

Humanitas

Anuario del Centro de Estudios Humanísticos
de la Universidad Autónoma de Nuevo León

2006

No. 33



UANL

interactúan con otras zonas rurales y de las interpretaciones del mundo que estas redes permiten (el camino no sólo se transita, se viven en él eventos que le marcan de forma indeleble, superponiendo así sobre las dimensiones físicas las dimensiones de lo imaginario) ello pone el acento, como la posibilidad de entender este entrecruzamiento de lo físico y lo simbólico, en la investigación sobre las representaciones del ambiente que construyen los habitantes del medio rural.

Bibliografía

BOILS, *La casa campesina en el porfiriato*. SEP, México, 1982.

CERTEAU, Michel de, Giard, Luce, Mayol, Pierre, *La invención de lo cotidiano, 2. habitar, cocinar*, Universidad Iberoamericana, ITESO. Guadalajara, 1999.

DEGENNE, Alain, "Un langage pour l'étude des réseaux sociaux" en *L'esprit des lieux - Localités et changement social en France*, Ed. CNRS, París, 1986, 350p.

GATTI, Luis Maria/CHENAUT, Victoria, *La Costa Totonaca: cuestiones regionales II*, Cuadernos De La Casa Chata, SEP, México, 1987.

GRAFMEYER, Yves, *Sociologie urbaine*, Ed. Nathan, París, 1994, 128p.

JAYNES, Julian, "Cuatro Hipótesis sobre el origen de la mente", *Revista Ciencia y Desarrollo*, CONACYT, México, Vol. XVIII Num. 100, 1991.

MUNTAÑOLA, Joseph, *Arquitectura como lugar*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

NARVÁEZ, Adolfo, *Crónicas de los viajeros de la ciudad*, Idearium, Argentina, 2000.

RAPOPORT, Amos, *Vivienda y cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, FCE, México, 1955.

RULFO, Juan, *El llano en llamas*, FCE, México, 1953.

EL VERSO LIBRE EN LA POESÍA DE XAVIER VILLAURRUTIA

Lic. Ana Mercedes Narváez Tijerina
Facultad de Filosofía y Letras UANL
Universidad Complutense Madrid

Xavier Villaurrutia es un poeta mexicano que importa por varias cosas, pero la más importante de ellas es quizá que forma parte del grupo de intelectuales que introduce las vanguardias europeas a México, lo que permite el paso del arte mexicano hacia la modernidad. El vivir en el periodo posrevolucionario, cuando la política oficialista ha impuesto una corriente que busca la creación ideológica de lo mexicano, hace que tanto él como su grupo reaccionen, buscando por sobre cualquier cosa su identidad. No un arte al servicio del estado, sino un arte *per se* cuya premisa fundamental sea el goce de la creación. Así, el autor es uno de los pocos que practican el concepto del poeta total, en tanto que esta poesía es aplicada a cada uno de los campos de su vida. Él mayormente escribe ensayo, crítica literaria y teatro, y sin embargo es considerado poeta por sobre cualquiera de las otras disciplinas que toca, ya que, incluso, existen dibujos hechos por el artista.

En cuanto a sus conceptos sobre poesía en general Villaurrutia se refiere primero que a cualquier cosa a los viajes, afirmando que para él, viajar es una manera de nutrir la quietud, si se conserva la quietud en el viaje.

Por eso prefiere nutrir el viaje con un movimiento tan lento que no pueda distinguirse de la quietud. Quizá el viaje, así, resultaría más corto; quizá sabía que resultaba más intenso.

Para él, la poesía ha sido el viaje alrededor del mundo, en vez del "viaje alrededor de nuestra alcoba"¹ y quizá por esto, el tópico del viaje introspectivo es recurrente. El erotismo y el sueño, la soledad y la noche, se manifiestan como reflejos de cosas materiales.

Él deseaba que la pasión estuviera en él, y la frialdad en los demás; también dice que todo es una cuestión de forma. Desea para su poesía la forma de ella misma, siempre diferente; la forma de los objetos que describía².

Asimismo, afirma que la gran preocupación de la poesía debe ser la expresión del drama del hombre y este drama ha de ser verdadero, y que toda la poesía no es sino un intento para el conocimiento del hombre. Sin embargo, la expresión de este drama se logra más estrictamente con ideas; para que estas ideas tengan categoría poética, no basta con enunciarlas en verso, sino que es preciso cristalizarlas, de manera que se vivan real y plenamente, consubstancialmente (Capistrán, 1994). "Nunca pondría en mi poesía una sola palabra sin un sentido exacto o bien que fuera puramente decorativa. Si he usado los "juegos de palabras" es porque han sido precisos para expresar con ellos alguna idea."³

A partir de lo que conocemos con respecto a su espíritu profundamente crítico, se desprende el inherente perfeccionismo que formó parte esencial de la personalidad del poeta; tanto su poesía como su teatro y su crítica se rigieron por el control hasta en los más inequívocos destellos inventivos.

En cuanto a la muerte, tema esencial de la poesía villaurrutiana, sabemos que la ve como un hecho innegable en cuanto a la preocupación y predilección por ella como objeto y sujeto de la poesía contemporánea. En México, los poetas de su generación coinciden, por caminos diversos, haciendo de la muerte un tema sustantivo en su poesía, afirmando que la muerte, en los tiempos que se viven, es lo único que no le pueden quitar al hombre, ya que éste la lleva dentro como el fruto lleva a la semilla. El título de su libro, *Nostalgia de la muerte*, se desprende del juicio que afirma que la muerte, también, es una patria a la que se

¹ Javier Aranda Luna, *Los poetas de Carlos Pellicer*. 14/04/02
<http://www.jornada.unam.mx/2002/feb02/020213/05aa1cul.php?origen=opinion.html>

² Miguel Capistrán, Miguel, *Los Contemporáneos por sí mismos*, Lecturas Mexicanas, No. 93, tercera serie, Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1994.

³ Aranda, 2002.

vuelve, ya que la muerte es algo ya conocido por el hombre.⁴ "Así muerto, el tiempo lo siento intacto, claro, definitivo, sin un relámpago, sin una penumbra, como si estuviera bañado con su luz."⁵

Particularmente, Villaurrutia entendió el clima de la noche, y es quizá a partir de esto que la clave de su poesía es el Nocturno, y dentro del Nocturno, la muerte. Para él, una característica esencial del hombre moderno es la de morir y asistir a su propia muerte, de vivirla auténticamente todos los días (al menos él) teniendo la posesión de la angustia y del misterio que esto produce. El poeta lírico, afirma, es sólo dueño, sin embargo, de un tema que repite indefinidamente, pero esa repetición hay que entenderla en altura o en profundidad, siempre verticalmente. De sus poemas, dice que en ellos busca un movimiento tan lento que no se distinga de la quietud; a este juicio, Celestino Goroztiza se opone definitivamente diciendo que el movimiento era tan rápido que no se distinguía de la quietud (Capistrán, 1994)

Todas estas afirmaciones, propias y ajenas, definen su poesía a partir de la vida propia, cuya concepción va cambiando como lo hace su historia personal.

El poemario "Nostalgia de la Muerte"

Esta obra resulta de particular interés por el hecho de haber sido escrita por uno de los artistas que formaron parte del único grupo que se aparta del modelo institucionalista del gobierno, y que sin embargo tiene como tema central uno que es mexicano por antonomasia, en tanto que el tema de la muerte es fundamental para el mexicano desde tiempos prehispánicos, pero innovando en cuanto a la forma en la que este tema es descrito, tomado y retomado casi hasta el cansancio, viendo de este tema tantas caras como caras pueda tener un enorme poliedro inacabable.

Con referencia a este apartarse del modelo ideológico gubernamental, tenemos que "Los verdaderos maestros de este grupo de inquietos escritores no eran los poetas mexicanos sino los escritores franceses —Apollinaire, Cocteau, Gide, Proust— los ingleses, sobre todo Eliot, y los italianos, Pirandello ante todo"⁶.

⁴ *Ídem*.

⁵ Mónica Mateos-Vega. Se inaugura exposición acerca de las diferentes facetas creativas del poeta; El quehacer artístico de Xavier Villaurrutia trasciende la mera descripción de la muerte. 14/04/02.

<http://www.nucleu.unam.mx/~jornada/010509.dir/04an1cul.html>

⁶ *El Grupo de "Contemporáneos"*, 14/04/02.

Resulta por lo tanto paradójico que siendo funcionarios públicos — lo que les permite realizar bastantes de sus publicaciones— se aparten del modelo que el gobierno pugna por crear, y muestren una nueva manera de ver y de hacer arte que se refleja no sólo en su obra, sino también en su postura ante la crítica y como críticos en sí, puesto que son ellos, el grupo Contemporáneos, quienes inician dentro del país la disciplina de la crítica de arte de manera mucho más seria, utilizando para ello sus revistas literarias.

Esto, aunado a la figura específica del poeta más activo en cuestión intelectual de todo el grupo, puesto que hace teatro, ensayo, poesía, artículos periodísticos, crítica de arte y en algún momento hasta dibujo, hace que su obra tenga particular interés puesto que en ella convergen las teorías expuestas por el grupo sobre una nueva y moderna poesía mexicana, mismas que se identifican tanto en sus ensayos de crítica como en la Antología *de la poesía mexicana moderna*, publicación que en la que el grupo expone su “manifiesto literario” a partir de los criterios de selección que utilizan para incluir o excluir a poetas considerados como angulares dentro del desarrollo de la poesía nacional.

Villaurrutia definió la poesía como un “Juego difícil, de ironía e inteligencia” En su primer libro predominan los juegos de palabras y de ideas. Después, la emoción se somete a la vigilancia de la inteligencia y logra un equilibrio entre ambas facultades. El poemario *Nostalgia de la muerte*⁷ (publicado por primera vez en 1938) no trata de una muerte genérica, sino de nuestra propia muerte, padecida, transformada en bella nostalgia, porque el drama de sentirse perecedero no puede permanecer sólo como angustia.

La obra poética de Xavier Villaurrutia no es prolija, ni abarca grandes volúmenes, tal y como ocurre con su ensayística, su obra crítica o incluso las páginas que dedica al teatro. Sin embargo, siempre ha sido considerado un poeta antes que ensayista o dramaturgo.

El propio título de su poemario principal es importante porque exhibe una de las preocupaciones fundamentales tanto del grupo de Contemporáneos como de otros escritores de la misma generación, pero que recibió en Villaurrutia un tratamiento único.

El haber terminado su vida después de un trágico accidente a los 47 años no permitió que continuara escribiendo. Después de esto, sus

<http://www.arts-history.mx/travesia/post5.html#cont>

⁷ Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, FCE, México, 1984.

amigos publican un volumen en el que se reúne su obra completa⁸ donde podemos darnos cuenta, después de una lenta revisión, que murió en la etapa más importante de su carrera, ya que se encontraba en plena madurez literaria.

El título del poemario: *Nostalgia de la muerte*

Una de las preocupaciones principales del grupo de poetas al que pertenecía Villaurrutia, sobre todo al momento de escribir algunos de sus textos poéticos, era el tema de la muerte. Como sus compañeros, Villaurrutia lo explora, pero desde una de las perspectivas más innovadoras: la de la nostalgia.

Lo sorprendente es el hecho de que se hable de nostalgia producida por un evento que aún no ocurre, a pesar de que el propio Villaurrutia mencionó en alguna ocasión y hablando de su propia poesía que la muerte es una patria a la que se vuelve, como si se tratara, según su propia descripción, de un vacío existencial, una nada perpetua y sin medida de la que se emerge al nacer, para regresar a ella cuando se termina el ciclo vital. Esto permite, puesto que es un lugar ya conocido, el sentimiento nostálgico.

Todo poeta, como visionario y profeta, ve lo que a los demás permanece vedado. Villaurrutia, a través de sus textos, nos permite ver un mundo al que, profetiza, llegaremos seguramente, por el cual él siente nostalgia. Este mundo, como cualquiera que habite el ser humano es visto y explorado desde diferentes perspectivas, que son vistas a través de las modificaciones que se observan en el comportamiento del yo poético, que cambia su perspectiva de un texto a otro, dándonos diferentes visiones e interpretaciones del tema central.

El título, más que otra cosa, es una invitación en tanto que provoca la curiosidad del lector, quien instintiva y culturalmente teme a la muerte. ¿Cómo es posible sentir nostalgia por algo que provoca temor? ¿Qué mundo puede ser éste en el que el poeta se siente confortable, mundo al que, generalmente, no se desea llegar a menos que un terrible estado emocional se asiente en el alma del que así lo expresa?

Semánticamente, el que estas dos palabras aparezcan asociadas resulta sumamente interesante. Desde el punto de vista de la retórica, estamos hablando de una metáfora sintáctica, en tanto que se asocian

⁸ Xavier Villaurrutia. *Obras*. Colección Letras Mexicanas, FCE, primera edición 1953.

dos términos semánticamente similares; la muerte produce diferentes sentimientos en el que la experimenta de manera indirecta: dolor, ausencia, tristeza, y nostalgia.

La singularidad de la construcción surge a partir de que esta nostalgia, en lugar de ser producida a raíz de que se ha experimentado la muerte, emana de la misma muerte, lo que le confiere a ésta un valor diferente, ya que toma la dimensión de algo ya vivido que debió ser agradable en tanto que se desea volver a experimentarlo.

Cuando consultamos los apartados, aparecen tres subtítulos: *Nocturnos*, *Otros Nocturnos*, y *Nostalgias*. Cuando la muerte ocurre, uno de los primeros sentidos que se pierde es la vista, por lo que la muerte es, primero que otra cosa, oscuridad; esta oscuridad se vive diariamente en el transcurso de la noche. En esta noche también transcurre la etapa del sueño, de la inconsciencia: otra de las características que acompañan a la agonía. Durante este periodo de oscuridad e inconsciencia ocurren todo tipo de sucesos que, vistos a plena luz del día, pudieran o no estar poblados de una profunda irrealidad a partir de que el cerebro humano, que no descansa, crea todo un universo de imágenes que vierte en lo que denominamos sueños. Estos traducen las vivencias diurnas, y los sentimientos reprimidos a imágenes que el ser consciente pueda conocer sin que su razón se vea afectada en el proceso, y solamente el psicoanálisis se ha dedicado a interpretarlos. Para el poeta, este universo de temores, dudas, odios, miedos y amores prohibidos representa los fantasmas que le visitan para atormentarle o para darle, a lo largo de tan pocas horas, el alimento vital que su alma necesita para crear.

Por esto, en la noche se ocultan para el poeta los espectros y las sombras, reales e imaginadas, que han sido vividas durante la dolorosa vigilia o la inconsciencia que semeja la muerte. Durante la noche, por tanto, es más posible morir que durante el día. Durante la noche llena de peligros y sucesos desconocidos, cuando se recibe la visita de los fantasmas y los demonios que atormentan. Por tanto, y más que ninguna otra cosa, lo que se explora es esta noche prolongada y profunda, multidimensional a partir de los *Nocturnos*, que no terminan ya que se vuelve necesario retomarlos en una segunda exploración: *Otros Nocturnos*. Y cuando se piensa que se ha vivido todo, se produce la nostalgia, que también se nutre de diferentes fantasmas en el apartado que se titula *Nostalgias*.

Esta exploración multidimensional se da incluso desde vivencias oníricas en las que el yo poético se convierte en dos caras del mismo yo

que, viéndose a sí mismas una frente a otra, o presintiendo su existencia, no se reconocen. Esta falta de reconocimiento es uno de los materiales poéticos a través del cual se produce la ansiedad y la angustia que se denota al leer el texto, en donde la tranquilidad vuelve cuando estas dos caras del mismo yo se reconcilian, por lo menos de forma temporal.

Esto crea, por tanto, una nueva forma de simbolización que merece tratarse de forma especial, después por supuesto de la exploración estructural puesto que lo más externo de la obra, lo primero que tenemos enfrente, es esta estructura, este andamiaje en el que se construye la obra literaria de manera intencional y que utiliza todo tipo de herramientas encontradas para crear nuevas formas de significación.

El afán de experimentación: La estructura de los poemas

De acuerdo a la división que presenta la edición que publica el Fondo de Cultura Económica, tenemos que la obra se divide en tres partes: *Nocturnos*, con 11 poemas; *Otros Nocturnos*, con 8 poemas, y *Nostalgias*, con 7 poemas, lo que da un total de 26 textos poéticos.

Considerando que “en la estrofa castellana, además de la acumulación de ritmos que potencia la expresividad estrófica, puede anotarse como factor de relevación expresiva el hecho manifiesto y constante de que los factores rítmicos se concentran y organizan en torno a la inflexión distensiva de cada uno de los grupos melódicos de versos, [ya que] la armonía que dimana de la composición de elementos rítmicos en un solo ritmo total, [que] multiplica los efectos expresivos de la cadena fónica”⁹, se vuelve relevante analizar y determinar el lugar donde se localiza el axis rítmico y el tipo de estrofa que se utiliza en los poemas de Villaurrutia, puesto que, tomando los textos como “juegos de inteligencia” según la descripción de su propio autor —esto es, realizados en plena conciencia—, este es uno de los niveles de experimentación con los que juega el poeta.

El acomodo de los textos, después de analizar lo anterior, es relevante en el sentido de que el autor juega con la homeometría y la heterometría de manera que este acomodo también forma parte del juego lúdico de la experimentación poemática.

⁹ Rafael de Balbín, *Sistema de Rítmica Castellana*, Tercera edición aumentada, Biblioteca Románica Hispánica No. 64, Ed. Gredos, Madrid, 1975.

Como si fuera un círculo –un ciclo que se repite de manera continua–, el autor utiliza la homeometría como característica principal de los versos del primer apartado, para abrirse a la experimentación del verso libre total –rítmica y léxicamente libre– en la segunda, volviendo a la homeometría primigenia en la última parte.

Considerando estos datos estructurales, el poemario puede ser descrito de la siguiente manera:

PRIMERA PARTE: NOCTURNOS

POEMA	EXTENSIÓN	TIPO DE ESTROFA
Nocturno	38 versos en 6 estrofas	Homeométrica
Nocturno Miedo	20 versos en 5 estrofas	Homeométrica
Nocturno Grito	18 versos en 5 estrofas	Isométrica
Nocturno de la Estatua	13 versos en 3 estrofas	Homeométrica
Nocturno en que nada se oye	33 versos en 1 estrofa de 2 partes	Heterométrica
Nocturno Sueño	36 versos en 9 estrofas	Heterométrica
Nocturno Preso	10 versos en 1 estrofa de 3 partes	Isométrica
Nocturno Amor	38 versos en 1 estrofa de 5 partes	Heterométrica
Nocturno Solo	10 versos en 1 estrofa de 2 partes	Isométrica
Nocturno Eterno	41 versos en 12 paraestrofas	Heterométrica
Nocturno Muerto	14 versos en 4 estrofas	Homeométrica; soneto

SEGUNDA PARTE: OTROS NOCTURNOS

POEMA	EXTENSIÓN	TIPO DE ESTROFA
Nocturno	30 versos en 10 estrofas	Homeométrica
Nocturno en que Habla la Muerte	48 versos en 3 estrofas	Heterométrica
Nocturno de los Ángeles	63 versos en 10 estrofas	Heterométrica
Nocturno Rosa	53 versos en 11 estrofas	Heterométrica
Nocturno Mar	56 poemas en 9 estrofas y	Heterométrica

	2 paraestrofas	
Nocturno de la Alcobá	36 versos en 11 estrofas	Heterométrica
Cuando la Tarde	26 versos en 3 estrofas	Heterométrica
Estancias Nocturnas	20 versos en 5 estrofas	Homeométrica

TERCERA PARTE: NOSTALGIAS

POEMA	EXTENSIÓN	TIPO DE ESTROFA
Nostalgia de la Nieve	27 versos en 5 estrofas	Heterométrica
Cementerio en la Nieve	21 versos en 4 estrofas	Heterométrica
North Carolina Blues	49 versos en 9 estrofas y 8 paraestrofas	Heterométrica y homeométrica
Muerte en el Frío	43 versos en 5 estrofas y 7 paraestrofas	Heterométrica
Paradoja del Miedo	60 versos en 8 estrofas	Heterométrica
Volver	12 versos en 1 estrofa de 4 partes	Homeométrica
Décima Muerte	100 versos en 10 estrofas	Homeométrica

De este primer acercamiento, y de la observación del manejo de la puntuación dentro de los textos, hay que precisar que algunos de los poemas monoestróficos de la primera parte presentan al inicio de cada verso –con excepción del primero– el uso de la minúscula en tanto que se trate de un sólo contenido temático; cuando el contenido temático cambia o evoluciona, el siguiente verso empieza con mayúscula, aunque no exista el renglón en blanco que comúnmente divide las estrofas.

Este tipo de división, considerada parte y no paraestrofa, se encuentra en los poemas que no poseen puntuación al final del verso, como el *Nocturno en que nada se oye*, versos 15-18:

...dentro del aire de vidrio
dentro del fuego lívido que corta como el grito
Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz...

En los que si presentan el uso regular de la puntuación, como el *Nocturno Solo*, versos 3-6, estas partes se distinguen con mayor facilidad, ya que, aunque no exista el renglón en blanco, el sitio donde debería

colocarse se encuentra señalado por el punto final en el verso que cierra una idea, y mayúscula al inicio del siguiente verso:

*líquida sombra en que me hundo,
vacío del pensamiento.
Y ni siquiera el acento
de una voz indefinible*

En cuanto a la extensión, ésta se vuelve mayor en la segunda parte en tanto que no se encuentran poesías con un desarrollo versal menor a 20 versos. El uso del verso libre (métrica y léxicamente) se vuelve más importante que en la parte anterior o en la subsecuente, puesto que en la tercera parte la heterometría sigue siendo la característica sobresaliente.

En el poema *North Carolina Blues*, la característica predominante de las estrofas es la heterometría, mientras que las paraestrofas son homeométricas. El esquema es válido para casi todo el poema; solamente una estrofa, la número dos es homeométrica, como las paraestrofas, que en este caso específico también pueden denominarse *estribillo*.

Los dos últimos poemas —*Volver* y *Décima Muerte*—, cierran el ciclo volviendo a la homeometría de la primera parte. *Décima muerte*, se encuentra formado por 10 décimas monoestróficas homeométricas, aunque no necesariamente de una sola parte: tenemos que la número 1, la número 2, la número 9 y la número 10 constan de dos partes —y no paraestrofas—, mientras que todas las demás son de una sola parte.

Es importante, en esta etapa, observar que el poemario se encuentra escrito en verso libre casi en su totalidad, ya que existen dos poemas isométricos, que se adaptan al modelo de la décima castellana regular descrita por Tomás Navarro Tomás¹⁰.

En cuanto al tipo de verso que utiliza Villaurrutia, tenemos que se trata de verso libre, por el que entendemos:

...aquel que suele emplear juntamente desde las medidas [silábicas] más breves a las más extensas [cuyos] acentos prosódicos de los conceptos principales dan lugar a grupos rítmico-semánticos que se suceden con relativo compás, [correspondiendo] a veces a metros regulares, [donde] de ordinario no se hace uso de la rima ni de la estrofa¹¹.

¹⁰ Tomás Navarro Tomás, *Arte del Verso*, Colección Ideas, Letras y Vida, Compañía General de Ediciones, México, 1959.

¹¹ *Ídem*.

En estos poemas —poliestróficos o monoestróficos—, Villaurrutia utiliza la rima aunque no como un recurso indispensable; así, encontramos poemas en los que se utiliza en algunas estrofas y en otras no, a pesar de que se trata del mismo texto. Como ejemplo de esto podemos mencionar las primeras dos estrofas del *Nocturno Sueño*, donde si existe un cierto esquema de rima consonante, ya que en los versos uno, tres y cinco se encuentra, mientras que en los versos dos y tres no. En la segunda estrofa, el esquema cambia, puesto que el verso seis, siete y nueve terminan con el fonema [o]; aquí, a pesar de que coincide esta vocal, no es posible considerar que existe la rima (ni asonante ni consonante) puesto que la otra vocal, la anterior inmediata, no coincide de un verso a otro, lo que no sucede con los versos ocho y diez, donde nuevamente encontramos rima consonante.

*Abría las salas
profundas el sueño
y voces delgadas
corrientes de aire
entranaban*

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

Así mismo, encontramos otros poemas en los que este recurso poético desaparece totalmente, como en el *Nocturno de los ángeles*, del que se transcribe la estrofa número 7 en tanto que es una de las más extensas —en cuanto a número de versos que la componen—, y que además combina mayor número de metros, puesto que hay versos que tan sólo cuentan con cuatro sílabas, mientras que otros tienen dieciocho:

*¡Son los ángeles!
ha bajado a la tierra
por invisibles escalas.
Vienen del mar, que es el espejo del cielo,
en barcos de humo y sombra,
a fundirse y confundirse con los mortales,
a rendir sus frentes en los muslos de las mujeres,
a dejar que otras manos palpén sus cuerpos febrilmente,
a dejar que otros cuerpos busquen los suyos hasta encontrarlos
como se encuentran al cerrarse los labios de una misma boca,
a fatigar su boca tanto tiempo inactiva,*

a poner en libertad sus lenguas de fuego,
a decir las canciones, los juramentos, las malas palabras
en que los hombres concentran el antiguo misterio
de la carne, la sangre y el deseo.

En lo que al uso de la estrofa se refiere, es un recurso que el autor si utiliza con frecuencia. Solamente cinco poemas —de 26 que forman el total del libro— son monoestróficos, mientras que los otros 21 si utilizan este recurso para exponer su desarrollo.

Utilizando una vertiente analítica del versolibrismo que aparece por primera vez en 1985¹², podemos acercarnos al texto de manera un poco más profunda, en otro de los niveles de experimentación que sirven al poeta para expresarse. Observando los textos de manera sucesiva, podemos darnos cuenta de que el autor utiliza varias vertientes versolibrísticas de forma alternada, que son: el verso libre métrico, la versificación libre fluctuante, la versificación libre estrófica, canción libre, versificación paralelística y verso libre de imágenes acumuladas o yuxtapuestas.

Como resultaría demasiado extensa la transcripción de los poemas completos para ejemplificar cada uno de los tipos de verso libre, únicamente se pondrá un ejemplo claro que denote la aparición de las características que se señalan como fundamentales de acuerdo a la definición encontrada de cada uno.

El verso libre métrico

El verso libre métrico, definido como aquel “que aparece normalmente rimado arromanzado casi siempre, o bien con asonancias o consonancias de libre distribución, [y que] suele carecer de disposición estrófica (aunque James Freyre la utiliza) y admite quebrados en el metro de base si éste es largo” (Paraíso, 1985) se utiliza en *Volver* y *Nocturno Grito*. Por ejemplo, en las primeras tres estrofas de *Nocturno Grito* —pentaestrófico— se observa lo siguiente:

Tengo miedo de mi voz
y busco mi sombra en vano.
¿Será mía aquella sombra
sin cuerpo que va pasando?
¿Y mía la voz perdida
que va la calle incendiando?

¹² Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico*, Gredos, 1985.

¿Qué voz, qué sombra, qué sueño
despierto que no he soñado
serán la voz y la sombra
y el sueño que me han robado?

La rima, que si aparece en las tres estrofas, presenta esquemas diferentes en cada una, razón por la cual se considera que se trata de verso libre métrico y no de verso métrico tradicional.

En la primera estrofa, versos 1 y 2, esta rima es de tipo consonante, puesto que la última sílaba acentuada observa el fonema vocálico [o]; en la segunda estrofa, en los versos 3 y 5 también hay rima consonante, puesto que ambos versos terminan con el fonema [a]; en los versos 4 y 6 la rima es asonante, puesto que ambos versos terminan con la sílaba —ando.

En la estrofa número tres el esquema de la rima vuelve a cambiar. Los versos 7, 8 y 10 presentan rima consonante, puesto que ambos terminan con el fonema [o]; el verso 8 y el verso 10 tienen, entre sí, rima asonante, puesto que ambos terminan en la sílaba —ado. El verso 9, sin embargo, se sale del esquema mas o menos regular que se había presentado, puesto que en esta estrofa es el único que termina con el fonema vocálico [a].

Por otro lado, no presenta quebrados en el metro de base, puesto que todos los versos son octosílabos. El esquema acentual, sin embargo, si es irregular, puesto que no todos los versos se acentúan las mismas sílabas.

	1	3	7	/	-	/	-	-	-	/	-
	2	5	7	-	/	-	-	/	/	-	-
	2	3	5	7	-	/	/	-	/	-	/
		2	7		-	/	-	-	-	/	-
5		2	7		-	/	-	-	-	/	-
	2	4	7		-	/	-	-	/	/	-
					-	/	-	/	-	-	-
					-	/	-	/	-	-	-
	1	3	4	6	7	/	-	/	/	/	-

		2	7	- / - - - -	/	-
	10	2	4	7	- / - / -	/
		2	7	-	- / - - - -	/
		3	5	7	- - / - / -	/
			5	7	- - - - / -	/
		2	4	7	- / - / - -	/
			4	7	- - - / -	/
	15	2	5	7	- / - - - /	/
			2	7	-	/
		3	5	7	- / - - - -	/
		1	4	7	- - / - / -	/
					/ - - / -	-

Si existe una distribución estrófica, pero esta tampoco es regular, puesto que hay cuatro estrofas que agrupan cuatro versos cada una, y una sola que agrupa dos versos.

El verso libre fluctuante

En lo que se refiere a la versificación libre fluctuante, que es definida como aquella que "tiene un metro de base, en torno al cual giran los otros metros, por aumento o disminución de sílabas con respecto al metro-patrón, [cuyo] metro es variable según los autores y el tono más grave o ligero de la composición (Paraiso, 1985) se concluye que los poemas *Nocturno* (Nocturnos), *Nocturno Miedo*, *Nocturno Sueño*, *Nocturno Muerto* y *Nocturno* (Otros Nocturnos) pertenecen a esta variedad, en tanto que son los que utilizan menor número de variaciones métricas; *Nocturno* (de Nocturnos) posee una base heptasilábica, en tanto que es el metro predominante, combinando, de manera alternada, este metro con trisílabo, tetrasílabo o pentasílabo de la siguiente manera:

1	<i>Todo lo que la noche</i>	7	/ - - - -	/	-
2	<i>dibuja con su mano</i>	7	- / - - -	/	-
3	<i>de sombra;</i>	3	-	/	-
4	<i>el placer que revela,</i>	7	- - / - -	/	-

5	<i>el vicio que desnuda.</i>	7	- / - - - -	/	-
6	<i>Todo lo que la sombra</i>	7	/ - - - -	/	-
7	<i>hace oír con el duro</i>	7	/ - / - -	/	-
8	<i>golpe de su silencio:</i>	7	/ - - - -	/	-
9	<i>las voces imprevistas</i>	7	- / - - -	/	-
10	<i>que a intervalos enciende,</i>	7	- - / - -	/	-
11	<i>el grito de la sangre,</i>	7	- / - - -	/	-
12	<i>el rumor de unos pasos</i>	7	- - / - -	/	-
13	<i>perdidos.</i>	3	-	/	-
14	<i>Todo lo que el silencio</i>	7	/ - - - -	/	-
15	<i>hace huír de las cosas:</i>	7	/ - / - -	/	-
16	<i>el vaho del deseo,</i>	7	- / - - -	/	-
17	<i>el sudor de la tierra,</i>	7	- - / - -	/	-
18	<i>la fragancia sin nombre</i>	7	- - / - -	/	-
19	<i>de la piel.</i>	4	- - -	/	-

Aunque no existe precisión ni constancia en el verso corto puesto que se alternan el trisílabo, tetrasílabo y pentasílabo conforme las necesidades del autor, se halla una regularidad rítmico acentual que indica que la fluctuación es regular. De la segunda estrofa, los versos 6, 7 y 8 se encuentran acentuados en la primera sílaba; los versos 9, 10, 11 y 12 alternan acentos en 2ª y en 3ª de manera sucesiva; en la siguiente estrofa, los versos 14 y 15 nuevamente acentúan la primera sílaba, y a este acento se suma nuevamente el juego de acentuación en 2ª y en 3ª entre los versos 15 y 16; por otro lado, los versos 17 y 18 acentúan, ambos, la 3ª sílaba.

En el poema *Nocturno Sueño* la regularidad es mayor, puesto que allí solamente se alternan el hexasílabo y el trisílabo en las estrofas 1, 2 y 3; las demás estrofas utilizan el hexasílabo únicamente:

1	<i>Abría las salas</i>	6	- / - - -	/	-
2	<i>profundas el sueño</i>	6	- / - - -	/	-
3	<i>y voces delgadas</i>	6	- / - - -	/	-
4	<i>corrientes de aire</i>	6	- / - - -	/	-
5	<i>entraban</i>	3	-	/	-
6	<i>Del barco del cielo</i>	6	- / - - -	/	-
7	<i>del papel pautado</i>	6	- - / - -	/	-
8	<i>caía la escala</i>	6	- / - - -	/	-

9	por donde mi cuerpo	6	- / - - / -	=
10	bajaba	3	- / -	-
15	Me robó mi sombra	6	- - / - / -	=
16	la sombra cerrada	6	- / - - / -	=
17	Quieto de silencio	6	/ - - - / -	=
18	oí que mis pasos	6	- / - - / -	=
19	pasaban	3	- / -	-

En cuanto al esquema acentual, hay más regularidad que en *Nocturno* (Nocturnos), puesto que en la primera estrofa encontramos acentuada, en todos los versos, la segunda sílaba. En la segunda, hay tres versos (6, 8 y 9) que acentúan nuevamente la segunda sílaba, mientras que en la cuarta solamente dos versos, el 16 y el 18 poseen la segunda sílaba acentuada. Esta fluctuación acentual, junto con la medida estrófica (variable en el número de versos formantes de cada una: 5, 5, 4, 5, 5, 4, 4, 2, 2) es lo que permite calificar como versolibrista este poema, y no como alguna de las variedades métricas regulares que suelen presentar algún tipo de fluctuación, y que Tomás Navarro considera como verso semi libre.

El verso libre estrófico

Por lo que respecta a la versificación libre estrófica, tenemos que ésta “agrupa los versos del poema en bloques estróficos, generalmente de 4 en 4 versos (por ser la estrofa de 4 versos la más frecuente en castellano), más raramente de 3 en 3, de 5 en 5, 6 en 6 u otros conjuntos. Se distingue de las estrofas tradicionales por ser irregular (fluctuante o amétrica) Puede recibir rima consonante, asonante (arromanzada o no), o carecer de rima” (Paraíso, 1985) Este tipo de esquema versolibrista es utilizado únicamente en dos poemas, en tanto que sólo dos mantienen la misma cantidad de versos en las estrofas sucesivas; estos poemas son *Estancias Nocturnas*, con cinco estrofas de 4 versos cada una, y *Décima Muerte*, formada por 10 décimas. Se omite la transcripción de este último poema por ser demasiado extensa, por lo que es preferible para nuestro fin ejemplificar con *Estancias Nocturnas*, que además presenta un esquema de rima asonante alterna (considerando el seseo en el español de México, que utiliza el mismo fonema para las grafías s y z) con esquema ABAB CACA DEDE FGFG HIHI.

En lo que a la medida versal se refiere, encontramos tridecasílabos, tetra decasílabos y penta decasílabos, alternados en el siguiente orden:

1	SONÁMBULO, dormido y despierto a la vez,	13
2	en silencio recorro la ciudad sumergida.	14
3	¡Y dudo! Y no me atrevo a preguntarme si es	15
4	el despertar de un sueño o es un sueño mi vida.	15
La versificación paratáctica		
5	EN la noche resuena, como en un mundo hueco,	14
6	el ruido de mis pasos prolongados, distantes.	14
7	Siento miedo de que no sea sino el eco	13
8	de otros pasos ajenos, que pasaron mucho antes.	15
9	MIEDO de no ser nada más que un jirón del	14
10	sueño	13
11	de alguien —¿de Dios?— que sueña este mundo	15
12	amargo.	13
	Miedo de que despierte ese alguien —¿Dios?—, el	
13	dueño	14
14	de un sueño cada vez más profundo y más largo.	13
15		15
16	ESTRELLA que te asomas, temblorosa y despierta,	13
17	tímida aparición en el cielo impasible,	14
18	tú, como yo —hace siglos—, estás helada y muerta,	14
19	mas por tu propia luz sigues siendo visible.	14
20		14
	¡SERÉ polvo en el polvo y olvido en el olvido! Pero alguien, en la angustia de una noche vacía, sin saberlo él, ni yo, alguien que no ha nacido dirá con mis palabras su nocturna agonía.	

Canción libre

Otro tipo de verso libre encontrado en el poemario es la canción libre, que “estructuralmente, suele poseer rima asonante, y reforzar su carácter musical mediante estribillos (aunque éstos no son imprescindibles) y reiteración de versos o motivos. La longitud de los versos suele ser media o breve, como corresponde al tipo ligero de canción” (Paraíso, 1985); el *North Carlina Blues* —del que se transcriben únicamente las tres primeras estrofas con sus respectivos estribillos— es el único poema perteneciente a esta variante, puesto que presenta estribillo, y rima asonante y consonante de la siguiente manera, teniendo en cuenta que se

utilizan dos tipos de nombre para los versos que terminan con el fonema [a]: *a asonante* y *a consonante*, en tanto que hay algunos que repiten exactamente las mismas consonantes y vocales y otros versos que no lo hacen, esto con la finalidad de que un mismo fonema no quede representado por diferentes letras puesto que puede prestarse a confusión:

#		Tipo rima	#
verso			sílabas
1	<i>En North Carolina</i>	a(asonante)	6
2	<i>el aire nocturno</i>	b(consonante)	6
3	<i>es de piel humana.</i>	a(asonante)	6
4	<i>Cuando lo acaricio</i>	b(consonante)	6
5	<i>me deja, de pronto,</i>	b(consonante)	6
6	<i>en los dedos,</i>	b(consonante)	4
7	<i>el sudor de una gota de agua.</i>	A(consonante)	9
8		a(asonante)	6
	<i>En North Carolina</i>		
9		C	9
10	<i>Meciendo el tronco vertical,</i>	D(asonante)	9
11	<i>desde las plantas de los pies</i>	E	9
12	<i>hasta las palmas de las manos</i>	D(asonante)	9
13	<i>el hombre es árbol otra vez.</i>	a(asonante)	6
14	<i>En North Carolina</i>	d(consonante)	6
15		F(consonante)	9
16	<i>Si el negro sonríe</i>	f(consonante)	6
17	<i>enseña granadas encías</i>	a(consonante)	6
18	<i>y frutas nevadas.</i>	a(consonante)	7
19	<i>Mas si el negro calla, su boca es una roja</i>	a(consonante)	3
20	<i>entraña.</i>	a(asonante)	6
	<i>En North Carolina</i>		

Por lo que se refiere a la estrofa, nos damos cuenta que es muy variable: la estrofa 1 posee 7 versos, la dos cuatro, la tres 6, la cuatro 2, la cinco 4, la seis 4, la siete 9 y la ocho 5; métricamente, se utiliza el hexasílabo como base, aumentando tres sílabas para formar eneasílabo, o

disminuyéndolas cuando aparece un trisílabo; escasamente se recurre a otro metro, como en el caso del versos 6 y 18, por lo que se considera de tipo fluctuante; ciertamente, el que los versos distintos se encuentren en lugares múltiplos de 6 aporta cierta proporcionalidad adicional.

La versificación paralelística

Una variante más del verso libre, más explotada en tanto que mayor número de poemas pertenecen a esta vertiente, es la versificación paralelística, cuyo rasgo principal es que "implica un retorno ideológico, bien en forma positiva o negativa. [Este] retorno se plasma frecuentemente en recurrencias sintácticas y en recurrencias léxicas o semánticas. La versificación paralelística posee un fuerte andamiaje sintáctico y semántico, que en ocasiones se expande incluso al plano fónico" (Paráiso, 1985) Una de las figuras retóricas más frecuentes en los poemas de Villaurrutia es la enumeración, simple y compleja. Dentro de este tipo de desarrollo poemático encontramos *Nocturno* (Nocturnos), *Nocturno Miedo*, *Nocturno Grito*, *Nocturno en que Nada se Oye*, *Nocturno Eterno*, *Nocturno de la Estatua*, *Nocturno en que Habla la Muerte*, *Nocturno Mar*, *Nocturno de la Alcoba*, *Cuando la Tarde*, *Nostalgia de la Nieve*, *Muerte en el Frío*, *Paradoja del Miedo* y *Volver*.

El poema en el que se destacan con mayor facilidad las figuras retóricas es el *Nocturno en que nada se oye*. La más importante es la enumeración compleja polisindética, como la de los versos 8, 9 y 10:

*sin brazos que tender
sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano invisible
sin más que una mirada y una voz*

o la que se observa en los versos 14, 15 y 16:

*dentro del agua que no moja
dentro del aire de vidrio
dentro del fuego lívido que corta como el grito*

en donde lo que se enumera son, a su vez, figuras retóricas pertenecientes al orden de la paradoja, puesto que los términos que se asocian son semánticamente opuestos: tenemos *agua* que *no moja*, *aire* que no es libre, ya que se encuentra congelado, *fuego* que no posee color, y además posee la cualidad de cortar, *sema* que a su vez se asocia con el *grito*, en donde la voz toma cuerpo suficiente para herir.

La primera de las paradojas sugiere un *lago congelado*, que es visto pero como parte de un escenario; el *aire de vidrio*, congelado, rígido, sugiere un lugar en el que se encuentra en suspenso, mientras que el *fuego livido* sugiere un fuego fatuo, que tampoco es real, y que además hiere en lo más profundo, puesto que *corta como el grito*, en donde el *grito* se asocia a las palabras hirientes.

Más adelante, en los versos 19 al 22, encontramos que las enumeraciones cambian de forma, se vuelven más complejas todavía, dándonos como producto un calembur:

*y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura*

aquí, mediante un juego sintáctico y fonológico, el autor nos describe la maduración del yo poético, que primeramente toma mayor importancia puesto que esta madurando, luego, una vez que ha madurado, se transfigura en algo que quema, en algo no sólo cálido, sino además agresivo; en el siguiente verso nuevamente encontramos una transformación, ya que ahora el asunto posee connotaciones sexuales, para volver, nuevamente, a hablar de la voz que nuevamente se vuelve similar al fuego, capaz de causar heridas que cicatrizan (como son las producidas por el fuego) y que dejan una marca permanente.

En los versos 23 y 24 nuevamente se está utilizando la enumeración compleja polisindética para agrupar paradojas:

*como el hielo de vidrio
como el grito de hielo*

En los versos 26 y 27 encontramos un quiasmo, al que preferimos señalar mediante el subrayado:

*el latido de un mar en el que no sé nada
en el que no se nada*

A través de la utilización de estas figuras el autor nos describe un lugar sin sonido y sin sombras: el de la muerte. Este sitio tiene que ser aprehendido de este modo en virtud de que nadie ha descrito con certeza, en tanto que no puede conocerse como comúnmente se hace, esto es, mediante la utilización de los sentidos (tacto, vista, oído, etc.)

Por tanto, este es el sentido del poeta visionario al que se hacía referencia, uno que es capaz de describir lo incognoscible para volverlo real, como si se tratara de estampas o pinturas que nos muestran no sólo lo que no podemos conocer, sino además aquello de lo que, una vez conociéndolo, no podremos dar testimonio alguno, tal y como ocurre con el infierno de Dante, aquel que ha ilustrado por generaciones la forma del sitio en donde se encuentra el ángel desterrado por Dios¹³.

Verso libre de imágenes acumuladas o yuxtapuestas

El tipo de verso libre paralelístico se ve comúnmente mezclado con el verso libre de imágenes acumuladas o yuxtapuestas que se caracteriza por que "la recurrencia semántica de este tipo [...], favorito de las literaturas de vanguardia, se encuentra en las imágenes —metáfora, sobre todo—. El poema de este tipo no presenta la trabazón sintáctica y léxica del verso paralelístico; por el contrario, parece desligado, disperso, inconexo, extraño. Es porque su ritmo no radica en la forma versal ni en la estructura sintáctico-semántica, sino en la red de imágenes afectivamente equivalentes, que traducen un especial estado anímico del poeta, a veces lúdico, a veces inefablemente amargo" (Paraíso, 1985) este tipo de verso libre se encuentra íntimamente relacionado con el desarrollo poemático del tipo anterior, la versificación paralelística, razón por la cual varios poemas de *Nostalgia de la Muerte* pueden ser clasificados dentro de cualquiera de estos dos apartados, o en ambos; estos son: *Nocturno* (Nocturnos), *Nocturno Miedo*, *Nocturno Grito*, *Nocturno en que Nada se Oye* y *Nocturno de la Estatua*. Sin embargo, hay otros que se consideran dentro de este tipo únicamente, como *Nocturno Amor*, *Nocturno de los Angeles*, *Nocturna Rosa*, *Nostalgia de la Nieve* y *Cementerio en la Nieve*.

Para ilustrar este tipo de verso se transcribe la primera estrofa del *Nocturno de los Angeles*, donde se analizan las metáforas intentando desvelar su contenido:

1. *Se diría que las calles fluyen dulcemente en la noche.*
2. *Las luces no son tan vivas que logren desvelar el secreto,*
3. *el secreto que los hombres que van y vienen conocen*
4. *porque todos están en el secreto*
5. *y nada se ganaría con partirlo en mil pedazos*

¹³ Véase como ejemplo en el sentido ilustrativo, puesto que no es posible comparar a Dante con Villaurrutia, puesto que sus obras son diametralmente distintas.

6. *si, por el contrario, es tan dulce guardarlo*

7. *y compartirlo sólo con la persona elegida.*

En el primer verso, cuando el verbo se conjuga utilizando el reflexivo en lugar de un tiempo simple, se nos empieza a dar la idea de un universo ficcionado, que no ocurre en el mundo real.

En el mismo verso encontramos otra metáfora, que se utiliza para describir las calles de la ciudad nocturna, que no suelen ser tan violentas como lo son en el día: *las calles fluyen dulcemente en la noche*, en tanto que el tráfico vehicular es menos denso, lo que permite apreciar a los peatones, que en este caso son los que interesan.

En el siguiente verso se construye un universo intimista, puesto que las luces que se describen *no son tan vivas* para poder darnos cuenta de la realidad, *desvelar el secreto*.

El que exista un secreto requiere, primero, de la creación de un ambiente, como se mencionó con anterioridad, y de saber quienes son exactamente los que poseen este secreto. Estos seres son, primero, los noctámbulos —*los hombres que van y vienen*—, que buscan amor furtivo, un amor que por ser ilícito tiene que buscarse de noche, solamente entre aquellos que se encuentran dentro de ese secreto.

En este poema no se encuentran, como en el anterior, una sucesión de figuras retóricas para transmitir el mensaje. Lo que sí se encuentra, como se ha ilustrado, es una sucesión de imágenes capaces de presentar al lector el escenario donde esos seres imprecisos y noctámbulos deambulan.

El yo poético

Ya se ha mencionado que el yo poético en estos textos también resulta un material con el que se experimenta para expresar sensaciones o subrayar el ambiente que se crea con la asociación sémica de términos semejantes.

Este yo poético en algunas ocasiones utiliza un tono masculino, como en el poema titulado Nocturno Grito, del que se transcriben la tercera y cuarta estrofa:

*¿Qué voz, qué sombra, qué sueño
despierto que no he soñado
serán la voz y la sombra*

y el sueño que me han robado?

*Para oír brotar la sangre
de mi corazón cerrado,
¿pondré la oreja en mi pecho
como en el pulso la mano?*

Además del tono, se puede mencionar el hecho de que el espíritu no está en el cuerpo, el yo ya no está en el yo: se oirá a sí mismo, para comprobar su existencia, colocando la oreja en el pecho muerto del cuerpo que se encuentra fuera de sí mismo.

Otro poema en el que el yo se encuentra frente a sí mismo es el *Nocturno a la Estatua*, en donde el yo no se halla a sí mismo a pesar de perseguirse en una vivencia claramente onírica para encontrarse en un espejo, muerto y darse nueva vida amorosamente no fundiéndose en sí mismo sino reconciliándose con su otra naturaleza, amándose pero no integrándose:

*Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera
y el grito de la estatua desdoblado la esquina*

*Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.*

*Hallar en el espejo la estatua asesinada
Sacarla de la sangre de su sombra,
[...] acariciarla como a una hermana imprevista
Y jugar con las fichas de sus dedos
[...] hasta oírle decir: "Estoy muerta de sueño".*

Este yo que se ha perdido, que se busca en el poema, es un yo femenino que finalmente se reconcilia con el yo masculino que la persigue, pero que forma parte de una misma persona puesto que se ve a sí mismo reflejado en un espejo. Este yo femenino mencionado como la estatua está tan reprimido que ha muerto, pero él lo revive mostrándole compasión y cariño. Pero, reconciliándose, no se vuelve a fundir con él, con quien coexistirá como si se tratase de dos personas distintas.

Este tono homosexual es más claro en el poema titulado *Nocturno Amor*, en donde la atmósfera que se construye es de una ira clara por el engaño del amante (versos 3 a 6, 16 a 18)

...en tu respiración sigo la angustia del crimen
y caes en la red que tiende el sueño
Guardas el nombre de tu cómplice en los ojos
pero encuentro tus párpados más duros que el silencio...
...Yo sé cuál es el sexo de tu boca
y lo que guarda la avaricia de tu axila
y maldigo el rumor que inunda el laberinto de tu oreja...

En este poema los sentimientos tienen la potestad de tomar hasta color de tan intensos: esta cólera se vuelve amarilla, tal y como lo describen los versos número 22 y 23:

... sino la cólera circula por mis arterias
amarilla de incendio en la mitad de la noche...

En otras ocasiones, tenemos un yo poético espectador, como en el poema *Nocturno de los Ángeles*, que observa una atmósfera de bellos chicos que andan de aquí a allá ofertando su belleza. Siendo el observador un hombre, nuevamente la mirada es homosexual, pero divertida.

Si cada uno dijera en un momento dado,
En un solo una palabra, lo que piensa,
Las cinco letras del DESEO formarían una enorme cicatriz luminosa,
Una constelación más antigua, más viva aún que las otras.
Y esa constelación sería como un ardiente sexo
En el profundo cuerpo de la noche,
O, mejor, como los Gemelos que por vez primera en la vida
Se miran de frente, a los ojos, y se abrazan ya para siempre.

Estos gemelos son dos personas idénticas no sólo en inteligencia sino también de forma física, como las descritas por Platón en su diálogo *Fedro o el Amor*, que representan el amor ideal, el amor entre iguales, el amor homosexual. Un amor homosexual libre, socialmente permitido puesto que las figuras iguales se *abrazan*, no se repelen. Se aceptan.

El *Nocturno Eterno*, siendo una alegoría, muestra un tono más reflexivo que lanza la mirada hacia el final de la existencia, cuando no sólo la vejez se ha hecho presente, sino también la autodegradación que el avance de la edad permite.

Quando los hombres alzan los hombros y pasan
o cuando dejan caer sus nombres
hasta que la sombra se asombra

Quando un polvo más fino aún que el humo
se adhiere a los cristales de la voz
y a la piel de los rostros y a las cosas...

Esta caída que significa la vejez es tan terrible para su reflexión que en ese entonces, cuando la vejez empañe la existencia, las palabras se tornarán sombras de las cosas que significan, lo que añade al tono una profunda tristeza sin esperanzas.

En el corolario que significa un poemario entero, ahondar en todos y cada uno de los matices del yo poético, tan activo y cambiante, sería materia para un análisis mucho más minucioso del que se ha querido ejemplificar.

Baste lo que se ha dicho para mostrar de forma descriptiva, con un acercamiento interpretativo muy somero, la calidad de uno de los poetas mexicanos más activos cuyos textos poéticos son capaces de resistir cualquier clase de análisis, sin que esto llegare a demeritar la belleza de los mismos y el goce que se vive al leerlos, aún y cuando sean leídos con la intención de analizarlos.

Bibliografía

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de, *Teoría de la Literatura*, Col. Biblioteca Románica Hispánica. Serie: Tratados y Monografías. Num. 13, Ed. Gredos, Madrid, 1998, Reimp.

ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*, Biblioteca Románica Hispánica No.17, Ed. Gredos, Madrid, 1986.

BALBÍN, Rafael de, *Sistema de Rítmica Castellana*, Tercera edición aumentada, Biblioteca Románica Hispánica No. 64, Ed. Gredos, Madrid, 1975.

BLOOM, Harold, *Como leer y por qué*, Anagrama, Barcelona, 2000.

BOUSOÑO, Carlos, *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Segunda edición revisada, Biblioteca Románica Hispánica No. 271, Ed. Gredos, Madrid, 1981.

BOUSOÑO, Carlos, *Superrealismo poético y simbolización*, Biblioteca Románica Hispánica No. 288, Ed. Gredos, Madrid, 1979.

CAPISTRÁN, Miguel, *Los Contemporáneos por sí mismos*, Lecturas Mexicanas, No. 93, tercera serie, Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1994.

COHEN, Jean, *El lenguaje de la Poesía. Teoría de la poeticidad*, Versión española de Soledad García Mouton, Biblioteca románica Hispánica No. 322, Ed. Gredos, Madrid, 1979.

CUESTA, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*, FCE, México, 1998.

El pequeño Larousse en color, 1997. Larousse, México, 1996

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Métrica Española del siglo XX*, Biblioteca Románica Hispánica No. 24, Ed. Gredos, Madrid, 1987.

NAVARRO, Tomás, *Arte del Verso*, Colección Ideas, Letras y Vida, Compañía General de Ediciones, México, 1959.

NOVO, Salvador, *Viajes y Ensayos I*, FCE, México, 1996.

PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Biblioteca Románica Hispánica No. 339, Ed. Gredos, Madrid, 1985.

VILLARRUTIA, Xavier, *Nostalgia de la muerte*, Lecturas Mexicanas No. 36, FCE/SEP, México, 1984.

_____, *Nostalgia de la muerte*, Edición Facsimilar, Colección Reino Imaginario No. 58, Ediciones Coyoacán, México, 1999.

_____, *Obras*, FCE, México, 1996.

Fuentes hemerográficas

Homenaje a Xavier Villaurrutia. *Revista de la Biblioteca de México*, CONACULTA, No. 64, julio-agosto de 2001.

Fuentes en internet

El Grupo de "Contemporáneos", 14/04/02.
<http://www.arts-history.mx/travesia/post5.html#cont>

NANDINO, Elías. 14/04/02.
<http://www.columbia.edu/~gmo9/poetry/nandino/nandinobio.html>

NANDINO VALLARTA, Elías. 14/04/02
<http://www.jalisco.gob.mx/nuestroedo/muro/nandinov.html>

Los Contemporáneos Hoy. 14/04/02
<http://www.sre.gob.mx/e-imexci/cultural/nacional/literatura29.htm>

Los Contemporáneos. 14/04/02.
http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/publicaciones/publi_quepaso/salva_dornovo.htm#contemporaneos

RIVAS MERCADO, María Antonieta. 14/04/02
<http://difusion.cultural.unam.mx/prensa/boletines/octubre/boletin473.html>

Xavier Villaurrutia, 14/04/02.
<http://freeweb.pdq.net/heron5/a/xavier.htm#Biografía>

Xavier Villaurrutia, 14/04/02.
<http://www.arts-history.mx/literat/litv.html#villaurrutia>

Xavier Villaurrutia, 14/04/02.
<http://www.columbia.edu/~gmo9/poetry/xavier/xavierbio.html>

Xavier Villaurrutia, 14/04/02.
<http://papeldeliteratura.inba.gob.mx/mayo/tema.html>

ARANDA LUNA, Javier, *Los poetas de Carlos Pellicer*. 14/04/02
<http://www.jornada.unam.mx/2002/feb02/020213/05aa1cul.php?origen=opinion.html>

CASTRO, Germán, *La sacralización de la noche en Reflejos de Villaurrutia: Reflejos de 1926*. 14/04/02.
http://www.babab.com/no09/xavier_villaurrutia.htm

LEÓN CAICEDO, Adolfo, *Soliloquio de la inteligencia: La poética de Jorge Cuesta*. 14/04/02. <http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti5/bol22/ensayis.htm>

LEYVA, Gabriel, *Vicente Quirarte: Villaurrutia ha dejado un invaluable testimonio sobre su lectura y defensa de Gide*. 14/04/02.
<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/may/080501/xvillaur.html>

MATEOS-VEGA, Monica, *Se inaugura exposición acerca de las diferentes facetas creativas del poeta; El quehacer artístico de Xavier Villaurrutia trasciende la mera descripción de la muerte*. 14/04/02.
<http://www.nuclecu.unam.mx/~jornada/010509.dir/04an1cul.html>

MORALES, Enrique, *Olvidada la faceta de dibujante de Xavier Villaurrutia, porque se ponderó más su actividad como dramaturgo y poeta*. 14/04/02.
<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/may/020501/xvillaur.html>

ORTUÑO, Ángel. Salvador Novo: *XX poemas y Never ever*. 14/04/02.
http://www.geocities.com/Paris/Metro/2923/voz_revista/nuevavoz4/ortuno.html

QUIRARTE, Vicente. Escritores en la diplomacia mexicana: Gilberto Owen. *Las Relaciones Internacionales de México*. Versión escrita del programa transmitido el 12 de febrero de 2002. 14/04/02
<http://www.sre.gob.mx/imred/difyext/trascripciones/radio02/vquirarte.htm>

SILVY, J.L.. *Celebraremos...* 14/04/02
<http://www.alianzafrancesa.org.mx/garconuncafe/numero4/agenda.html>

SOSA, Víctor. *Poesía y crítica de arte*. 14/04/02
<http://www.secrel.com.br/jpoesia/bh5villaurrutia.htm>

SUÑÉN, Juan Carlos. *Grupo sin grupo*. 14/04/02.
http://www.abc.es/cultural/historico/semana72/fijas/libros/escaparate_005.asp

EL NATURALISMO EN ESPAÑA: LA DESHEREDADA, NOVELA DE BENITO PÉREZ GALDÓS

Dr. Alfonso Rangel Guerra
 Director del Centro de Estudios Humanísticos

Si se toma en cuenta la fecha de la dedicatoria escrita al frente de la novela, *La desheredada* fue concluida por Benito Pérez Galdós en el mes de enero de 1881.¹ Tenía entonces el novelista canario, 38 años de edad y hacía 16 que había escrito, entre 1865 y 1866, una serie de textos recogidos después con el título *Crónica de Madrid*, y en el primero de estos años su obra primeriza de teatro, titulada *La expulsión de los moriscos*, lamentablemente perdida.² A *La desheredada* le anteceden la Primera y Segunda Parte de los *Episodios Nacionales* (20 obras) y siete novelas (la primera: *La fontana de oro*, publicada en 1870). Después de 1881, Pérez Galdós escribió otras 24 novelas, la Tercera, Cuarta y Quinta Parte de los *Episodios Nacionales* (26 obras) y 23 obras de teatro, más otros quince volúmenes de crónicas, memorias, viajes y crítica literaria. Con excepción de *La fontana de oro*, dice Sáinz de Robles, “puede asegurarse que todas las demás producciones de Galdós se publicaron en el mismo año en que fueron escritas, o un par de meses después, si se terminaron de escribir con el último mes del año.”³ De acuerdo con este criterio, la Primera Parte de *La desheredada* se escribió

¹ Para este trabajo se utilizó la edición de las *Obras Completas de Benito Pérez Galdós*, con Introducción, Biografía, Bibliografía, notas y censo de personajes galdosianos por Federico Carlos Sáinz de Robles, Ed. Aguilar, S.A., Madrid, vol. I, 1950 y vol. IV, 1949.

² Según la bibliografía de Sáinz de Robles, *op cit.* P. 197.

³ *Ibid*, p. 195.