante¹² y clásica

¹² Otra tendencia romántica en Juan Ramón es el deseo de fundar su mundo, como un dios, a su imagen y semejanza, anunciando ya el creacionismo de Huidobro: "Plenitud de hoy es / ramita en flor de mañana. / Mi alma ha de volver a hacer / el mundo como mi alma" (p. 12).

porque piensa que la palabra fundacional no es resultado de la inspiración divina, sino del poder absoluto de la inteligencia:

¡Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
...Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.
[...]

¡Inteligencia, dame
el nombre exacto, y tuyo,
y suyo, y mío, de las cosas! (13).

El contraste entre lo que Juan Ramón admira y lo que se opone a su poesía:

El "nombre exacto" que busca Juan Ramón, en tanto apela a la realidad del objeto, a su nombre universal, al que el objeto tiene efectivamente y al que el poeta le atribuye,¹³ cae también en el terreno de las aspiraciones absolutas, por lo que habría que agregar que el clasicismo de Juan Ramón es un clasicismo romántico. Por ello, la poesía de la inteligencia o de la lucidez es una aspiración, un ideal huidizo:

¡Espera, luz, espera!

-Y corro ansioso, loco-

¡Espera, luz, espera!

-Espera, y cuando voy
a llegar a su lado, se oscurece,
fría.-

¡Espera, luz, espera!

-Y me echo al suelo, como un niño,
llorando para mí, y sin verla ya:
Espera... luz... espera...- (18)¹⁴

La relación complementaria que constituyen las palabras "espera" y "luz" para formar una poesía de la lucidez:

¹³ Guillermo Díaz-Plaja, *Juan Ramón Jiménez en su poesía* (Madrid: Aguilar, 1958), p. 236.

¹⁴ La misma idea se advierte en estos versos: "Cada otoño, la vida / afirma, en un martirio lento, / el ideal" (p. 149).

Creo, con Sánchez Barbudo, que el tema central de este poemario es el deseo de eternidad,¹⁵ el cual está directamente relacionado con su aspiración a la palabra exacta y plena de sentido, es decir, con su aspiración a la poesía “desnuda” o “pura”, a la que cree capaz de resistir el paso del tiempo, pues para Juan Ramón la pureza, por pequeña que sea, es eterna, infinita:

Lo puro, tú lo dices –jazmín como desde
nuestra negra maldad,
que entre nosotros y tú abre
más distancia
que entre el mundo y la estrella–,
por pequeño que sea, es infinito (36).

En suma, para Juan Ramón la poesía “desnuda” es una poesía de la inteligencia que da con el nombre exacto, “puro” de las cosas, de tal suerte que puede perdurar eternamente. Pero lo eterno, para él, no se caracteriza por su estatismo, sino por su continuo movimiento. De ahí que elija la imagen del agua corriente para su “palabra eterna”:

Amargura.
Mas dicha la palabra
lentamente y sin fin, con nueva onda
siempre, como en un río
sin nacimiento y sin orillas.
Amargura... (132).

–Mi novia sola es el agua,
que pasa siempre y no engaña,
que pasa siempre y no cambia,
que pasa siempre y no acaba– (20).

Juan Ramón tiene la certeza de que lo único que permanece es el cambio, y de que éste, en materia de tiempo, es siempre circular:

¹⁵ Antonio Sánchez Barbudo, *La segunda época de Juan Ramón Jiménez* (Madrid: Gredos, 1962), p. 15.

el lenguaje poético...
años Juan Ramón
mismo –, pero dentro
convenimos en que
tos de vanguardia...
La relación con
hasta frecuente en la
pocetas de Juan Ramón
Romancero gitano, poe-
riza y la surrealista
tareas. Con su tem-
plo de él, sin ob-
presencia de un
de comunión (194)

Te siento aquí en el alma honda y clara,
cual la luz de una rosa
copiara sólo de ella
en un agua corriente...
Ni te lleva a las otras ella de ella, si
ni, al irte tú a otras tú, te borras.
Estás, eterna, en su inmanencia,
igual, en lo sin fin de su mudanza,
cual el sol que una rosa
copiara sólo de ella en la corriente (100).

El contraste entre lo eterno y lo fugaz, ayuda a Juan Ramón a advertir la plenitud del instante, al que concibe como un círculo cerrado:

¡Encuentro de dos manos
buscadoras de estrellas,
en las entrañas de la noche!

[...]

Dulces, las dos olvidan
su busca sin sosiego,
y encuentran, un instante,
en su cerrado círculo,
lo que buscaban solas (50).

Si el rápido vuelo de un pájaro, el aroma de una rosa y el brillo de una lágrima le parecen fugaces (p. 64), y frágiles los pétalos de una flor ante el fuerte paso del viento (p. 66), decide capturar plásticamente el instante:

Sólo lo hiciste un momento;
mas quedaste, como en piedra,
haciéndolo para siempre (74).

La relación complementaria que constantemente establece entre elementos contrarios le permite formular una poética de la inteligencia que ordene la emoción:

¡Oh, sí, romper la copa
de la naturaleza con mi frente;
ganar más luz al pensamiento;
definirlo en los límites
de lo que sacia...! (148).

Igualmente, le permite reunir sueño y vigilia, vida y muerte, recuerdo y olvido en una sola expresión:

Está tan puro ya mi corazón,
que lo mismo es que muera
o que cante.
Puede llenar el libro de la vida,
o el libro de la muerte,
los dos en blanco para él, que piensa y sueña.
Igual eternidad hallará en ambos.
Corazón, da lo mismo: muere o canta (151)

Ante mí estás, sí.
Mas me olvido de ti, pensando en ti (62).

Es claro que en *Eternidades* la formulación y la práctica de la poesía de la inteligencia se articula con elementos contrarios en relación complementaria. De ahí que el poemario tome la forma de una fuga: su composición gira en torno a varios temas: la eternidad, la lucidez, la memoria, etc., y sus contrapuntos: el cambio, el sueño, el olvido. En este sentido, no comparto la idea de Anthony Stanton de que la poesía de la inteligencia en Juan Ramón, al menos en este poemario, pueda calificarse como “una especie de misticismo estético en el cual la palabra transparente aparece como la revelación de la esencia de las cosas”.¹⁶ Más bien creo que podría definirse como una poética, como antes señalo, de inspiración romántica y de aspiraciones clásicas. En una obra que busca la convergencia de contrarios, romanticismo clásico no es un simple juego de palabras, ni apunta hacia la contradicción, sino hacia la comprensión de una poética que intenta depurar y, sobre todo, renovar

¹⁶ Stanton, "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura", en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p. 30.

el lenguaje poético a partir del equilibrio -recordemos que en estos años Juan Ramón pugna contra los excesos expresivos del modernismo-, pero dentro de una misma y larga tradición: el romanticismo, si convenimos en que su influencia abarcó el modernismo, los movimientos de vanguardia y la poesía moderna.

La relación complementaria de los contrarios resuelta en metáfora se hizo frecuente en la generación del 27 a partir de su descubrimiento de la poesía de Juan Ramón, Góngora y, más tarde, de los surrealistas. En el *Romancero gitano*, por ejemplo, García Lorca se sirve de la metáfora gongorina y la surrealista para hacer coincidir realidades aparentemente distantes. Con las vanguardias, este tipo de metáfora llegó a convertirse en moda. Sin embargo, hubo quienes formularon su poética o hicieron poesía de acuerdo con la conciliación de los contrarios, como es el caso de Octavio Paz. *El arco y la lira* (1956) y su poema "Blanco" (1966) son ejemplo de ellas, sin olvidar que ambas obras no pudieron ser concebidas sin la presencia del amor, como se advierte ya desde "Poesía de soledad y poesía de comunión" (1943).

Es preciso señalar que los contrarios en las metáforas de los movimientos de vanguardia y en la poesía hispánica moderna no siempre se resuelven en complementariedad, sino también en paradoja, antítesis y contradicción, si pensamos, por ejemplo, en la metáfora expresionista o en libros como *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda. Esto me lleva a conjeturar que quizás el tipo de relación que los poetas establecen entre los contrarios tenga que ver con la presencia o la ausencia del amor.

En el caso de Juan Ramón, la convergencia de contrarios en relación complementaria se asocia directamente con la presencia del amor, pues ve en él el lugar en que los contrarios se reúnen:

En nuestro amor, la pena y la alegría
se encienden y se apagan,
como, en la primavera,
la mañana y la tarde.

¡Oh suave riña dulce
de la sombra y la luz,
de la luz y la sombra
-ni luz del todo,
ni sombra por completo-,

bellas las dos, como las dos;
simulacro de luchas,
iguales en derrota y en triunfo!

¡Amor; anochecer, aurora
de primavera! (73)¹⁷

Veamos ahora de qué manera se hace presente la poesía de la inteligencia propuesta en *Eternidades*, el primer poemario de Villaurrutia.

Jorge Cuesta, para quien la poesía “desnuda” de Juan Ramón es resultado de la inteligencia y el esfuerzo, advierte que la mayor cualidad de *Reflejos* es la exactitud que resulta de un ejercicio constante de la mirada y el lenguaje: “No es el arte estado de gracia, ni excepcional inspiración, ni sueño extraviado, ni alambicada alquimia; es un oficio de los ojos y de las manos. Lo excepcional es la constancia, el esforzado amor que hace a las manos hábiles para fabricar las formas que agradan a los ojos, y a la cultivada exigencia que hace a éstos difíciles de agradar.”¹⁸ Para definir la exactitud que logra Villaurrutia en su poemario, Cuesta emplea la metáfora del “espejo inmóvil”, que no “altera el mundo”, sino “lo refleja exacto”, aunque impregnado de “su luz metálica”. Y en tanto reflejo exacto del mundo, advierte en la poesía de su colega atributos plásticos: “Villaurrutia dibuja, no canta; hace la poesía con los ojos.”¹⁹ El juicio de Gilberto Owen es apenas distinto. Desde su perspectiva, Villaurrutia es un “espectador desinteresado”, heredero de la poética de Poe, cuya idea de la belleza artística “se resolvía en reflejos –just as the lily is repeated in the lake...–” y, al mismo tiempo, exigía la “imparcialidad del espejo”.²⁰

En *Reflejos*, la exactitud a la que se refiere Cuesta es resultado de la constante búsqueda del poeta de los vehículos de expresión que le permitan reproducir exactamente los objetos que observa –paisajes, naturalezas muertas, retratos–, así como del constante ejercicio de la mirada de un observador que contempla los objetos desde distintas perspectivas: arriba, abajo; adentro, afuera; cerca, lejos. La trayectoria de esta búsqueda comien-

¹⁷ La misma idea puede verse en los siguientes versos: “Tu corazón y el mío / son dos prados en flor / que une el arcoíris. / Mi corazón y el tuyos / son dos nidos dormidos / que une la vialácea. / Tu corazón y el mío / son dos rosas que une / el mirar complacido de lo eterno” (p. 54).

¹⁸ Jorge Cuesta, “Reflejos de Xavier Villaurrutia” [1927], en *Obras*, comp. de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, ed. de Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider (México: Ediciones del Equilibrista, 1994), t. 1, p. 122.

¹⁹ *Ibid.*, p. 121.

²⁰ Gilberto Owen, “La poesía, Villaurrutia y la crítica” [1927], en *Obras*, ed. de Josefina Procopio (México: FCE, 1979), p. 222.

za en el agua, pasa por el aire y el cristal y termina en el espejo, vehículos de expresión poética y plástica asociados a la pintura impresionista y al deseo de pureza expresiva de algunos pintores cubistas. Pero el método analítico con que Villaurrutia compone sus cuadros-poemas y los objetos que representa es más próximo al de Cézanne que a las estrategias de los pintores impresionistas o cubistas, aunque algunas de ellas estén presentes.

Empeñados en reflejar la realidad de los objetos en un momento determinado, la imagen del agua, elemento inestable y sin forma propia, fue recurrente en los pintores impresionistas. Su iridiscencia, su fluidez, los reflejos de su superficie y el juego constante de cambiante luz hicieron de ella el medio ideal para expresar el carácter efímero de la experiencia visual, así como para aprehender efectos atmosféricos vagos y fenómenos cambiantes.²¹

Amédée Ozenfant (1886-1966) y Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965), alias Le Corbusier, principales representantes del “purismo” (1915), movimiento que derivó del cubismo por la tendencia de éste al estudio frío e impersonal de los objetos, propugnaban un arte que tuviese la pureza del cristal y cómo éste presentara el modelo de una escondida armonía racional; un arte universal y permanente que excluyera la detestada personalidad romántica; un arte químicamente puro y absolutamente impersonal que, según Romero Brest, lejos de alcanzar la universalidad, desembocó en el “estatismo de la muerte”.²²

Para Cézanne (1839-1906), el análisis es necesario para simplificar y reducir un cuadro a sus valores desnudos esenciales; sus lienzos tienden a ser más austeros que voluptuosos; están regidos por el orden, el reposo y una serena armonía cromática, aunque puedan alcanzar puntos de elevada tensión y grandeza. Éstas fueron algunas de las soluciones que el pintor encontró a las “fallas” del impresionismo: una belleza superficial y un deleite de lo transitorio que no aportaban una base firme sobre la cual pudiera construirse un arte de importancia, ni sus valores más permanentes. Las formas de su preferencia procedían de su experiencia diaria: manzanas, montañas, casas, árboles. Para Cézanne, la pintura no era sólo un acto de la visión, sino también del espíritu; su principal aportación fue imponer un molde de forma y estabilidad a un mundo visual en el que todo era cambio y transición²³ o, en palabras de Villaurrutia, “expresar la permanencia, la inmutabilidad de su modelo [...]. No la impresión fugitiva y momentánea [sino] la eternidad de lo mudable”.²⁴

²¹ Véase William Fleming, *Arte, música e ideas*, trad. de José Rafael Blengio Pinto (México: Mc Graw-Hill, 1989), p. 320.

²² Jorge Romero Brest, *La pintura del siglo XX (1900-1974)* (México: FCE, 1986), pp. 147-149.

²³ *Ibid.*, pp. 323-324.

²⁴ Xavier Villaurrutia, “Lectura en una exposición”, en *Obras*, comp. de Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, pról. de Alí Chumacero, Miguel Capistrán, bibliografía de Luis Mario Schneider (México: FCE, 1991).

La insatisfacción que sintió Cézanne ante ese mundo visual efímero y transitorio no es muy distinta de la que percibe Villaurrutia respecto del arte impresionista, precisamente en el poema que da título al poemario:

Eras como el agua
un rostro movido, iay!,
cortado
por el metal de los reflejos.²⁵

Villaurrutia prefiere las aguas inmóviles y los paisajes sobrios (segunda estrofa), pues la inestabilidad del agua sólo permite captar imágenes por un instante (tercera). Las últimas estrofas sugieren que el poeta juzga la poesía y la pintura impresionistas como artes perecederas:

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.

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

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

¡Ay como si alguien
me hundiera el acero del agua! (27).

²⁵ Villaurrutia, "Reflejos", en *Obras*, p. 27. Cito el poemario de esta edición y en adelante indico el número de página en el texto.

El juicio también toca a sus propios poemas-cuadros, compuestos a partir de los reflejos de la luz sobre el agua, como es el caso de "Arroyo". El poema es un cuadro impresionista y, al mismo tiempo, una reflexión en torno a los efectos de la luz sobre el agua corriente, plasmados en tres instantes que corresponden a cada estrofa: en el que los rayos del sol se encienden y se apagan sobre la superficie del agua; en el que el movimiento del agua disuelve los rayos del sol y, de pronto, adquiere la consistencia de un espejo, gracias a un momento de inmovilidad; y en el que el movimiento continuo del agua, iluminado por el sol, adquiere formas caprichosas y efímeras:

¡El sol!
Hace trizas
los espejos y, hechos
azogue y vidrio,
los empuja
y los derrite.

¡Qué dulce el agua
disolviendo sales!
¡Qué fría
hirviendo siempre!
¡Cómo se astilla
contra las piedras que esculpe!
¡Cómo imanta sus agujas
rápidas!

Y cómo vence luego
el abandono
de sus crines blancas (38).

Como sugiere Cuesta, Villaurrutia desea una poesía que refleje los cuerpos con la transparencia del cristal: "su esclavitud es la de una ventana, su oficio es la transparencia",²⁶ propósito que se advierte en algunos poemas paisajísticos. En "Azoteas", el paisaje urbano es visto a través de una ventana y compuesto a partir de la combinación de varias vistas más o menos simultáneas, técnica propia del cubismo analítico que tenía por objetivo

²⁶ Cuesta, "Reflejos de Xavier Villaurrutia", en *Obras*, p. 121.

plasmar la realidad tridimensional.²⁷ Villaurretia fragmenta el paisaje citadino de azoteas en cuatro vistas: arriba (primera estrofa), al fondo (segunda estrofa), al centro, donde curiosamente, enfoca el reflejo del barco sobre el marco metálico de la ventana (tercera estrofa); y más arriba (última estrofa):

Asoman al cielo cóncavo
sus chimeneas
los barcos prietos, duros,
en este muelle
de azoteas.

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

Sólo un reflejo quiebra
los barcos de cartón
en el acero
de la ventana sumergida.

Pero también el mar está en el cielo
descorriendo largos telones
de olas maltratadas, telones
lentos,
grises,
despintados... (40).

Sin embargo, el que la “esclavitud” del poeta sea la de la “ventana” y su oficio la “transparencia” no implica que el paisaje sea observado necesariamente a través de un cristal, sino únicamente con la “transparencia” que éste exige, como sugiere la tercera estrofa de “Domingo”:

²⁷ Sobre esta técnica puede verse Enrique Franco Calvo, “Índices onomástico y temático”, en Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX* (Méjico: Átame Ediciones, 1994), pp. 93-94. También en Romero Brest, *La pintura del siglo XX (1900-1974)*, p. 117.

Me fugaría al pueblo
para que el domingo
fuera detrás del tren
persiguiéndome...

Y llegaría en la tarde
cuando, ya cansado
el domingo, se sentara
a mi lado, frente al paisaje
quieto,
bajo los montes
que tampoco se habrían rasurado.

Así podría yo tenderme
sin hastío,
oír sólo el silencio,
y mirar el aire incoloro
y poroso.

Muy abajo, muy pequeño,
junto al domingo
fatigado,
siguiendo la sola nube:
¡Dios fuma tras la montaña! (34).

Pero más transparente que el cristal es el aire y Villaurretia encuentra en este elemento cualidades cambiantes que hacen que el paisaje, los sonidos y los colores, adquieran formas fugitivas y el espectador experimente sensaciones efímeras:

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

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

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

El aire juega a los recuerdos:
se lleva todos los ruidos
y deja espejos de silencio
para mirar los años vividos (29).

Quizá por ello Villaurrutia decide inmovilizarlo²⁸ en la forma de un espejo, vehículo de expresión que preferirá por encima del agua, el cristal y el aire:

El aire que vuelve de un viaje,
lleno de dorado calor,
se hiela en un marco para ser espejo
y cuadro de comedor (30).

Esta elección conlleva un cambio de actitud que se refleja en el estado contemplativo que va adquiriendo el poeta. Éste va dejando de observar el paisaje exterior y empieza a interesarse en escenarios interiores solitarios que lo hacen enfocar su atención en las sensaciones que éstos le producen, como ocurre en "Amplificaciones", poema compuesto a modo de cuadro nocturno de caballete envuelto en una atmósfera inquietante que colinda con la fantasmagoría:

En el cuarto del pueblo,
fantástico y desnudo,
amarillo de luz de vela,
sobre cogido,
mis sienes dan la hora
en no sé qué reloj
puntual y eterno.

La soledad se agranda
como las sombras
en la sábana del muro,
como las caras de ayer
asomadas para adentro
en el marco de sus ventanas.

²⁸ En el poema "Cuadro", el aire también se presenta con cualidades negativas, en tanto corrompe los objetos: "No respires, no. / De tal modo el aire / te quiere inundar, / que envejecerías, / iay! con respirar" (31).

Y el silencio se mueve
y vibra
en torno de la llama blanda,
como el ala –¿de qué presagio?,
¿de qué insecto?– que acaricia,
que enfriá, que empequeñece (36-37).

La elección del espejo tiene que ver con que en éste encuentra la cualidad de reflejar los objetos con la mayor precisión, virtud en la que vislumbra la permanencia de su arte:

Ya nos dará la luz,
mañana, como siempre,
un rincón que copiar
exacto, eterno (43).

Como Juan Ramón, Villaurrutia también aspira a la creación de un arte eterno, pero la idea de eternidad del poeta mexicano no tiene que ver con el movimiento, sino con la inmovilidad próxima a la muerte y la atemporalidad que exige la ilusión de lo eterno:

Fuera del tiempo, sentada,
la mano en la sien,
¿qué miras, mujer,
desde tu ventana?

[...]

Será igual toda la vida
tu carne dura y frutada.

Sólo la edad te rodea
como una atmósfera blanda.

No respires, no.
De tal modo el aire
te quiere inundar,
que envejecerías,
iay!, con respirar.

No respires, no.

¡Muérete mejor
así como estás! (30-31).

El poeta no sólo busca la inmovilidad en su vehículo de expresión y en sus objetos poéticos, sino también en sí mismo, búsqueda que implica un cambio de actitud que consiste en descubrir nuevos modos de ver la realidad, como dice en "Lugares I":

Vámonos inmóviles de viaje
para ver la tarde de siempre
con otra mirada,
para ver la mirada de siempre
con distinta tarde.
Vámonos inmóviles (33).

También consiste en buscar nuevos vehículos de expresión y objetos poéticos que anuncian un mundo diferente ("otra vida"), en el que comienzan a aparecer "nuevos huéspedes": sombras, ruidos y movimientos imprevistos:

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.

¡Otra vida! ¡Otra vida!
Por eso el sol
se entra por los resquicios
y, en la mañana, copia nuestras camas.
Por eso las nubes se exprimen...
Y por eso crujen los muebles,
y por eso se inclinan los cuadros.

¡Otra vida! ¡Otra vida!
Hagamos sitio a nuevos huéspedes:
echemos la casa por la ventana (33).

Este nuevo mundo, que comienza a emerger en la *Suite del insomnio* con sus ecos duplicados por el espejo ("Eco"), sus sonidos serpenteantes ("Tranvías") y el deseo de exactitud ("Espejo"), cobrará plenitud con los cuerpos sin sombra, ecos multiplicados, estatuas sin sangre, etc., que pueblan el mundo característicamente nocturno del "dormido despierto".

El descubrimiento del espejo como vehículo de expresión capaz de lograr la exactitud a la que el poeta aspira culmina en "Poesía", publicado originalmente en la revista *Ulises*, en 1927, y situado al frente de *Reflejos*, a petición de Villaurretia. Creo, con Octavio Paz, que, por su lenguaje, sus imágenes y sus juegos de palabras, el poema prefigura los *Nocturnos*, publicados por Miguel N. Lira en 1933.²⁹ En él Villaurretia se revela como esclavo de un rigor extremo, como un maestro en el manejo del espejo del lenguaje y en el espejo de vidrio, así como una mirada obsesivamente vigilante:

Tu mano metálica
endurece la prisa de mi mano
y conduce la pluma
que traza en el papel su litoral.

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 (26).

Y la poesía para Villaurretia es también aquella en la puesta en escena:

Pero el menor ruido te ahuyenta
y te veo salir
por la puerta del libro
o por el atlas del techo,
por el tablero del piso,

²⁹ Octavio Paz, *Xavier Villaurretia en persona y en obra* (Méjico: FCE, 1978), p. 55.

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

El rigor y la vigilancia extrema en aras del reflejo exacto del lenguaje y los objetos, así como de la desnudez, son los elementos que componen la poesía de la inteligencia que a lo largo de *Reflejos* ha buscado Villaurrutia y cuyos primeros frutos serán los *Nocturnos* (1933). Para entonces, como señala Sheridan, Villaurrutia habría afinado su ideal de poesía pura con la lectura de Valéry, quien pasa como "forjador del término".³⁰

El descubrimiento del espejo como vehículo de expresión de la poesía de la inteligencia corre a la par que el descubrimiento del carácter de su poesía: poesía de soledad, silencio y sueño:

Eres la compañía con quien hablo
de pronto, a solas.
Te forman las palabras
que salen del silencio
y del tanque de sueño en que me ahogo
libre hasta despertar (26).

En adelante, Villaurrutia avanzará cada vez más hacia una aguda conciencia de la forma, que se irá resolviendo en una especie de *rigor mortis*, como se advierte en varios pasajes de *Dama de corazones* (1928), obra importantísima para el desarrollo de su poética, escrita durante 1925-1926. Villaurrutia extrema sus exigencias y la precisión que desea lo obliga a adoptar un estado de inmovilidad próximo a la muerte, a aislarse totalmente del mundo y a despojarse de todo sentimiento:

Ahora estoy muerto. Descanso. Escucho. En torno mío el silencio es tan puro que un suspiro lo empañaría [...]. No es difícil morir. Yo había muerto ya, en vida, algunas veces. Todo estriba en no hacer un solo movimiento, en no decir una sola palabra, en fijar los ojos en un punto, cerca, lejos [...]. Morir es estar

³⁰ Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 230.

incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse.³¹

Por ello, no es extraño que siga prefiriendo las aguas inmóviles como vehículo de expresión y la pintura cubista a la impresionista:

¿Por qué razón en vida partimos en mil pedazos cada minuto? Así, muerto, lo siento intacto, claro, definitivo, sin un relámpago, sin una penumbra, como si estuviera bañado en el agua de espejo que fundiera todo lo inútil con su luz.³²

Necesito entrecerrar los ojos para captar una forma. Inútilmente. Todo se desdibuja en el aire. Un viento fuerte basta para aniquilar todos los colores, para deshacer todos los fantasmas de cosas, para acabar con el cuadro impresionista.

De pronto un nuevo paisaje se detiene, se solidifica, se parte en bonitos trozos geométricos superpuestos, aislados, que no recuerdan nada humano y que producen idéntica sensación agradable que la muda inteligencia de dos personas en un solo momento, frente a un suceso imprevisto, conectadas por un solo brillo de la mirada. En seguida, forman el cuadro siete letras que hacen una palabra: *Picasso*.³³

En efecto, la lectura de Paul Valéry fue importante para que Villaurrutia definiera su posición "purista" frente al arte y la poesía. En su *Discurso a los cirujanos* y otros escritos, Valéry concibe al artista esencialmente como un intelectual y el arte como una legítima imitación de la realidad ceñida en un estilo extremadamente sobrio:

¿Qué es un artista? Es, ante todo, un agente ejecutivo de su pensamiento...

El arte más grande es aquel cuyas imitaciones son legítimas, dignas, soportables, y que no sufre destrucción ni menoscabo a causa de ellas, ni ellas a causa de él.

Sólo el que es capaz de un estilo desnudo y escueto sabe en verdad adornar un estilo.³⁴

³¹ Villaurrutia, *Dama de corazones*, en *Obras*, pp. 585-586.

³² *Ibid.*, p. 586.

³³ *Ibid.*, p. 584.

³⁴ Paul Valéry, *Discurso a los cirujanos. Aforismos. Goethe*, trad. de Ricardo de Alcázar, pról. de Xavier Villaurrutia (Méjico: Nueva Cultura, 1940), pp. 48, 70 y 75, respectivamente.

Por su parte, Villaurrutia muestra en su prólogo al *Discurso* su fascinación por las cualidades que convienen a sus aspiraciones y su práctica poética: la asepsia, "una deidad que bien pudiera ser la décima musa", el equilibrio entre los extremos, la extrema lucidez.³⁵ Una de las ideas que Villaurrutia afianza en este escrito es la relación de semejanza y diferencia entre la operación quirúrgica y la "operación poética". Desde su percepción, en ambas intervienen una serie de maniobras ordenadas y rigurosas que se dirigen hacia un fin determinado. Pero si la cirugía tiene por objeto la transformación de un organismo anestesiado, la poesía "registra los dictados de la razón y de la intuición luminosa" de un cuerpo vivo: "La intuición luminosa y certera, la razón clara y fría, la mirada rápida y profunda, la mano firme y delicada de un cirujano salvan y prolongan la vida de un cuerpo enfermo, pero anestesiado, sumido en una muerte provisional. ¡Sólo el poeta opera en un cuerpo sensible! ¡Sólo el poeta corta en carne viva! Ese cuerpo sensible, esa carne viva son los suyos."³⁶ Asepsia, equilibrio, lucidez, orden y rigor son las condiciones que exige el arte "puro" que Villaurrutia no sólo practica, sino que observa con atención y entusiasmo en poetas y artistas de su tiempo, entre los que se distingue, por ejemplo, un poeta que no por casualidad eligió el agua y el cristal como vehículos de expresión: José Gorostiza, quien, de acuerdo con Villaurrutia, es un "espíritu de emociones contenidas", que "prefiere el orden al instinto", desdena la "abundancia" y el "abandono"; "en vez de espontaneidad, sus poesías acusan pureza y deseo de perfección".³⁷ Estas cualidades son las que Villaurrutia pensó que le harían acceder al "nuevo clasicismo", proclamado por otra de sus figuras tutelares: "Dichosos los poetas a quienes importa más estar conmovidos que parecerlo; de ellos, dice Gide, será el reino del clasicismo",³⁸ un clasicismo fundado esencialmente en la razón, la autonomía del arte y el sometimiento de la naturaleza al hombre:

La obra de arte es obra de voluntad. La obra de arte es obra de razón. En sí misma debe hallar su fin y su razón perfecta; debe poder aislárla, fuera del tiempo y del espacio, en una armonía superior [...]. En la naturaleza nada puede aislarse o detenerse; todo continúa. El hombre propone la belleza, la naturaleza se

³⁵ Villaurrutia, "Paul Valéry", en *Obras*, p. 703.

³⁶ *Ibid.*, p. 704. Esta idea ya la había expuesto en su prólogo a *Eco* de Elías Nandino (Méjico: Imprenta Mundial, 1934), registrado en *Obras*, con el título "Elías Nandino" (pp. 852-853).

³⁷ Villaurrutia, "Seis personajes", en *Obras*, pp. 681-682.

³⁸ *Ibid.*, p. 682.

adueña de ella y dispone de ella a su antojo. Aquí radica la oposición que os decía: aquí el hombre se somete a la naturaleza, mientras que en la obra de arte la naturaleza se somete al hombre.³⁹

El recorrido de *Eternidades a Reflejos* muestra que la influencia de Juan Ramón en Villaurrutia, cuyos puntos de irradiación fueron el ejercicio de la inteligencia orientado a encontrar la exactitud de la expresión verbal, a ordenar la emoción y las ideas, incluso aquellas aparentemente irreconciliables, en pos de la armonía y la permanencia de la obra de arte a través del tiempo, representó el impulso que el poeta mexicano necesitaba en un momento de definición de su práctica poética, en tanto que su poemario describe la trayectoria de una búsqueda de medios de expresión cada vez más precisos -agua, aire, cristal y espejo- y capaces de producir una poesía de convergencia entre lo verbal y lo visual. Pero al mismo tiempo que asimiló la idea de pureza juanramoniana, Villaurrutia supo recrear y criticar con provecho los medios expresivos y los efectos visuales de la pintura impresionista; administrar e incorporar el método analítico de Cézanne; y, como los pintores cubistas, aprender a mirar los objetos desde diferentes perspectivas.

Las ideas sobre la pureza que a Villaurrutia le interesaron de Valéry -asepsia, equilibrio, lucidez, orden, rigor-, a juzgar únicamente por su prólogo al *Discurso de los cirujanos* (1940), le sirvieron para confirmar y defender una poética que para entonces había dominado. Tanto éstas como las ideas de Juan Ramón aquí expuestas apuntan hacia un arte clásico, si admitimos que éste se distingue precisamente por la pulcritud de la forma, la regularidad y el equilibrio de la composición y la sobriedad y la justez de sus proporciones, atributos que se logran mediante la sujeción del artista a estrictas disciplinas y laboriosos estudios, y que hacen que la obra resista el paso del tiempo. Así las cosas, es natural que las ideas sobre la poesía pura fecundaran el pensamiento y la imaginación de un lector atento de Gide, como lo fue Villaurrutia desde muy joven. Y el resultado del purismo extremo que se iría resolviendo en *rigor mortis* es una obra que indudablemente se sitúa entre los clásicos de la poesía hispánica moderna.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS
DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

³⁹ André Gide, "Los límites del arte", en *Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y de literatura*, trad. y pról. de Jaime Torres Bodet (Méjico: Cvltura, 1920), p. 39.