

## **POESÍA FANTÁSTICA EN MÉXICO: TRES NOCTURNOS DE XAVIER VILLAURRUTIA**

### **FANTASTIC POETRY IN MEXICO: THREE NOCTURNES BY XAVIER VILLAURRUTIA**

**Alexis MÁRQUEZ AYALA**

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (México)

verdadlex@gmail.com

**Resumen:** Este artículo es una lectura fantástica de tres nocturnos del poeta mexicano Xavier Villaurrutia. A través de algunas directrices de la poética del autor, se establece un vínculo con las definiciones de la teoría de lo fantástico, sustentadas esencialmente en la idea de confrontación entre lo real y lo imposible. Este vínculo se describe en los tres poemas seleccionados («Nocturno en que habla la muerte», «Nocturno miedo» y «Nocturno en que nada se oye»), que involucran modos y niveles distintos de manifestación del sistema fantástico. Finalmente, por medio del análisis de los poemas, se sugiere una exploración más amplia de la poesía fantástica mexicana, a propósito de un par de ejemplos.

**Palabras clave:** Poesía fantástica. Poesía mexicana. Xavier Villaurrutia. Poética. Nocturnos.

**Abstract:** This article is a fantastic reading of three nocturnes by the Mexican poet Xavier Villaurrutia. Through some guidelines of the author's poetics, a link is established with the definitions of the theory of the fantastic, essentially based on the idea of confrontation between the real and the impossible. This link is described in the three selected poems («Nocturno en que habla la muerte», «Nocturno miedo» and «Nocturno en que nada se oye»), which involve different modes and levels of manifestation of the fantastic system. Finally, through the analysis of the poems, a broader exploration of Mexican fantastic poetry is suggested, regarding a couple of examples.

**Keywords:** Fantastic poetry. Mexican poetry. Xavier Villaurrutia. Poetics. Nocturnes.

## Introducción

Aunque, como es sabido, tradicionalmente se negó la existencia de poesía fantástica, debido a las primeras reflexiones de Todorov (1970: 65), esta posibilidad nunca se descartó completamente en el imaginario de la teoría literaria, quizá menos apresurado y más reflexivo. Ya en 1972, apenas dos años después de la aparición de *Introduction à la littérature fantastique*, Ana María Barrenechea había cuestionado los rígidos criterios del teórico búlgaro, afirmando que de hecho sí existían las condiciones necesarias para una poesía fantástica (2007: 61); poco después, también Susana Reisz hizo un cuestionamiento similar, a propósito de un poema de José María Euguren, en el que notaba elementos fantásticos (1989: 202).

En años recientes, se han incrementado notablemente los trabajos que exploran la posibilidad de lo poético fantástico (como se aludirá enseguida), los cuales han afinado una serie de argumentos para desmontar los dos grandes criterios para rechazar la idea de poesía fantástica: la pretendida carencia de un carácter representativo del lenguaje poético (Todorov, 1970: 64) y su supuesta tendencia hacia una lectura alegórica, no referencial (65).

Es importante destacar que una parte considerable de estos nuevos avances suele tratar corpus de poesía española contemporánea, como las reflexiones que recientemente han dedicado Ema Llorente (2019), Domingo Martín (2019), García Román (2023), López Fernández y Molina Gil (2023). Otra parte se ha encargado de investigar manifestaciones de poesía fantástica hispanoamericana: por ejemplo, Phillipps-López (2015), Espinaza et al (2019) y Espinaza (2017); solo excepcionalmente se ha puesto interés en la poesía mexicana, con un breve trabajo de Luis Vicente Aguinaga (2004), quien propuso una lectura fantástica de un poema de Ramón López Velarde. De ahí que, salvo este último ejemplo, el panorama de la crítica fantástica en la poesía mexicana sea escasa.

Pensando en eso, en adelante se intentará poner en el centro de tal discusión algunos textos del poeta mexicano Xavier Villaurrutia, en los que se identifican mecanismos propios de la modalidad fantástica. Desde luego, si bien es posible observar efectos de lo fantástico en otras manifestaciones poéticas en México, como se indicará hacia el final, la elección por Xavier Villaurrutia, el gran poeta de la muerte, el sueño y la noche, no es de ninguna manera arbitraria. Al contrario, supone un singular punto de partida, porque su poética permite establecer un vínculo con definiciones comunes y rasgos particulares que ha descrito la teoría fantástica, un vínculo que se va reforzando a medida que se observan más de cerca sus poemas.

### Una lectura fantástica de la poética de Xavier Villaurrutia

La teoría de lo fantástico establece que el principio medular para este sistema estético<sup>1</sup> es que se produzca siempre una «confrontación problemática entre lo real y lo imposible» (Roas, 2011: 5), o «una irrupción de lo sobrenatural en el orden de lo natural» (Nieto, 2015: 65), cuyo objetivo radica en transgredir los códigos social y culturalmente compartidos que «hemos diseñado para percibir y comprender la realidad» (Roas, 2011: 6). Diríase, en otras palabras, que la poética de lo fantástico, a

---

1 La palabra «sistema» es menos restrictiva que la idea de género, pues implica que lo fantástico es «una estrategia textual» que permite «descubrir los elementos que entran en juego en todos los textos fantásticos, de diferentes épocas y de diferentes autores» (Nieto, 2015: 59). Esta idea de sistema, pues, amplía la semiótica de lo fantástico que, sin restringirse a géneros, puede entonces encontrar lugar en diferentes textos, sean poéticos, narrativos o dramáticos.

reserva de las características particulares que despliega, está definida sustancialmente por la existencia de *dos estatutos de realidad opuestos*, uno natural y otro sobrenatural, entre los cuales se genera irremediamente un conflicto que, al final, subvierte el conocimiento preconcebido sobre la realidad común, social y culturalmente aceptada.

Esta definición general de toda manifestación de lo fantástico puede vincularse con las ideas que Villaurrutia frecuentemente manifestó en su quehacer ensayístico y crítico, y que conforman el grueso de su poética, es decir, la forma en la que concibió y escribió su poesía. Efectivamente, el hilo conductor de la poética de Xavier Villaurrutia también establece una oposición entre dos realidades opuestas, cuyo conflicto a la postre subvierte una concepción bastante particular sobre la realidad común.

Sin embargo, es necesario destacar que los estatutos de realidad que se confrontan en esta poética son distintos. A diferencia de la configuración de los textos fantásticos tradicionales, el conflicto que aquí aparece se da entre una realidad interna y otra realidad externa. En otras palabras, el elemento imposible que se oculta en los poemas de Xavier Villaurrutia no coincide con aquellas criaturas típicamente insólitas o con cierto tipo de situaciones increíbles, del modo en que, por ejemplo, Louis Vax las describió en su conocido estudio (1965: 23).

No, en Villaurrutia hay, más bien, grandes y profundas obsesiones, las cuales adquieren, en la lógica de su poética, una dimensión ominosa que las vuelve extraordinarias y culturalmente transgresoras. No es que, por sí solas, sean increíbles; solo después de un progresivo tratamiento artístico, considerado desde dentro de la poética del autor, es que toman márgenes sorprendentes, amenazantes.

Y esto, lejos de expulsar la poética villaurrutiana de lo fantástico, la acerca inevitablemente a buena parte de sus manifestaciones. Omar Nieto, en su *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno* establece que, mientras que en el fantástico clásico el elemento sobrenatural es en la mayoría de las veces «diseñado como una figura antropomorfizada o como un elemento etéreo, pero siempre exterior al hombre» (2015: 103), en el fantástico moderno «la otredad se ubica en un terreno diferente: pasa de ser externa a ser interna» (134).

En la modernidad, ya no son los fantasmas ni los vampiros los que provocan un sobresalto impactante, sino esas zonas oscuras de la profundidad humana que no son alcanzadas por la aparente luz de la razón y que, de un momento a otro, se instauran en la realidad, cuestionándola. Como apunta Nieto, aunque hablando del género cuentístico, la poética de lo fantástico de los autores modernos

es una narrativa de amenazas interiores: no son seres que vengan de otros mundos o encarnen la otredad que se vislumbra fuera de sí, como en el relato fantástico clásico. La otredad se encuentra dentro de ellos, y eso, lo subjetivo e interno, y por lo tanto ambiguo que representa este mundo sobrenatural, es lo que los lleva a pertenecer a la modernidad histórica (2015: 173-174).

De ahí que en el fantástico moderno el principio de construcción radique, justamente, en «una irrupción que emana desde dentro de los personajes y que ya no busca en lo exterior su naturaleza insólita, porque ésta subyace en el texto; se trata de una suerte de elemento extraño interior y más personal» (Nieto 2015: 138).

En este sentido, Xavier Villaurrutia sugiere que, precisamente, en la época moderna,

el artista sigue viviendo en equilibrio inestable en un punto peligroso entre dos abismos, el de la realidad que lo circunda y el de su realidad interior [...] El artista de ahora parece no contentarse con una sola de estas realidades. Ni la exterior ni la interior le bastan separadamente.

Y expresar solo una de ellas implica renunciar a la otra. Me pregunto ¿de qué modo expresar las dos realidades si median entre ellas las paredes de los vasos que las contienen? *Destruyendo estas paredes o, mejor, haciéndolas invisibles y porosas para lograr una filtración, una circulación, una transfusión de realidades* [El subrayado es mío] (Villaurrutia, 2012: 742).

Además de que esta idea sobre dos realidades y la «transfusión» o «filtración» entre ellas ya nos sitúa medularmente en la discusión de un entorno propio del procedimiento fantástico, implica de paso también que la creación para el poeta se origina a partir de este conflicto originario, conflicto subjetivo e interior, y que es ese conflicto precisamente el que justifica toda expresión artística.

Si esto es cierto, ¿cuál es esa realidad interior que Villaurrutia haría emerger en sus textos poéticos?; ¿y qué hace ser a esa realidad interior, una vez emergida, una realidad imposible, que produciría un «escándalo racional» (Campra, 2007: 140), una transgresión sobre la idea común de realidad y, por ende, una manifestación de lo fantástico?

Para contestar este par de preguntas es necesario recordar que la poesía de Xavier Villaurrutia está cimentada sobre una constante e infranqueable idea de la muerte. La muerte, para él, es una obsesión artística, como el sueño y la noche, otras dos obsesiones hermanas; pero lo que el poeta conoce de ella no es el concepto que se entiende por sentido común, sino algo mucho más profundo, mucho más verdadero, mucho más real. Basta leer algunas de sus reflexiones:

A la muerte —me decía— no se llega como a la meta final de un viaje, o a la estación definitiva y última de un viaje postrero. El hombre —me decía, pensando en los estoicos, pensando, más particularmente en Quevedo— se prohíbe pensar en la muerte por el hecho de que se sabe abocado a ella [...] el hecho mismo de morir nos impedía sentir o pensar en la muerte misma (citado por Capistrán, 1994: 210).

Bajo un pensamiento lleno de incertidumbre, Villaurrutia cuestiona el sentido común de la muerte, como simple etapa y vértigo final, e identifica, paradójicamente, que es su angustia misma (suerte de tabú) la que no permite pensar verdaderamente en ella. Parece decir que solo en la medida en que se pueda prescindir de ese miedo *racional* a la muerte, especie de *película* aparente, será posible entenderla, acaso de una manera más intuitiva y orgánica. Lo que hace luego, silogísticamente:

Si venimos a la vida de lo que no es vida —me decía, en momentos de interna polémica—, y si después de vivir, volvemos a lo que no es vida. Y si lo que no es vida es la muerte, puesto que de ella venimos, la vida es un constante volver de lo que no es vida.

[...]

El vivir me parecía un dolor de algo conocido o presentido, sentido antes imperfectamente y por ello con angustia —si queréis— pero conocido por mí. Sentía la posibilidad de que este dolor, esta angustia presente en la vida, bien pudiera ser una nostalgia, una nostalgia de la muerte.

La vida me parecía que es volver a un lugar o a un estado conocido, a un lugar o a un estado de origen [...] a una *patria* interior (citado por Capistrán, 1994: 211).

Sentir nostalgia de la muerte<sup>2</sup> significa que para el poeta la muerte no es esa realidad común sobre el momento mismo de estar muriendo, sino una *realidad* mucho más amplia que abarca y determina la vida, de un modo inusitado.

---

2 Expresión que, como es sabido, le da el título a su libro de poemas más conocido.

En el pensamiento del poeta mexicano, el concepto de la muerte adquiere unos márgenes ampliados: deja de ser la imagen conceptual, es decir, abstracta, de una experiencia postrera, para pasar a ser algo más; deja de ser la intuición de una etapa interminablemente desplazada, para ser una entidad presente, empírica, diseminada en la realidad.

A esa muerte precedera que dictamina el logos se opone, por lo tanto, la muerte plena y verdadera de Xavier Villaurrutia. Una muerte que, además, no está fuera de él, sino que vive dentro de sí mismo, y que supone entonces su realidad interna, su «*patria interior*» —«un dios inasible que me ahoga», se oye decir a Gorostiza (1996: 111).

En efecto, todo en la realidad interior del poeta mexicano tiene que ver con una muerte plena. Y es ese elemento el que funda, en el terreno de su creación poética, el «equilibrio inestable» entre «la realidad que lo circunda» y «su realidad interior»; un elemento que intenta expresar obstinadamente a través de la destrucción de las paredes que lo contienen, «haciéndolas invisibles y porosas para lograr una filtración, una circulación, una transfusión de realidades» (Villaurrutia, 2012: 742). Es decir, hasta hacer emerger esa muerte verdadera en su registro poético.

Y si esa muerte insólita transgrede nuestra idea natural de una muerte precedera, racional y estable, que «hemos diseñado para percibir y comprender la realidad», como apunta David Roas (2011: 6), en la medida en que emerge en el mundo creador del poema, se producirá un «escándalo racional» (Campra, 2007: 140), un efecto fantástico.

Este vínculo se hace todavía más ominoso si pensamos que para Villaurrutia la muerte es una realidad que se experimenta todos los días, a cada momento:

Si una característica esencial tiene para mí el hombre moderno [...] es la de morir y asistir a su propia muerte. La vive auténticamente todos los días —yo al menos— y tiene la posesión de la angustia, del misterio [...] La muerte no es, para mí, un fin, ni un puente tendido hacia otra vida, sino una constante presencia, un vivirla y palpitarla segundo a segundo (citado por Capistrán, 1994: 192).

Es curioso que este pensamiento de una muerte cotidiana no es distinto de lo que hablaba Cortázar cuando describía las condiciones en las que se producía el fantástico moderno: «Para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre Ud. y yo, o en el Metro» (citado por Alazraki, 2001: 274). Para el escritor argentino, heredero indirecto del mundo kafkiano, lo fantástico no está fuera de la realidad, como una pompa de jabón que se eleva interminablemente al cielo, sino que se encuentra a su lado, diariamente, igual que la muerte para Villaurrutia.

Y es significativo pensar, también, a propósito de Cortázar, lo que propone Alazraki, al referirse a lo neofantástico:

[...] si lo fantástico asume la solidez del mundo real [...] lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad [...] La primera se propone abrir una «fisura» o «rajadura» en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es —como decía Johnny Carter en «El perseguidor»— una esponja, un queso gruyere, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fognazo, esa otra realidad (2001: 276).

Diríase que la muerte para Villaurrutia, en la medida en que representa una *realidad presente pero oculta*, es una *segunda realidad* que, como en Cortázar, convive con la realidad estable, esperan-

do emerger en cualquier momento de la vida cotidiana. Así, en el universo del poeta, la vida es, como sugiere Alazraki, una máscara que oculta una realidad mucho más profunda: la muerte verdadera y plena. La vida, la realidad, pasa a ser entonces tan solo una apariencia, una superficie, una película artificial que, en la modernidad, se vuelve frágil y perecedera. Lo que hay en el fondo es lo real, lo genuino, que determina incluso el sentido de la existencia. Por eso es que la poética de Xavier Villaurrutia es, en primer lugar, una desarticulación de una realidad aparente y estable; y, en segundo lugar, el advenimiento de una realidad más profunda, la muerte.

En este sentido, es sintomático que Ramón Xirau haya pensado justamente que en la poesía de Villaurrutia se produce un efecto de «desrealización de los datos que le entrega la experiencia», hasta el punto en que «Las cosas pierden la *realidad sustancial*, poética y tangible que les confiere, al nombrarlas, el sentido común [subrayado mío] (1955: 24). Es significativo, porque efectivamente la palabra poética funciona aquí como una constante deconstrucción del mundo empírico y racional, para dar paso a un mundo distinto. Es un gesto que trastoca el ordenamiento de lo convencionalmente establecido, sin el cual no se produciría el ordenamiento intuitivo del poema.

Así, si en el imaginario del poeta las cosas pierden su realidad aparente, no resulta extraño comprobar que dentro de la crítica villaurrutiana otros trabajos encuentren a menudo que el concepto de la muerte alcanza entonces el sentido de genuina realidad. Tal es el caso de Eugene L. Moretta, quien habla de la muerte como «realidad primaria» en el contexto de la poética de nuestro autor (1976: 85); o de Rebeca Maldonado, que se refiere a ella como «verdadera realidad» (2011: 38), poniendo especial atención a la inversión que implica esa otra verdad de las cosas:

Villaurrutia descubrió otra vida tras del sueño de la forma, descubrió la vida de la muerte. Tras ese despeñadero en la nada de la poesía, tras ese descenso continuo e imparable del yo, en que las cosas pierden su certeza, se cumple esa exigencia de vivir todo desde esa muerte viva: muerte viva de la forma, muerte viva de la sustancialidad, muerte viva de lo definido, donde todo lo vivo cuando está vivo es signo de muerte y del no ser, verdadera y vital razón de ser (2011: 41).

Asumir, desde luego, esa otra verdad a la que nos obliga la poesía del mexicano significa, en el fondo, cuestionar la validez de nuestra realidad (ahí radica contundentemente el escándalo racional), y de los soportes que la fundamentan.

Lo curioso es que en el panorama general de la crítica enfocada en la poesía de Villaurrutia, a pesar de que efectivamente se han notado este tipo de estrategias compositivas, como la desrealización, o la constatación de la muerte como principio sustancial de la vida, hasta ahora no se ha establecido el vínculo entre estos elementos, desde la perspectiva de la teoría de lo fantástico, en la que su unión se vuelve lo suficientemente orgánica. Es decir, la desarticulación de lo real empírico a través de la palabra poética y la revelación de la muerte como lo real verdadero no son, desde este punto de vista, sino las dos caras de la misma moneda. Una posibilita a la otra.

Si la vida no es más que una realidad aparente que engaña nuestros ojos, y si la muerte es una realidad más verdadera, pero subterránea, considerar la obra de Villaurrutia como paradigma de poesía fantástica mexicana implica establecer que lo fantástico descansa en el desplazamiento de una realidad a otra, o más precisamente, en el tránsito poético de una vida aparente a una muerte oculta.

### «Nocturno en que habla la muerte», un ejemplo paradigmático

Quizá sea este poema el ejemplo más notable —más ortodoxo, acaso— de poesía fantástica en Xavier Villaurrutia:

Si la muerte hubiera venido aquí, a New Haven,  
escondida en un hueco de mi ropa en la maleta,  
en el bolsillo de uno de mis trajes,  
entre las páginas de un libro  
como la señal que ya no me recuerda nada;  
si mi muerte particular estuviera esperando  
una fecha, un instante que solo ella conoce  
para decirme: «Aquí estoy.  
Te he seguido como la sombra  
que no es posible dejar así nomás en casa;  
como un poco de aire cálido e invisible  
mezclado al aire duro y frío que respiras;  
como el recuerdo de lo que más quieres;  
como el olvido, sí, como el olvido  
que has dejado caer sobre las cosas  
que no quisieras recordar ahora.  
Y es inútil que vuelvas la cabeza en mi busca:  
estoy tan cerca que no puedes verme,  
estoy fuera de ti y a un tiempo dentro.  
Nada es el mar que como un dios quisiste  
poner entre los dos;  
nada es la tierra que los hombres miden  
y por la que matan y mueren;  
ni el sueño en que quisieras creer que vives  
sin mí, cuando yo misma lo dibujo y lo borro;  
ni los días que cuentas  
una vez y otra vez a todas horas,  
ni las horas que matas con orgullo  
sin pensar que renacen fuera de ti.  
Nada son estas cosas ni los innumerables  
lazos que me tendiste,  
ni las infantiles argucias con que has querido dejarme  
engañada, olvidada.  
Aquí estoy, ¿no me sientes?  
Abre los ojos; ciérralos, si quieres».

Y me pregunto ahora,  
si nadie entró en la pieza contigua,  
¿quién cerró cautelosamente la puerta?  
¿Qué misteriosa fuerza de gravedad  
hizo caer la hoja de papel que estaba en la mesa?  
¿Por qué se instala aquí, de pronto, sin que yo la invite,  
la voz de una mujer que habla en la calle?

Y al oprimir la pluma,  
algo como la sangre late y circula en ella,

y siento que las letras desiguales  
que escribo ahora,  
más pequeñas, más trémulas, más débiles,  
ya no son de mi mano solamente. (Villaurrutia, 2012: 54-55).

Ya se ha señalado que la poética de Villaurrutia gira en torno al concepto de la muerte; que esta muerte no es igual a la convencional, vaticinio del logos, que ordena la realidad, sino a otra realidad que, en el universo del poeta, es subterránea, pero más verdadera; y que esta idea, una vez emergida en la lógica del poema, encarna un escándalo racional, emparentando así este proceso con la naturaleza de la poesía fantástica.

Los versos de «Nocturno en que habla la muerte» trazan, en primer lugar, esa muerte que pensaba obsesivamente el poeta, no como una simple fase postrera de todos los seres humanos, sino como una realidad presente que, *siendo*, se encuentra diseminada en la realidad de las cosas. Se encuentra también el miedo racional que Villaurrutia supo identificar con agudeza y el cual hace que esta muerte presente esté oculta, bajo el imperio del logos que ordena una realidad solo aparentemente estable.

Por eso es que esta segunda realidad actúa como un *doppelgänger*, que solo tiene la apariencia de la sospecha, de una amenazante posibilidad. De ahí su forma de condicional: «Si la muerte hubiera...». Y de ahí también esa imaginación, en el mundo lírico y obsesivo del poeta, de la voz de la muerte, que constantemente increpa a la voz lírica.

Lo que hace extraordinario a este poema es cómo esa muerte oculta que toma por unos momentos la forma de una imaginación obsesiva se vuelve luego, de pronto, una verdad contundente e inevitable. Las últimas dos estrofas no son sino la culminación de un progresivo proceso acumulativo de inquietudes y preocupaciones que, a la postre, se tornan una ominosa realidad, puesto que, destruidas las paredes que la contienen, la muerte finalmente surge en la realidad ficcional que construye el poema, haciendo dudar al poeta, en su más profunda intimidad.

Hay, pues, un proceso que recorre la organización del sistema fantástico. Si lo fantástico se produce siempre que haya una problematización entre lo real y lo imposible; y si lo imposible, en Villaurrutia, es la conciencia de una muerte que está presente en todas las cosas, a cada momento, en el mismo sentido en que la vida es solo una realidad aparente que oculta esta presencia más verdadera, pero racionalmente imposible, surge entonces una oposición entre dos estatutos de realidad que inevitablemente entran en contacto. Así, cuando en el poema se desatan las bridas que sustentan esa realidad aparente, frágil y superficial, y se hace presente la muerte verdadera, se produce un efecto fantástico, hasta penetrar la conciencia del sujeto lírico, que finalmente pierde, y nosotros con él, su seguridad en el mundo.

Hay además una consistencia de lo fantástico incluso desde la perspectiva más tradicional. Todorov pensaba que el relato fantástico se construía a partir de un proceso acumulativo o, más precisamente, por medio de una serie de *indicaciones* (1970: 94) que preparaban cuidadosamente un resultado final, el acontecimiento imposible. Es de esta forma como también se presenta la muerte en el nocturno: lo que inicialmente es un cúmulo de inquietudes e imaginaciones se vuelve progresivamente una intuición y, finalmente, una realidad que desestabiliza la certeza del mundo.

Con «Nocturno en que habla la muerte» también se logra insistir en la capacidad de la poesía lírica para recibir lo fantástico. A pesar de que se creía que la poesía no podía ser fantástica debido a su supuesta falta de carácter representativo o ficcional (con el cual se construía la condición indispensable de imitar un mundo igual al nuestro en el que se presentara el conflicto o la duda entre

lo real y lo imposible) (Todorov, 1970: 64), no es verdad que lo poético carezca inherentemente de esta cualidad.

Los versos en «Nocturno en que habla la muerte» son perfectamente representativos, en el más ortodoxo sentido de la palabra. Ahí está, por ejemplo, esa referencia espacial desde el primer verso a un lugar específico del mundo real: *New Heaven*, que evoca un mundo ficcional representado en el texto; o también la utilización de deícticos como «aquí» y de adverbios temporales como «ahora», ambos repetidos más de una vez en el poema. No es que los versos evoquen situaciones atemporales, vacías, instauradas en la nada, como parecía creer la perspectiva tradicional en torno a la poesía lírica. Al contrario, en el poema de Villaurrutia, se tornan unas características espacio-temporales completamente definidas, un decurso y un discurso líricos que se dan en el *aquí* y *ahora* de la enunciación. Que estos elementos referenciales no obedezcan a categorías narratológicas no quiere decir, eso es evidente, que pierdan el estatuto de representatividad:

La poesía lírica, de contar con elementos narrativos o incluso ficcionales, cuenta con ellos de otro modo, no con arreglo a los procedimientos de la novela o del cuento. Luego, que lo fantástico implique a la ficción de ninguna manera justifica la exclusión de la poesía lírica: mientras haya componentes narrativos o de ficción en esta última, sin duda pervertidos y anómalos con respecto al canon de la novela y el cuento, podrá ocurrir en ella la irrupción de lo fantástico (Aguinaga, 2004: 18-19).

Desde luego, tal como señalaba Barrenechea, «no siempre la poesía ha sido no representativa» (2007: 61). Basta decir que la novela y el cuento son géneros bastante jóvenes, y que ya antes la poesía era la encargada de expresar esos elementos representativos, tan usuales en la poesía épica (en Homero y en toda la tradición de la literatura occidental). Lo que hoy puede designarse bajo el ambiguo marbete de poesía narrativa no es más que una curiosa expresión de lo que en algún momento tuvo que ser «poesía», simple y llanamente. El que a lo largo de las épocas haya una mayor o menor presencia de elementos referenciales en la poesía no significa, en modo alguno, que en ésta desaparezca una inherente actitud representativa. Descartar la opción de representatividad en la poesía lírica moderna equivaldría a decir que, con el arte abstracto, cualquier manifestación artística perdió su capacidad inherente para representar la realidad, lo cual sería absurdo, aun en la perspectiva más conservadora.

### «Nocturno miedo», caso medular

Por otro lado, a veces los contenidos de los poemas del mexicano expresan más directamente los efectos fantásticos, sin tener un lenguaje estrictamente mimético. Es algo que sucede por una característica muy particular. Hay toda una serie de símbolos poéticos en la escritura de Villaurrutia que, por sí solos, desestabilizan la realidad aparente y dan por eso la impresión de un constante proceso de desrealización, al decir de Xirau (1955: 24).

Pensemos en ese mundo que Villaurrutia nos ofrece en sus nocturnos, siempre al amparo de la noche y del sueño, y detengámonos ahí. La noche es para él una de esas constantes medulares que ordena su poesía. En la noche del poeta, «las cosas dejan de existir y se siente palpitar la interna conciencia aislada del mundo» (Xirau, 1955: 24). En la noche, las sombras alcanzan todo, y el mundo pierde sus ordinarias formas, su fisionomía aparente; por eso, para sentir su conciencia interna, «La

sombra es una manera de pedir silencio a los objetos y, por ello, Villaurrutia la sobrepone a todas las figuras que le recuerdan a la realidad» (Rangel, 2003: 72). Además,

La noche supone no solo una atmósfera física especial sino también la duración de un tiempo dedicado normalmente al sueño. Llega éste con las sombras nocturnas y trae consigo una posible manera de acceso a la realidad del subconsciente [...] El dormir y el soñar, mientras dependen de la noche, van más allá de ella, creando nuevas posibilidades de revelaciones en un mundo no sujeto a la lógica convencional (Moretta, 1976: 49-50).

La noche y el sueño son, pues, dos ventanas a través de las que la poesía de Villaurrutia accede a nuevas posibilidades de realidad, no regidas por la razón. En sus poemas sucede lo mismo que lo que él descubre en la obra de Gérard de Nerval y en buena parte de la poesía romántica, en donde «lo irreal y lo real, lo visible y lo invisible, lo conocido y lo desconocido, la vigilia y el sueño, se cruzan y entrecruzan» (Villaurrutia, 2012: 895), en un juego constante.

Es ese juego fantástico el que crea ese mundo de sombras, espejos y estatuas evanescentes de los nocturnos. Y es ese juego también el que funda las dudas sobre la realidad, en una profunda expresión de lirismo, como ocurre en «Nocturno miedo»:

Todo en la noche vive una duda secreta:  
el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar.  
Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos  
nada podemos contra la secreta ansiedad.

Y no basta cerrar los ojos en la sombra  
ni hundirlos en el sueño para ya no mirar,  
porque en la dura sombra y en la gruta del sueño  
la misma luz nocturna nos vuelve a desvelar.

Entonces, con el paso de un dormido despierto,  
sin rumbo y sin objeto nos echamos a andar.  
La noche vierte sobre nosotros su misterio,  
y algo nos dice que morir es despertar.

¿Y quién entre las sombras de una calle desierta,  
en el muro, lívido espejo de soledad,  
no se ha visto pasar o venir a su encuentro  
y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?

El miedo de no ser sino un cuerpo vacío  
que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar,  
y la angustia de verse fuera de sí, viviendo,  
y la duda de ser o no ser realidad. (Villaurrutia, 2012: 45-46).

Si en «Nocturno en que habla la muerte» hay una progresiva acumulación de obsesiones y preocupaciones que finalmente adquieren una naturaleza insólita, tal como suponía la teoría de corte más tradicional, ahora, en «Nocturno miedo», el conflicto entre lo real y lo imposible se presenta «a boca de jarro», como decía Alazraki a propósito de lo neofantástico (2001: 279), por medio de los símbolos poéticos que el mexicano logra delinear contundentemente.

No hay aquí, en rigor, una cuidadosa preparación de elementos para producir un resultado final, deliberada y artificialmente anticipado. Las imágenes que se presentan en los versos mantienen un tono bastante similar hasta el final del poema, sin sobresaltos o alteraciones, con constantes afirmaciones sobre la vaguedad de la percepción humana, a través de una voz que no existe de manera íntima y personal, como en «Nocturno en que habla la muerte», sino de modo más lírico e impersonal, que toma la forma de un «nosotros».

No hay tampoco aquí el telón de fondo que suele representar el lenguaje típicamente mimético, con alusiones a un tiempo y un espacio concretos. Al contrario, no hay asideros referenciales fijos, porque la atmósfera de los nocturnos todo lo desintegra o lo reduce a sus formas básicas, a una primitiva dubitación ontológica, *ipso facto*: «Todo en la noche vive una duda secreta: / el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar» (Villaurrutia, 2012: 45). De hecho, es curioso cómo muchos de los verbos se presentan bajo la forma del infinitivo («cerrar», «mirar», «desvelar», «andar», «despertar», «ocupar», etc.), como un modo de expresar una suerte de atemporalidad.

Lo que hay aquí, más bien, es un profundo lirismo que accede al sistema de lo fantástico de manera medular, sin preparaciones ni telones de fondo. Los símbolos poéticos de Villaurrutia son ya, de por sí, microelementos fantásticos que desintegran la concepción de realidad. Y si lo que esencialmente caracteriza el sistema de lo fantástico es la confrontación entre la realidad y lo imposible, la poesía lírica tiene la ventaja de fundar, en el mundo de su propio lirismo, precisamente, una expresión pura de este conflicto, que aparece entonces sin violencia.

En la poesía lírica, no es la narratividad ni la clásica mimesis aristotélica —aunque implican, desde luego, posibilidades, como en «Nocturno en que habla la muerte»— las que sostienen el sistema de la confrontación, de manera exclusiva. En la poesía, más bien, es el mundo de la creación el que produce, en su grado cero de escritura (Barthes, 2011: 57-58), el principio de lo fantástico, porque, como defiende Ema Llorente, «la imitación no se limita a ser reproducción o copia, sino que se entiende como un hacer, como una creación, en la que se reproduce la realidad por medio de su *modelización artística*» [subrayado mío] (2019: 303), y en donde, incluso, ya no hay necesidad de «estar sujeto a los imperativos de la verosimilitud» (309). Después de todo, la poesía, decía Villaurrutia, «es la verdad inventada» (citado por Capistrán, 1994: 207), es decir, un continuo proceso de interpretación de la realidad, al arbitrio de una sensibilidad menos intelectual que intuitiva.

Por eso es que en «Nocturno miedo» no se encuentra una progresiva acumulación de *acciones*, sino una inmediata *concatenación de imágenes poéticas* que produce la impresión de conflicto entre lo real y lo no real. De ahí el sentido lacónico —forma sublimada— del verso inicial y la espontánea incertidumbre que expresan los versos de la estrofa final, pues las sensaciones rápidamente caen en la verticalidad del poema, sin que haya nada que las anticipe.

### «Nocturno en que nada se oye», en el nivel léxico

Arriba se ha hablado sobre cómo el «juego fantástico» que envuelve el movimiento de la poesía de Villaurrutia produce algunos de sus símbolos más utilizados, como las sombras, los espejos o las estatuas evanescentes. «Juego» no es una expresión casual, porque es una palabra que suele ser utilizada para describir la obra villaurrutiana. Basta aludir a Alí Chumacero, quien en el prólogo de la obra completa, señalaba que en Villaurrutia era notable, precisamente, una profunda «predilección por el engaño del juego —de palabras y de ideas— que llega a confundirse con la inteligencia» (2012: xiv).

Los juegos de palabras son, efectivamente, un recurso muy utilizado por el poeta mexicano, presente en cada una de las etapas que caracterizan su poesía.

me estoy mirando mirarme por mil Argos,  
por mí largos segundos (Villaurrutia, «Poesía», 2012: 26).

cuando la vi cuando la vid cuando la vida  
quiere entregarse cobardemente y a oscuras  
sin decirnos siquiera el precio de su nombre («Nocturno eterno», 51).

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 («Epigramas de Boston», VIII, 89).

Lo que es significativo en Xavier Villaurrutia es que no consideraba este tipo de maniobras léxicas un juego sin sustancia, aunque fueran designadas precisamente bajo la palabra «juego». En una carta a Bernardo Ortiz de Montellano, decía:

La mayoría [de los poetas] revela que jugaban con las palabras por solo el gusto de jugar con ellas. ¿Me creerá usted si le digo que no se hallará en mis poesías un juego inmotivado o gratuito? De todos los que han acudido a una involuntaria invitación, quedan los menos, los que sirven o hago servir a mis fines. En una palabra, aquellos que mantienen o atizan o son parte del fuego de mi composición. Juego, entonces, con fuego y a riesgo de quemarme (2012: 840-841).

Y en otro lugar: «Nunca pondría en mi poesía una sola palabra sin un sentido exacto o bien que fuera puramente decorativa. Si he usado de los ‘juegos de palabras’ es porque han sido precisos para expresar con ellos alguna idea» (citado por Capistrán, 1994: 191).

Así, los juegos de palabras no son, para Villaurrutia, expresiones del ingenio o de la inteligencia, más bien son recursos léxicos que buscan un efecto calculado, premeditado. Al poeta no parecen interesarles en tanto recursos de ornamento; y ese gesto es menos estético que ético: la poesía siempre busca algo, más allá de sí misma.

Curiosamente, cuando se habla de los juegos de palabras en la poesía villaurrutiana, quizá el ejemplo más conocido sea el que aparece en «Nocturno en que nada se oye», los famosos versos en los que el poeta descompone los elementos léxicos de una secuencia sintáctica para darle distintos significados:

Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro  
cae mi voz  
y mi voz que madura  
y mi voz quemadura  
y mi bosque madura  
y mi voz quema dura (Villaurrutia, 2012: 47).

Sin duda, son versos que llaman poderosamente la atención, pues se fundan en una descomposición léxica que produce varios significados con los mismos fonemas, manteniendo el retruécano

inusualmente. Lo más llamativo es que en la construcción de la imagen el poeta sugiere cómo se produce ese efecto fónico en el mundo de la ficción: los espejos, devolviendo mutuamente su imagen, refractan varias veces la frase de una voz que cae, en el vértigo de su verticalidad.

Es así, precisamente, como el propio Villaurrutia relata el origen de estos versos en su ensayo «La rosa de Cocteau»:

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

Y mi voz que madura  
y mi voz quemadura  
y mi bosque madura  
y mi voz quema dura (Villaurrutia, 2012: 923).

Vemos entonces cómo Villaurrutia no busca con estos versos una simple pirueta verbal, sino el camino hacia una representación de la realidad, que siempre es un proceso interpretativo, a través de la expresión poética. Una realidad que tiene para él una doble apariencia. Por eso es que, igual a esa naturaleza, la voz que cae en la confrontación de los espejos se duplica siempre, de un modo diabólico. A través del gesto verbal del retruécano, Villaurrutia pone en cuestión la certidumbre del mundo, desde un nivel léxico, desde el dominio de la palabra.

Si, a tenor de lo que decíamos antes, y tal como Eugene L. Moretta apunta, en los Nocturnos se adopta «un vocabulario de desintegración y disolución», con el objetivo de «transmitir la sensación de que un supuesto mundo exterior no tenga realidad sino como ilusión de la conciencia» y de hacer «que todo lo concreto y perceptible se derrumbe y se esfume» (1976: 61); es significativo que en «Nocturno en que nada se oye» asistimos, precisamente, a la desintegración de un yo lírico que se queda, «sin más que una mirada y una voz», en medio del silencio.

En la imagen de una percepción sin cuerpo que gira alrededor de una voz monolítica, lo asombroso en el poema es que el oído se vuelve el «centro de percepción» de la realidad (Moretta, 1976: 56) del yo lírico, que se acerca quizá, como apunta Rebeca Maldonado, a ese lugar mismo «donde se decanta el lenguaje, a ese espacio filtro de la palabra» (2011: 83). Al focalizar el mundo de los sonidos, la audición pasa a ser la medida de todas las cosas, y el poeta accede al dominio de la palabra poética, donde solo importa el vaivén lingüístico.

De ahí que, si en «Nocturno en que nada se oye» el lenguaje es la realidad, la voz el instrumento que la construye y el oído el mecanismo que la percibe, el recurso del retruécano adquiere por lo tanto una dimensión transgresora: en el mundo del lenguaje, la *descomposición* léxica es una amenaza, porque implica la duplicación —diabólica, tal como decía el poeta— de la realidad. En la dialéctica del poema, el retruécano se vuelve así un recurso que evade «incluso la realidad del texto poético» (Rangel, 2003: 74), en la medida en que esta realidad es el lenguaje y el tropo una alteración de ella.

Por eso parece muy atinado el sentir de Mario Antonio Campos a propósito de los juegos de palabras en la poesía de Xavier Villaurrutia:

La diferencia entre Villaurrutia y sus imitadores es que los juegos verbales del primero son, si se quiere en un principio, muestras de ingenio verbal, pero detrás o más allá de eso, son parte viva del orbe de ecos y prolongaciones de sonidos de su poesía y que producen una impresión

auditiva de horror, como si encontráramos de pronto espacios falsos de la realidad, y después, por extensión, como complemento estilístico para congelar sus fugitivas imágenes que parecen desdoblarse, fragmentarse, alejarse (citado por Corral, 2007: 90).

En efecto, a través de los juegos de palabras se pone en marcha un proceso de desintegración, fragmentación y desestabilización de la realidad, dentro de un nivel que solo atañe al mundo textual, en el seno del material lingüístico. Ahí descansa el efecto fantástico de «Nocturno en que nada se oye».

Como nota final, es necesario señalar que esta idea de lo fantástico expresada a través de los recursos de la expresión poética coincide con lo que se ha teorizado sobre las manifestaciones más recientes de literatura fantástica. Omar Nieto explica que la manifestación posmoderna del sistema fantástico radica, precisamente, en «la infinita posibilidad que encarna la concepción del lenguaje como un signo que puede alcanzar una cantidad imprevista de significados posibles, cambiantes, una materia maleable y dinámica, no anclada en ningún régimen de verdad» y que, por lo tanto, representa «múltiples visiones y versiones de la realidad» (Nieto, 2015: 231). Si el lenguaje es ahora el espacio en donde la realidad se instaura, los juegos de palabras pierden su inocencia, y la poesía de Villaurrutia, frecuentemente cargada de estos procedimientos lingüísticos, se vuelve así quizá menos lúdica y mucho más ominosa.

## Conclusiones

Esta lectura fantástica general de algunos de los poemas de Xavier Villaurrutia muestra cómo la investigación de la poesía fantástica realizada en México es un tema sobradamente fecundo. Sobre todo, porque, a partir de esto, es posible pensar algunos ejemplos.

En uno de los conocidos poemas de Octavio Paz, volvemos a encontrar, no la noche, pero sí la bruma y el silencio y la duda ante la propia presencia, en esa herencia surreal del *doppelgänger*:

### LA CALLE

Es una calle larga y silenciosa.  
Ando en tinieblas y tropiezo y caigo  
y me levanto y piso con pies ciegos  
las piedras mudas y las hojas secas  
y alguien detrás de mí también las pisa:  
si me detengo, se detiene;  
si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie.  
Todo está oscuro y sin salida,  
y doy vueltas en esquinas  
que dan siempre a la calle  
donde nadie me espera ni me sigue,  
donde yo sigo a un hombre que tropieza  
y se levanta y dice al verme: nadie.

(1974: 73-74).

También están aquellos poemas que Salvador Elizondo reúne en *Contubernio de espejos*, cuyo título es ya de por sí significativo. Uno, particularmente, recuerda quizá el mundo de las estatuas villaurrutianas:

#### PALAZZO SPADA

Los ángeles son contiguos.  
El espacio en que medra la estrella  
se consume  
en tus manos y de pronto  
los dioses se vuelven invisibles  
de tan cercanos.  
Tú, vestida de marinero  
o de cazador de tigres,  
me gritas desde el fondo de aquella  
columnata equívoca  
como queriendo retenerme ahí  
junto a la estatua diminuta.  
Y en un abrir y cerrar de ojos  
me alejo hasta la antípoda  
con las manos manchadas de tu sangre,  
repitiendo la misma pregunta...  
¿Acaso estabas muerta?... (1963: 46-47)

Hasta qué grado estos poemas puedan tener un vínculo con el sistema fantástico en la forma en que lo hacen, por ejemplo, los textos de Xavier Villaurrutia es una cuestión que por ahora va más allá de este trabajo, pues supone, desde luego, un estudio mucho más ambicioso. Pero lo que sí es seguro decir es que el panorama de poesía fantástica mexicana puede ampliarse mucho más, y los ejemplos multiplicarse fácilmente. Tal vez este acercamiento a los nocturnos de Xavier Villaurrutia puede ser un útil punto de partida.

#### Bibliografía

- AGUINAGA, L. V. (2004). *Lámpara de mano: sobre poemas y poetas*. Guadalajara: Arlequín.
- ALAZRAKI, J. (2001). «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 265-282.
- BARRENECHEA, A. M. (2007). «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)», en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias - Fondo Editorial Casa de las Américas, 59-69.
- BARTHES, R. (2011). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Argentina: Siglo XXI.
- CAMPRA, R. (2007). «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en José Manuel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias - Fondo Editorial Casa de las Américas, 135-165.
- CAPISTRÁN, M. (1994). *Los Contemporáneos por sí mismos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- CHUMACERO, A. (2012). «Prólogo», en Xavier Villaurrutia, *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. IX-XXX.
- CORRAL VALLEJO, F. (2007). «Xavier Villaurrutia. Calambures literarios», *Revista de la Universidad de México*, 41, 88-90.

- DOMINGO MARTÍN, J. (2019). «*Monstruos infernales en mis sílabas. Ecos fantásticos y maravillosos en la poesía de Carlos Edmundo de Ory*». *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 32, 72-82.
- EMA LLORENTE, M. (2019). «Literatura fantástica y discurso lírico. Caracterización y análisis de la poesía fantástica española actual». *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 31, 297-320.
- ESPINAZA SOLAR, R. (2017). «Literatura fantástica y poesía chilena. Lo fantástico posmoderno en Jaime Quezada y Óscar Hahn». *Nueva Revista del Pacífico*, 67, 40-56.
- ESPINAZA SOLAR, R.; CONTRERAS DÍAZ, I.; CONTRERAS GODOY, M. (2019). «Poesía, ficción y percepción fantástica. Contribuciones teóricas para un acercamiento inicial a la obra de Diego Maquieira». *Revista de letras*, 59/1, 151-168.
- ELIZONDO, S. (1963). «Palazzo Spada», en *Anuario de poesía mexicana 1962*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 46-47.
- GARCÍA ROMÁN, J. A. (2023). «Los designios de la doctora Frankenstein: seducción de lo fantástico en la nueva poesía española». *Revista Letral*, 30, 107-124.
- GOROSTIZA, J. (1996). *Poesía completa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MALDONADO, R. (2011). *La conciencia de la nihilidad en la poesía de Contemporáneos. Para una hermenéutica de la muerte en la poesía mexicana*. Zacatecas: Ediciones de Medianoche.
- MORETTA, E. E. (1976). *La poesía de Xavier Villaurrutia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- NIETO, O. (2015). *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México: UACM.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Á.; MOLINA GIL, R. (2023). «Fantástico y ruptura en la poesía española del siglo XXI: una primera aproximación». *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 40, 101-120.
- PAZ, O. (1974). *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PHILLIPS-LÓPEZ, D. (2015). «Ecos góticos y fantásticos en la poesía hispanoamericana del modernismo», en Marco Kuntz y José Miguel Sardiñas (eds.), *Paisajes góticos. De lo fantástico y sus alrededores (siglos XVIII-XXI)*. Villeurbanne: Orbis Tertius, 139-155.
- RANGEL, L. (2003). «La sombra que se come las palabras. En torno a la obra poética de Xavier Villaurrutia», en Roxana Elvridge Thomas (comp.), *Xavier Villaurrutia —y mi voz que madura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 71-81.
- REISZ, S. (1989). *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- TODOROV, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil.
- VAX, L. (1965). *Arte y literaturas fantásticas*. Trad. Juan Merino. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- VILLAU RRUTIA, X. (2012). *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- XIRAU, R. (1955). *Tres poetas de la soledad*. México: Antigua Librería Robredo.