

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ÁREA DE ESTUDIOS DE POSGRADO



JUEGO DE ESPEJOS. RELACIONES INTERTEXTUALES EN LA TRADICIÓN
LITERARIA DE XAVIER VILLAURRUTIA

PRESENTA

MIGUEL GUADALUPE CERDA DE LA ROSA

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA DE INVESTIGACIÓN EN
HUMANIDADES, CULTURA Y SOCIEDAD

DIRECTORA: **M.C. LUDIVINA CANTÚ ORTÍZ**
CO-DIRECTOR: **DR. VICTOR BARRERA ENDERLE**

MAYO 2025



ACTA DE APROBACIÓN

(De acuerdo al RGSP aprobado el 12 de junio de 2012 Arts. 77, 79, 80,104, 115, 116, 121,122, 126, 131, 136, 139)

Tesis

JUEGO DE ESPEJOS. RELACIONES INTERTEXTUALES EN LA TRADICIÓN LITERARIA DE XAVIER VILLAURRUTIA

Comité de evaluación

M.C. Ludivina Cantú Ortíz
Directora

Dr. Victor Barrera Enderle
Co-director

Dr.Manuel Santiago Herrera Martínez
Lector

San Nicolás de los Garza, N.L., mayo 2025
Alere Flammam Veritatis

DR. FELIPE ABUNDIS DE LEÓN
SECRETARIO DEL ÁREA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

AGRADECIMIENTOS

Agradezco atenta y atesoradamente la guía que me brindaron durante la maestría a mi directora de tesis, MC. Ludivina Cantú Ortiz, y mi codirector, Dr. Víctor Barrera Enderle, quienes con sus comentarios e ideas para enriquecer mi proyecto de investigación coadyuvaron a que se cumpliera de manera satisfactoria, así como las observaciones tan puntuales del Dr. Manuel Santiago Herrera Martínez; asimismo, a los y las docentes y lectores que me brindaron retroalimentación oportuna en cada una de las clases y de los coloquios semestrales durante los dos años de la investigación.

Toda mi gratitud a mis padres, Herlinda de la Rosa Godina y José Miguel Cerda Torres, por todos los cuidados, las recomendaciones y el apoyo continuo que me han otorgado, demostrándome cada día que hay que continuar. Están siempre en todo lo que hago, señora Linda y don Miguel.

A mis compañeras de generación, Vero y Carmen, por todo lo que compartimos: risas, estrés, enojo, aulas físicas y equipos en Microsoft Teams.

A Pau, por ser cómplice y columna de esta investigación desde todos los frentes para (intentar) saber más e ignorar menos. أنا أعشقتك يا غاردينيا الصحراء.

A Andrea, la maestra agua, por comenzar al mismo tiempo y en lugares distintos la aventura de la investigación.

A todos los grupos que he tenido el placer de darles clase y el placer de verlos crecer hasta graduarse. Las angustias por cada fin de semestre las compartíamos y eso, en lugar de diferenciarnos, nos hermanaba más.

Un reconocimiento redundante a sor Juana Inés de la Cruz, Ramón López Velarde y Xavier Villaurrutia por enriquecer al mundo con sus textos.

Finalmente, a cada uno de los próximos lectores de esta tesis por su tiempo e interés.

Resumen

Xavier Villaurrutia irrumpe en el panorama literario mexicano primeramente como parte del grupo de los Contemporáneos -ese grupo sin grupo- y luego destaca de manera polifacética y relevante como director teatral, diseñador, dramaturgo, crítico y, quizás la labor por la que es más reconocido, como poeta. Su obra más celebrada con justa razón es *Nostalgia de la muerte* (1938) donde están presentes los temas principales por el que será asociado: la muerte, la noche y el amor. No es su primer libro, sino que aparece a partir de una evolución palpable al leer los primeros poemas que comenzó a publicar con anterioridad en revistas, periódicos y suplementos culturales; su andanza literaria se complementaría tiempo después con la publicación de *Reflejos* (1926) y *Canto a la primavera y otros poemas* (1948), libros subsecuentes de *Nostalgia*. Sin embargo, es reconocida la presencia de lecturas y admiración en Sor Juana Inés de la Cruz y Ramón López Velarde, tanto por el mismo Villaurrutia en textos críticos como por escritores y académicos (Chumacero en Villaurrutia, 2014; Paz, 1993; Zavala, 2011).

Luego, llegan algunas preguntas: ¿cuáles ecos de la Décima Musa y del poeta jerezano se pueden encontrar en Xavier Villaurrutia? ¿Cómo se manifiestan? Y, principalmente: ¿estos ecos son únicamente un elemento accesorio o su aparición obedece a una razón profunda, meditada, de la propia valorización de una tradición literaria? Este trabajo de investigación busca brindar respuestas a estas preguntas por medio del análisis, comparación e interpretación de corpus de poemas y lecturas teóricas complementarias que darán más luz y reflejos a este juego de espejos con el objetivo de establecer las relaciones intertextuales que unen a Xavier Villaurrutia con los dos autores anteriores y, con ello, su aportación a la tradición literaria mexicana.

Índice

Introducción.....	7
Planteamiento del problema.....	12
Antecedentes	14
Justificación	35
Objetivo.....	42
Preguntas de investigación	43
Supuesto	44
Cronograma de actividades.....	45
Fundamentación teórica	47
Diseño metodológico e instrumentos.....	53
Análisis	73
Referencias.....	174

Introducción

La literatura mexicana inicia el siglo XX con dos miradas que, aunque distantes, se complementan entre sí en el fenómeno literario: en la poesía, el modernismo; y en la prosa, el naturalismo y el realismo. Al cabo de unos años, y a raíz precisamente de intereses afines en las vanguardias y de un propósito manifiesto de “renovar el panorama literario”, surge el grupo de Los Contemporáneos. Un grupo numeroso de personas con personalidades variadas cuyos nombres son ya reconocidos en la historia cultural del país por sus aportaciones: Carlos Pellicer, José Gorostiza, Jorge Cuesta, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, entre otros, incluyendo a Xavier Villaurrutia, quien, a pesar de ser crítico, dramaturgo e incursionar con una novela corta, es celebrado por la escasa poesía que escribió, publicó y no supera las cien páginas reunidas. Como declara Paz (1978): “Villaurrutia vivió inmerso en la vida literaria pero su obra es escasa, como si la mayor parte de sus horas las hubiera dedicado no a las letras sino a otras actividades” (p. 35).

La poesía de Xavier Villaurrutia tiene cualidades que la distinguen del resto de la lírica mexicana entre sus compañeros de los Contemporáneos, y de su contexto histórico: la emoción y la pasión predominan en los escenarios nocturnos y sombríos construidos en una atmósfera intelectual donde también son patentes los juegos de palabras, un elemento en particular que se ha señalado: "los críticos que han analizado la poesía de Xavier Villaurrutia reprochan a éste (velada en ocasiones; agresiva, a veces) que recurriese con excesiva frecuencia a los juegos de palabras" (Rodríguez Chicharro en Renán, 2003). Además de las características anteriores, están presentes la soledad, lo íntimo y una preferencia singular en la fijación con la muerte, pretexto que fungirá como elemento central en su libro más famoso *-Nostalgia de la muerte-* y con sus “Nocturnos”, los

poemas más conocidos reunidos en ese mismo volumen. Por ejemplo, resulta interesante que en *Canto a la primavera y otros poemas* (1948), su último libro, termine con “Epitafios”, una breve pieza dividida en dos partes, donde aborda su tema preferido de reflexión y que también es una base importante en esta investigación, como se señalará más adelante:

I

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

Dicen que he
muerto.

No moriré jamás:
¡estoy despierto!

II

Duerme aquí, silencioso e ignorado,
el que en vida vivió mil y una
muertes. Nada quieras saber de mi
pasado.

Despertar es morir. ¡No me despiertes! (Villaurrutia, 2014, p. 90)

Sin embargo, el yo-creador en la poesía también sugiere, como requisito, una

lectura de otros textos desde los cuales se toman las cualidades más relevantes conforme a la visión estética que desee conseguir, ya sea a partir de ciertos temas, la configuración de atmósferas o la forma en cómo se transmitirá el mensaje principal. Así pues, a partir de distintas obras y autores se construirá una cosmovisión e idiosincrasia en particular conjugada al proceso interpretativo propio. En el caso particular de los villaurrutianos, es posible encontrar en las influencias cosmopolitas, particularmente de autores franceses como Jean Cocteau o André Gide (Chumacero en Villaurrutia, 2014), pero en esta ocasión sólo se abarca en dos autores que son fundamentales, no únicamente para Xavier Villaurrutia, sino para las letras mexicanas: Ramón López Velarde y Sor Juana Inés de la Cruz.

La influencia tanto del Poeta nacional durante el periodo turbulento de la Revolución mexicana como de la Décima Musa han sido reconocidas en distintas ocasiones de manera clara, además de que el mismo Contemporáneo ha dedicado páginas a ellos en su faceta como crítico, como en los ensayos “Ramón López Velarde”, “Introducción a la poesía mexicana” y “Sor Juana Inés de la Cruz” en sus libros *Textos y pretextos* y *Juicios y prejuicios* (Villaurrutia, 2014), sin embargo sólo muy pocos artículos se han abocado a señalar y comparar el papel de las influencias en Xavier Villaurrutia centrándose, en cambio, más en su poesía, tan rica en interpretaciones y de análisis por su forma y fondo.

El primer acercamiento con Ramón López Velarde se efectúa de manera directa y personal cuando Villaurrutia, junto con Salvador Novo, esperaban a que terminara sus clases en la Escuela Nacional Preparatoria para compartirle sus poemas y recibir comentarios.

Más adelante Xavier Villaurrutia se encargó de la selección y prólogo de la

antología *El león y la virgen* (1942) donde se aprecia un conocimiento hondo del poeta modernista en esa antología publicada originalmente por la UNAM (López, 1993; Zavala Medina, 2011). En cuanto a los temas más destacados en la poesía del poeta jerezano, es importante destacar dos momentos cronológicos: la “pureza provinciana” en su primer libro de poemas *La sangre devota* (1916) y el cambio de horizonte que trae consigo *Zozobra* (1919), el siguiente poemario, donde ya está marcado por sus experiencias en la Ciudad de México a las que “se inicia con arrojo, pero también con timidez y freno religioso, en un erotismo al alcance de sus posibilidades” y que el mismo autor llama “flores de pecado”, como indica Martínez (2014, p. 10) en “Examen de Ramón López Velarde”, texto introductorio a sus *Obras completas* editadas por el Fondo de Cultura Económica.

Por otra parte, la relación con Sor Juana Inés de la Cruz parece distante en el papel, pero sí se reconoce su influencia y lectura en Xavier Villaurrutia, de forma análoga a López Velarde, en su faceta como crítico; y de manera principal en el entorno del “poema más oscuro y más complejo”, de acuerdo con Villaurrutia (2014): *Primero sueño*. En este poema compuesto por 975 versos que tuvo como inspiración las *Soledades* de Luis de Góngora se vislumbra el acercamiento de la religiosa jerónima en pos de la búsqueda del bien más importante para ella, como lo es el conocimiento. Este poema ha sido referente debido a la complejidad de su estructura y del tratamiento del alma humana que recorre en el espacio de una noche un sueño donde describe distintas manifestaciones del saber, lo cual sólo es una demostración del hondo saber filosófico de la poeta con influencias de carácter escolástico de Santo Tomás de Aquino, la tradición aristotélica de los desarrollos y el hermetismo de Atanasio Kirchner, conforme Beuchot (2020, p. 36).

¿Qué se podría decir que fuera “nuevo” acerca de estos tres autores? Del papel que tiene la influencia de los dos últimos en el primero bajo la forma de una tradición. ¿Cómo funciona esta noción de contar con una “tradición” en la configuración de una nueva poética en un autor? ¿Cuál es el rol de la originalidad a partir de un escenario y elementos dados y trabajados por alguien más? Estas tres preguntas surgen al tratar de colocar en un mismo nivel de importancia a la Décima Musa y del poeta zacatecano en la obra poética de Xavier Villaurrutia. Para brindar más luz en las respuestas a las anteriores cuestiones, abordo concepciones teóricas centradas en la recepción de textos bajo la teoría de la recepción de Iser (2022) ; la intertextualidad de Kristeva (1972; en Navarro, 1997), Genette (1982; en Navarro, 1997) y de Michael Riffaterre (en Navarro, 1997); así como establecer un diálogo con el concepto de “influencia” desde una visión metodológica propia de la Literatura comparada para construir una aproximación de tradición en Villaurrutia a partir de la poeta novohispana y del modernista mexicano.

A manera de complemento a este preliminar bosquejo de marco teórico, se recurre de igual forma a las propias visiones críticas que Xavier Villaurrutia compartió sobre ambos autores en reiteradas ocasiones, ya sea desde conferencias, artículos o prólogos de libros dedicados a ellos; lo anterior como una forma más de confrontar lo que él veía en sus obras y la relación en su propio proceso de creación poética como un acto completo donde partió de lecturas previas y enriqueció con su genio individual. Finalmente, durante el transcurso de esta investigación se adicionan con ejemplos de relaciones intertextuales que se encuentran en versos de un corpus a partir de la obra poética de Villaurrutia que abarque tanto a Ramón López Velarde como a Sor Juana Inés de la Cruz en el ámbito de la poesía.

Planteamiento del problema

La obra poética de Xavier Villaurrutia, desde sus primeros años, se ha ganado su lugar de reconocimiento en la literatura mexicana: en un principio, como parte del esfuerzo individual en el grupo de los Contemporáneos y luego en años subsecuentes con motivo de su fallecimiento acaecido en 1950 a raíz de la revaloración y relecturas de su obra en general: poesía, crítica y dramaturgia. No es gratuito que uno de los premios literarios más reconocidos del país lleve su nombre merecedor a la mejor obra publicada en México: Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores. Bien lo manifiesta Mendiola (2006):

Nadie en México parece dudar que ellos, los Contemporáneos, y en especial el autor de *Nostalgia de la muerte*, representan una cúspide. Después del reconocimiento realizado de manera silenciosa por Enrique González Martínez y de una forma abierta por Ermilo Abreu Gómez, Antonio Castro Leal, José Alvarado, Alí Chumacero, Ramón Xirau, José Luis Martínez, Enrique González Casanova y Octavio Paz, y por los propios Contemporáneos, es decir, por Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, Jorge Cuesta, es unánime la opinión. Todos los aceptan y todos los admiran. Las nuevas generaciones de poetas, los que nacieron entre los cuarenta y los setenta o, lo que es más o menos lo mismo, los que comenzaron a publicar entre los principios de la década de 1960 hasta finales de la década de 1990, los miran como pilares de nuestra literatura y no tienen ninguna duda acerca del sentido y del lugar que ocupan en la poesía mexicana (p. 8).

No obstante, y a pesar de que hay registros bibliográficos de estudios dedicados a la producción poética de Xavier Villaurrutia -*Reflejos* (1926), *Nocturnos* (1931), *Nostalgia*

de la muerte (1938), *Décima muerte* (1941) y *Canto a la primavera y otros poemas* (1948)- se han señalado reminiscencias de la religiosa y del poeta nacional en sus poemas, ambos pertenecientes al canon literario mexicano. El propio Villaurrutia (2014) no oculta su admiración por ellos en textos como "Introducción a la literatura mexicana" ni a los dirigidos a cada uno, pero el aspecto a reconocer es la nula presencia de estudios que aborden esta problemática -el único artículo es "El drama de una vida que son dos vidas: presencia de Ramón López Velarde en la poesía de Xavier Villaurrutia" de Daniel Zavala Medina- y de manera parcial al únicamente considerar la relación López Velarde-Villaurrutia.

Resulta una necesidad en tiempos actuales donde está por comenzar el centenario de la publicación de las obras de los Contemporáneos, y de sus revistas, que se pueda ahondar más, en primera instancia, en este asunto en particular en la poesía de Xavier Villaurrutia de la mano de una metodología centrada en la lectura de los textos y de la recepción de ellos para identificar intertextos y la elaboración de una tradición villaurrutiana a partir del influjo sorjuanino y lopezvelardeano.

Antecedentes

La obra de Xavier Villaurrutia ha sido de interés desde el momento de su publicación al ser materia de conversación en círculos críticos y literarios afines al grupo de los Contemporáneos, así como del público lector en general, desde sus primeras contribuciones en periódicos y revistas durante la década de 1920, de misma cuenta en años posteriores y hasta su muerte en 1950. Refiere Chumacero en “La generación de ‘Contemporáneos’” en el texto introductorio a las *Obras completas* de Villaurrutia (2014): “Perteneció Xavier Villaurrutia (1903-1950) a una generación literaria que, unida por voluntaria afinidad de propósitos y de gustos, hizo de la poesía mexicana un renovado instrumento de expresión”; de igual importancia, la consideración de Massey (1972):

Los estudiosos de la literatura latinoamericana se han referido a la importancia de la obra poética de Xavier Villaurrutia, no sólo como miembro de la generación del grupo Contemporáneos, sino también como continuador de la tradición velardiana y como representante del vigor intelectual que ha caracterizado a la poesía mexicana posterior (p. 134).

La organización de este apartado de antecedentes está dispuesta de manera que hay fuentes de carácter internacional, nacional y local bajo un orden temático por autores, es decir, del aspecto crítico y de la poesía de Xavier Villaurrutia; de la obra lírica de Ramón López Velarde considerando los asuntos de la provincia, el erotismo y la fe; y, en el caso de sor Juana Inés de la Cruz, la curiosidad y el conocimiento en *Primero sueño*.

Dentro del rubro académico ha sido materia de investigación y curiosidad científica la obra villaurrutiana entera: crítica literaria, dramaturgia, narrativa y, en mayor medida, poética, por mencionar algunos ejemplos: “Xavier Villaurrutia como crítico de la literatura mexicana” por de la Mora Ochoa (2007); “Pasión y verdad en el teatro de Villaurrutia”, de Shaw (1962);

y “La poesía de Xavier Villaurrutia”, de Massey (1972). Es en el rubro de la lírica donde se han centrado las indagaciones desde un ámbito literario como lo lingüístico al considerar su libro *Nostalgia de la muerte* (1938), que reúne los temas por los que es reconocido: la soledad, la muerte y la noche; y de manera precisa, en el presente trabajo se reconoce esa misma tradición.

Entre los antecedentes de carácter internacional se encuentra el artículo "La poesía de Xavier Villaurrutia" de Massey (1972) donde realiza un recuento general de la producción lírica del autor donde toma en consideración las opiniones acerca de la crítica de sus libros como *Nostalgia de la muerte*, *Reflejos*, *Canto a la primavera*, al igual que sus primeros poemas, en cuanto a una "evolución dialéctica" a través de las tesis y antítesis y las síntesis producidas de ellas.

Las conclusiones del artículo señalan que no hay un divorcio temático en su poesía, la cual tiene un desarrollo a partir de una dialéctica existencial; se refugia no en la realidad, sino en otra dimensión de lo real en una sincera actitud lírica altamente subjetiva.

Este artículo es base de los objetivos planteados y tiene relación directa con la respuesta a la pregunta general de la investigación en un panorama que abarca desde los primeros poemas hasta el último libro de Xavier Villaurrutia.

En el ámbito local, se realizó una búsqueda en repositorios institucionales de la Universidad Autónoma de Nuevo León donde no hay trabajos de tesis previos donde se aborde a Xavier Villaurrutia, pero sí ensayos y artículos en revistas como *Cathedra* (Barrera, 2004; Flores, 2006), *Humanitas* (Villarreal, 2004; Narváez, 2006) y *Reforma Siglo XXI* (García, 2003). En cambio, esta situación contrasta en gran medida con el interés que se puede encontrar mayormente en otras instituciones de nivel superior del centro del país, como en los propios de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Autónoma

Metropolitana o la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, aunque es más notable en los dos primeros ejemplos, a raíz de la búsqueda de textos académicos en repositorios institucionales en línea.

A nivel institucional, en la UANL se cuenta con diversos antecedentes acerca del estudio de la obra lírica y crítica de Xavier Villaurrutia que se toman como referencia en la presente investigación, como lo hecho por García (2003), Barrera (2004) y Flores (2006). En el primero de ellos, García (2003), en su ensayo "Nocturnos de Xavier Villaurrutia", realiza un recuento de la producción del poeta desde su participación en la revista *Contemporáneos* hasta algunas características y recursos que emplea en sus versos que llegaron al reconocimiento general con la publicación de *Nostalgia de la muerte*. Concluye en un diálogo con las visiones particulares de García (2003) y Octavio Paz (1990) – de este último autor, de manera particular, en *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*– donde el primero indica que el tema que sustenta los nocturnos es la muerte, en una opinión que comparte con Chumacero; sin embargo, Paz (1990) sugiere que obedece a las dobles oposiciones del sueño y la vigilia, de la conciencia y el delirio. La importancia de este texto con la presente tesis es la resolución de García que conjuga ambas posturas:

¿Cómo se puede sentir nostalgia de la muerte? Es la presencia que nos acompaña y que se hace habitable en el sueño. El poeta sugiere una especie de desdoblamiento en las horas nocturnas, cuando se es capaz de descubrir lo oculto de las cosas, lo verdaderamente real (p. 16).

La segunda contribución corresponde a "Xavier Villaurrutia o la crítica como creación" de Barrera (2004) donde, como indica el título, se enfoca en el legado crítico y sagaz del otrora fundador de la revista *Ulises*. Reflexiona Barrera (2004) que, aunque "su creación poética ha sido estudiada con esmero", "su postura ante el fenómeno literario ha sido

silenciada con el abuso de la clasificación superficial" (p. 72), de manera que él cataloga la obra villaurrutiana "en su totalidad, (...) crítica" y que, junto al grupo de Contemporáneos, "consolidan nuestra modernidad literaria ejerciendo el derecho a criticar y a buscar la autonomía estética y ética del arte" pues "son los primeros en reconocer la importancia del capital simbólico en el campo literario y cultural, es decir, en hacer efectiva una poética autonómica" (p. 72).

En sus conclusiones, Barrera (2004) señala varios puntos: el primero, que hay una coherencia interpretativa en la crítica de Villaurrutia sin tener una metodología en particular; resalta la "búsqueda por sacar a la luz la comunicación entre las obras literarias" a partir de su concepción de la poesía mexicana como un laberinto, pues el crítico "debe registrar (y crear) esa geografía ignota para la mayoría, sólo así una literatura tomará conciencia de su propia circunstancia" (p. 76); y la última idea es que el aporte villaurrutiano a las letras mexicanas es su "verdadera obsesión de su reflexión" al pasar por diversos niveles de la poesía mexicana: "desde la soledad, la reflexión y el sentimiento de la melancolía hasta la experimentación formal y el erotismo. Todo desde la intimidad de su confesión y la sensibilidad de su inteligencia" (p. 76).

El aporte al presente proyecto de investigación es tomar estas ideas precisas en cuanto al aspecto crítico de Xavier Villaurrutia y establecer un diálogo conciliador entre la manera en cómo él se refería a la poesía de sor Juana Inés de la Cruz y Ramón López Velarde tras leerlos y del establecimiento y aplicación de la tradición de ellos en el mismo proceso creativo lírico del Contemporáneo.

El último texto publicado en una publicación de la UANL es el ensayo "Xavier Villaurrutia: El sueño, la muerte, la imagen y el lenguaje" de Flores (2006). En él, desde el comienzo, la autora enlaza las cuatro cualidades del título:

El yo poético de Villaurrutia transporta hasta otro mundo, al mundo onírico, a través de su pluma, se transita por un sendero plagado de imágenes estáticas en claroscuro, se experimenta un desdoblamiento, se está atrapado en una lucha de contrarios, se percibe la presencia de la muerte, se es espectador de un mundo suprarreal (p. 99).

Flores (2006) dilucida una propuesta de lectura teniendo como base la perspectiva del sueño como un aspecto imprescindible en la lírica de Villaurrutia, pues "en el mundo de los sueños todo puede ser posible" (p. 100). De igual manera, une el sueño y la muerte, que es una concepción abordada también por García (2003) y otros autores, pero ahora desde la vertiente prehispánica y precolombina: en la primera, a partir de una cita de Raúl Leiva, donde "el tema de la muerte es un rasgo general de todos los poetas que llevan sangre autóctona en las venas" (p. 101); y la segunda porque "la dualidad representa la perfección, la representación del ser completo, íntegro, total" además de percibir "la misma ansiedad que caracterizó al hombre precolombino quien al conseguir la muerte, lograba en realidad el paso a la vida eterna, a la vida verdadera" (p. 101).

Aborda de igual manera, la creación de las imágenes poéticas por medio del discurso poético donde el lenguaje es la materia prima con la que labra estas configuraciones de espacios citando lo expresado por Jorge Cuesta en torno a la poesía de su compañero: "Dibuja, no canta, hace la poesía con los ojos (...) las palabras en sus manos se convierten en los cuerpos que reproducen" (p. 104).

La contribución de este ensayo a la investigación es de un antecedente directo del abordaje del sueño donde se desarrolla la hipótesis presentada como un espacio donde se desenvuelve la búsqueda constante del conocimiento donde se establece un llamado intertextual y, al refrendar la tradición, a la obra lírica de sor Juana Inés de la Cruz del *Primero sueño*.

Asimismo, se encuentran también tres antecedentes de trabajos de grado de posgrado que abordan temas afines al de esta tesis: *La novela virtual: Intertextualidad y Posmodernismo en La Cita Neobarroca* de Martínez (2003) y *Temáticas y recursos en la lírica de Ramón López Velarde* de Hernández (2004) como tesis de maestría; y *Provincia, religión y erotismo en la poesía de Ramón López Velarde* de Mandujano (2006).

En la aportación académica de Martínez (2003) es pertinente el aparato crítico-teórico a partir de las visiones de la intertextualidad de diversos autores que cita en su trabajo, como lo son Julia Kristeva, Michael Riffaterre y Gérard Genette, los cuales también se utilizan para el presente estudio como sustento del marco teórico para establecer las relaciones intertextuales entre los tres autores.

Por otro lado, la tesis de Hernández (2004) incide directamente en los asuntos donde hay, de manera hipotética, una correspondencia intertextual entre Xavier Villaurrutia y Ramón López Velarde, como lo son el erotismo y la fe, o como lo aborda Hernández, "religión". Al tener este texto como base, es posible cotejar cómo se representan estas temáticas con el corpus de poemas previsto para el análisis intertextual y, subsecuentemente, con el establecimiento de una tradición en Villaurrutia mediante motivos afines.

Mandujano (2016) sigue una línea de investigación y crítica similar a Hernández (2004) en ahondar tres aspectos particulares en la obra poética de Ramón López Velarde: la provincia, la religión y el erotismo. Estos elementos también es posible reconocerlos en los versos de Xavier Villaurrutia a lo largo de su creación poética, de manera que sirven como un punto de encuentro entre ambos autores. La relevancia de esta investigación en la presente tesis radica en que hay una correspondencia entre los poemas que toma como corpus de análisis y los que se eligen en esta ocasión para trazar las relaciones intertextuales entre el poeta zacatecano y el capitalino.

La atención que despierta la obra del otrora miembro fundador del Teatro Ulises en la investigación universitaria externa es notable y se puede trazar una tendencia desde que empezó la publicación de su obra, pero de una forma creciente a partir de su fallecimiento en la década de 1950. Si bien el interés más notable está centrado en un poemario en particular - *Nostalgia de la muerte* (1938)- a través de varias ópticas.

En el ámbito académico de tesis de grado, se señalan a continuación los trabajos con más afinidad a esta investigación: *La poética de Xavier Villaurrutia inferida de sus textos de crítica literaria* por Aguirre (2012), tesis de grado de Maestría en Letras Mexicanas de la UNAM; y *Écfrasis e intertextualidad artística en nueve poetas mexicanos de los siglos XX y XXI* por Fernández (2016), tesis de grado de Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica de la BUAP.

Aguirre (2012) en *La poética de Xavier Villaurrutia inferida de sus textos de crítica literaria* realiza una labor importantísima al "extraer ideas sobre poesía dispersas en la obra crítica" (p. 150) para luego afirmar que se tratan de piezas que conforman una visión poética desde su obra como la ajena: "si bien el poeta no fue un teórico sistemático que estableciera un orden para exponer sus conceptos, en su obra crítica se advierte una poética que sustenta todas sus creaciones" (p. 150).

Precisamente esa afirmación constituye una base primordial para el estudio y abordaje que se plantea en la presente investigación, pues, además de señalar e identificar los intertextos de Ramón López Velarde y Sor Juana Inés de la Cruz, uno de los objetivos es trazar una correspondencia entre la labor crítica de Villaurrutia sobre los autores de *Zozobra* y *Amor es más laberinto*, sus intertextos y la noción de tradición desde donde él reflexiona y crea su obra poética.

Fernández (2018), por otra parte, en *Écfrasis e intertextualidad artística en nueve*

poetas mexicanos de los siglos XX y XXI, expone una investigación con un corpus interesante de escritores con características y enfoques distintos, encontrados entre sí, mas su finalidad radica en proponer una mirada general en el uso de la écfrasis a partir de la intertextualidad y no un estudio centrado únicamente en los intertextos; además de que toma como pieza de análisis sólo un poema de Villaurrutia: "Cézanne".

Aunque en este trabajo de Fernández (2016) no se aborda la intertextualidad como manera de aproximación entre dos textos literarios, sí lo realiza entre la pintura y la literatura, y considera que hay poetas mexicanos -como Villaurrutia, además de José Juan Tablada, Carlos Pellicer, Octavio Paz, Efraín Huerta y Alberto Blanco- que: "la relación que tuvieron estos poetas mexicanos con el arte abarca otros elementos de la transtextualidad (además de la intertextualidad y la écfrasis) como el metatexto, que impacta en sus producciones poéticas" (p. 169). La importancia como antecedente agrega en cuanto a un acercamiento al empleo de la intertextualidad como fundamento y herramienta de análisis para la presente investigación.

Al hablar de artículos de investigación, hay uno que se trata del acercamiento más directo disponible en la relación lopezvelardeana y villaurrutiana: "El drama de una vida que son dos vidas: presencia de Ramón López Velarde en la poesía de Xavier Villaurrutia" de Zavala (2011). En él, Zavala (2011) se empeña en mostrar esos recovecos donde la luz lopezvelardeana se cuela en la poesía de Xavier Villaurrutia entre anécdotas, citas, análisis y reflexión. Aquí es donde aparece como tal el tema de la provincia que se toman en cuenta como un eje rector de la tradición del autor zacatecano en el capitalino: "El recordar la provincia y los muebles de la casa y la tranquilidad de los espejos y la castidad de las mujeres -objetos y cualidades gratos al poeta jerezano- no podía dejar de incidir en los versos del escritor incipiente" (Chumacero en Zavala, 2011, p. 128).

El impacto de este artículo, primeramente, constituye un precedente directo; y en

segunda instancia, corrobora en una instancia recta la relación entre dos autores mediante su producción literaria.

Si se consideran libros, o capítulos de ellos, dedicados a la obra de Xavier Villaurrutia, es necesario mencionar un apartado de Sefamí (1987) llamado "Ecos del insomnio: Hacia una poética de Villaurrutia" dedicado al aporte lírico villaurrutiano en el libro *El destierro apacible y otros ensayos* donde se exponen ideas complementarias a la conformación de un panorama más completo, como el tema de la muerte, "más frecuente en la obra de los escritores de generación de Villaurrutia" (p.16), al lado de José Gorostiza y Bernardo Ortiz de Montellano; el interés por los sueños -"como continuador de la concepción romántica de la analogía universal como un sistema de equivalencias (...) es una de las vías idóneas para esa identificación con el universo" (p. 19); y el uso particular del lenguaje bajo una actitud artística.

En sus conclusiones, Sefamí (1987) postula que "El poeta se apoya en el sueño (surrealista) para buscar un equilibrio que le permita aprovechar las experiencias oníricas y mágicas, con el objeto de revelar la importancia de la potencia lógica del intelecto" (p. 32). Esta cita ilustra de manera concisa la importancia y relación con la presente tesis, pues uno de los aspectos a investigar en la relación Xavier Villaurrutia-sor Juana Inés de la Cruz es la utilización del espacio del sueño como recurso para continuar y justificar la curiosidad por lo cognoscible.

Con motivo de brindar una perspectiva más del impacto que tuvo la obra de Xavier Villaurrutia, se editaron tres conferencias centradas sobre su poesía por parte de Ulacia (2001) en *Xavier Villaurrutia, cincuenta años después de su muerte*, donde, desde el inicio, contextualiza la magnitud del Contemporáneo: "En la tradición mexicana, esta obra es de las más importantes de la primera mitad del siglo XX. Junto con la de Ramón López Velarde y

José Gorostiza sobresale en ese periodo de nuestra historia literaria” (p. 9).

En la misma línea, confirma que su trabajo ha sido reivindicado por “distintas generaciones” y autores, tanto por “algunos de sus contemporáneos como Jorge Cuesta o Gilberto Owen, más tarde Octavio Paz, Alí Chumacero y Tomás Segovia” (Ulacia, 2001, p. 9).

De lo más significativo del ensayo, se encuentra una propuesta de segmentación de la obra poética de Villaurrutia en cuatro momentos: la de los primeros poemas que comenzó a publicar en revistas literarias entre 1919 y 1923; la segunda cuando se forja una nueva visión con la publicación de su primer libro *Reflejos* (1926); la tercera en el viraje de sus intereses que culmina con la publicación de *Nostalgia de la muerte* (1938) en Buenos Aires; y la última con la aparición de “Décima muerte” como poema y de la escritura y conceptualización del libro final *Canto a la primavera y otros poemas* (1948) (Ulacia, 2001, pp. 10-11).

Un ensayo que trata de la poesía villaurrutiana y que es rico en confrontar variadas concepciones acerca de su trabajo poético es *Xavier Villaurrutia: La comedia de la admiración* de Mendiola (2006). Por ejemplo, después de exponer y comentar las críticas hechas por Jorge Cuesta; Gilberto Owen; Octavio Paz; Alí Chumacero; Tomás Segovia; Juan García Ponce; José Joaquín Blanco; y Manuel Ulacia, destaca Mendiola (2006):

En primer lugar, podríamos decir que mientras Cuesta y Owen consideran que *Reflejos* muestra a Villaurrutia en el dominio de su mundo y de su lenguaje, los otros no piensan igual. Para Paz y Chumacero ese lugar le corresponde a *Nostalgia de la muerte* y en este mismo sentido opinan Tomás Segovia, Juan García Ponce, José Joaquín Blanco y Manuel Ulacia (p. 55).

En el resto del ensayo, Mendiola (2006) contribuye con perspectivas acuciosas y de los pocos trabajos que declara explícitamente un rasgo común entre la relación tripartita Xavier Villaurrutia-sor Juana Inés de la Cruz-Ramón López Velarde, aunque sólo aparece en

momentos breves al hacer un repaso de los versos del Contemporáneo. Retoma tanto a la Décima Musa como al poeta nacional al hacer una pregunta abierta sobre la relevancia de Villaurrutia como autor vivo en torno a sus propias cavilaciones: habla Villaurrutia de la religiosa que “es un trasunto nuestro, porque es un autor con el cual, con la cual, es posible aún convivir, vivir con ella, con su obra, que es un retrato fiel de ella” (p. 10); mientras que, del autor de la *Suave patria*, hace la crítica que “es más admirado que leído y más leído que estudiado” (p. 12).

Mendiola (2006) aporta puntos de vista interesantes para la reflexión en cuanto a la relación tripartita Villaurrutia-Velarde-de la Cruz, a partir de lo visto en las citas anteriores, de forma que la pertinencia de su inclusión en esta investigación se justifica para ampliar estos horizontes.

Una labor igual de importante que la de Sheridan para la difusión y meditación de las obras de los Contemporáneos en general es la de Capistrán. En el libro *Contemporáneos y otras lecturas*, compilado por Téllez-Pon (2020), se reúnen ensayos que Capistrán publicó acerca del grupo de manera homogénea y sobre variados temas. En el caso en particular de Villaurrutia, se menciona que, a manera de conmemorar su quincuagésimo aniversario luctuoso, es decir, el 25 de diciembre de 2000, recibió recordaciones de distintas instituciones, como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto de la Cultura de la Ciudad de México, el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Autónoma de México, la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la misma universidad, el Fondo de Cultura Económica, la Biblioteca de México y la Capilla Alfonsina (p. 63).

Es posible resumir la finalidad del texto en que busca, y consigue, dar cuenta de manera general de los sucesos que acontecieron, no obstante, y describiendo el contenido del

ensayo “La sombra y el destello: la crítica de arte de Xavier Villaurrutia”, Capistrán indica una cualidad de la pluma del Contemporáneo que sirve como un aspecto relevante en considerar su faceta crítica en la misma virtud que la creadora: “(...) Por talento, sensibilidad y acierto, fueron muy pocos lo que, entre nosotros, pudieron de alguna manera equiparar sus resultados en esta materia con los de este artista que cuando ejercía la crítica realizaba igualmente un acto poético” (p. 65).

El trabajo más reciente en este apartado de perspectivas publicadas en libros corresponde a *La lucha con la zozobra. La libertad bajo palabra en los poetas Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Jorge Cuesta y Octavio Paz* de García (2023). En él se recopilan ensayos centrados en el abordaje de la identidad del poeta moderno tomando como ejemplos a tres escritores de los Contemporáneos (y al autor de Piedra de Sol –“que se propusieron de manera consciente ser poetas en un sentido moderno (...) y de la consecuencia de esta que es a mi parecer la poesía de Octavio Paz” (p. 12)- y, simultáneamente, se trata de una óptica más para comparar los resultados de este proyecto de tesis en relación con la conformación de la idea de identidad, producto necesario de un autor inmerso en una tradición, como el caso de Xavier Villaurrutia cuyos antecedentes con los dos poetas mencionados. En palabras de García (2023):

La identidad del poeta moderno no es algo que él o ella construyen en abstracto, sino en su relación con el lenguaje y que es a través de esta relación que ellos se reinventan y se buscan a sí mismos. La identidad poética vista así es algo que pese a estar relacionada de una manera muy variada con la vida personal o la existencia de cada escritor, que es el caso del Romanticismo, no es estrictamente un asunto biográfico sino una manera de reconstruir la vida o crear una nueva forma de ella en la espera de la poesía (p. 11).

Y sentencia con la confirmación:

Esta reconstrucción es a su vez en los poetas modernos de Occidente, desde finales del siglo XIX y principios del XX, una libertad espiritual a ejercer, un oficio de vivir como individuo, al igual que las de las otras artes; el poeta deja de ser trovador para ser una entidad autónoma de su comunidad y parte de la comunidad intelectual que se encarga de conservar la gran riqueza significativa de su lengua, pese a las rupturas y vanguardias que pretenden romper con la tradición (García, 2023, p. 11).

Finalmente, y a la par de continuación al aporte de la tesis de Aguirre (2012), es relevante de manera significativa en esta sección de antecedentes las mismas aproximaciones que realizó el propio Villaurrutia a sor Juana Inés de la Cruz y Ramón López Velarde en sus textos como crítico literario. No es sino en su texto “Introducción a la poesía mexicana” (2014), publicado originalmente en 1951 donde expone sus meditaciones, tan hondas y necesarias a la vez para su ámbito creativo; también sirve como medio de exposición para detallar los puntos esenciales de la poesía hecha en México, entre ellos, la soledad, el lirismo, la reflexión sintetizando esto magistralmente: “Es la vida profunda lo que importa en la poesía mexicana. La poesía mexicana es poesía de sutileza, de ingenio sutil, reflexiva, meditativa y aguda” (p. 767).

Luego, un momento de quietud y comienza la comunión. Al determinar que la poesía mexicana tiene un momento en particular del día, él afirma que es el crepúsculo, lo enlaza con la noche y con ello la relación entre él y los dos poetas que le antecedieron. Se ha tratado de limitar a que las citas que haga sean breves y sintetizen las ideas que aquí se exponen, pero la siguiente, por su relevancia, es imprescindible transcribirla de manera completa:

(...) En Ramón López Velarde empieza la hora de la poesía mexicana a llenarse de sombras, de tinieblas. Y empieza a ser López Velarde un poeta nocturno. El sentimiento de la noche hace acto de presencia. Hemos dicho que la melancolía, que la tristeza, que

el llanto recatado y poderoso, son característicos de la poesía mexicana. Yo he advertido recientemente otra característica en la que han coincidido varios poetas, simplemente y sin proponérselo: la preocupación de la muerte. No quiero decir que antes no haya sido tratado este tema en la poesía mexicana. Estos temas precisamente no son particulares, sino concretamente abstractos: el amor, la muerte y el conocimiento (p. 771).

Una vez señalado su acercamiento a la literatura mexicana, se desprenden los textos críticos dedicados tanto a Sor Juana Inés de la Cruz como a Ramón López Velarde. En el caso de la religiosa jerónima, le dedica un estudio a manera de conferencia exhibiendo que su figura y su obra se tratan de “clásicos mexicanos”, en el sentido en que es una autora que todavía convive con nosotros y que su obra es un retrato fiel suyo: “clásico quiere decir vivo” (Villaurrutia, 2014, p. 773).

Su estudio, dejado en segundo plano por un tiempo que se extiende desde el siglo XVII hasta el XX con las contribuciones en México de Pedro Henríquez Ureña, Manuel Toussaint, Ermilo Abreu Gómez y Amado Nervo; y de igual manera, se complementa con la conmemoración del tercer centenario luctuoso de Luis de Góngora y Argote en España de la mano de los poetas de la Generación del 27, figura indiscutible de la literatura del Siglo de Oro español y de la tradición literaria hispanoamericana, al igual que de suma reverencia por Sor Juana Inés de la Cruz, de quien toma imitación en la forma de sus *Soledades* para componer el *Primero sueño*, el “poema más oscuro y más complejo” de ella (Villaurrutia, 2014, p. 774).

¿Cuál elemento destaca precisamente nuestro autor en la obra sorjuanina? Con base en su biografía y producción literaria, no podría tratarse de otra de acuerdo con Xavier Villaurrutia (2014) es la *curiosidad*:

La curiosidad como una pasión que no acrecienta el poder del espíritu la podemos

personificar en Eva, que mordió por curiosidad el fruto prohibido. En Pandora, que movida también por ese pensamiento abrió la caja que le habían prohibido. Esta es una curiosidad de tipo accidental; pero hay otro tipo de curiosidad, una curiosidad más seria, más profunda, que es un producto del espíritu y que también es una fuente en el conocimiento. Esta curiosidad como pasión, no como capricho – la curiosidad de Pandora es un capricho-, es la curiosidad de Sor Juana (p. 776).

La definición que nos proporciona Villaurrutia (2014) es digna de destacar –“especie de avidez del espíritu y de los sentidos que deteriora el gusto del presente en provecho de la aventura; es una especie de riesgo que se hace más agudo a medida que el confort en que se vive es más largo” (p. 776)- pues alude a la base argumental de la *Carta Atenagórica* (1690) y de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691) donde Sor Juana justifica su interés en el conocimiento ante las críticas por su “desvío de la vida religiosa” y el enfoque a “temas profanos”. Para este punto en particular, el Contemporáneo sentencia: “Sor Juana es más bien, ¡y qué bien!, una poetisa de la inteligencia. Es la emoción de la inteligencia aguda la que se desprende de la mayor parte de sus poesías” (Villaurrutia, 2014, p. 779).

En otro orden de ideas, su texto centrado en Ramón López Velarde es más extenso y crítico, quizás obedeciendo a su deuda como parte de una tradición más próxima y reciente que con Sor Juana -famosa es la anécdota que se cuenta donde él y Salvador Novo esperaron al poeta jerezano a que saliera de sus clases de literatura en la Escuela Nacional Preparatoria para mostrarle sus primeros poemas y recibir retroalimentación-, quizás también porque el impacto que causó la lectura del escritor modernista fue decisiva para que su obra anterior a su primer libro -*Reflejos*- tuviese muchos aspectos “provincianos” y características afines al propio movimiento modernista y romántico mexicano, antes de generar su propio espacio con sus propios elementos particulares:

Esta fue la única entrevista (...) No recuerdo si volví a verlo en otra ocasión. Recuerdo, sí, que a los pocos días supe que el poeta se hallaba enfermo. Luego, indirectamente, su agonía y su muerte. No podría decir sin mentir, o cuando menos, sin exagerar, que la muerte de Ramón López Velarde me produjo una emoción intensa y durable. Creo que al saberlo no sentí sino un momentáneo choque interno, y luego nada más (Villaurrutia, 2014, p. 643).

Del autor de *El son del corazón*, Villaurrutia (2014) no tiene más halagos que se presentan en renglones continuas de un mismo párrafo:

Tres libros de versos, de los cuales el tercero, publicado después de la muerte del poeta, encierra junto a unos cuantos poemas concluidos, perfilados, otros que son esquemas incompletos y borrosos, sin otro valor que el de servir al estudio de la peculiar manera que tenía de completar sus versos hasta alcanzar, por medio de una acomodación buscada y calculada, expresiones imprevistas, y un libro de prosa que contiene páginas poéticas de indudable mérito, constituyen la obra de Ramón López Velarde. Pero la rara calidad de esta obra, el interés que despierta y la irresistible imantación que ejerce en los espíritus que hacen algo más que leerla superficialmente, hacen de ella un caso singular en las letras mexicanas. Si contamos con poetas más vastos y mejor y más vigorosamente dotados, ninguno es más íntimo, más misterioso y secreto que Ramón López Velarde (p. 644).

Mientras tanto, también se ocupa en establecer particularidades de su obra sin dejar pasar la oportunidad de criticar que, a pesar de su renombre como poeta reconocido, no había habido entonces discípulos -se refiere a ellos como "*prosélitos*"- que siguieran sus pasos porque:

Han contribuido no poco a desvirtuar la personalidad del poeta y a simplificar de una

sola vez, injustamente, los rasgos de una fisonomía llena de carácter, cambiante y móvil. He dicho sus prosélitos y no sus discípulos, pues creo que Ramón López Velarde, poeta sin descendencia visible, no ha tenido aún el discípulo que merece. De su obra, se ha imitado la suavidad provinciana de la piel que la reviste, el color local de sus temas (...)

Asimismo, el poeta describe el lugar donde se desarrolla la poesía de Ramón López Velarde –“en un clima provinciano, católico, ortodoxo”- y relate que “*La Biblia* y el Catecismo son indistintamente los libros de cabecera del poeta; el amor romántico, su amor; Fuensanta, su amada única” (Villaurretia, 2014, p. 645).

Un acierto sin igual es la labor de registro de Villaurretia (2014) al describir los ecos de otros poetas fundacionales, de forma congruente y completa en la tradición literaria del romanticismo al modernismo, pasando desde luego por el parnasianismo y el simbolismo, de Charles Baudelaire a Leopoldo Lugones:

¿Leía Ramón López Velarde a Baudelaire en francés? ¿Lo conoció solamente a través de traducciones españolas: la de Marquina, por ejemplo? ¿No es la forma lo que Ramón López Velarde toma de Baudelaire, es el espíritu del poeta de *Las flores del mal* lo que le sirve para descubrir la complejidad del suyo propio? (...) Lugones era, para nuestro poeta, “el más excelso, el más hondo poeta de habla castellana” (pp. 650-653)

Por último, el Contemporáneo concluye este estudio con el párrafo que resume en gran parte la obra del autor de *La suave patria*:

En la poesía mexicana, la obra de Ramón López Velarde es, hasta ahora, la más intensa, la más atrevida tentativa de revelar el alma oculta de un hombre; de poner a flote las más sumergidas e inasibles angustias; de expresar los más vivos tormentos y las recónditas zozobras del espíritu ante los llamados del erotismo, de la religiosidad y de la muerte

(Villaurrutia, 2014, p. 659).

La exposición de las citas largas de los escritos de Xavier Villaurrutia obedecen a la razón, y bajo ningún aspecto demeritoria del resto de los textos mencionados, de poder saber y recordar de viva voz que no es gratuito que este juego de ecos y de influencia de sor Juana Inés de la Cruz y Ramón López Velarde dejaron en el Contemporáneo a partir de la lectura que este último hizo de ellos y que, subsecuentemente, favorecieran a contribuir de una manera u otra su propia obra lírica y de una poética.

En otro orden ideas es posible encontrar dos entradas en páginas electrónicas que abordan los productos poéticos que escribió Xavier Villaurrutia con enfoques y estilos distintos, empero que aportan vías para enriquecer el diálogo en torno a su obra. El primero de ellos es “Xavier Villaurrutia: una experiencia latinoamericana” por Vitale (2008): escrito por la poeta uruguaya y publicado en Letras Libres, cuenta a manera de anécdota cómo conoció los poemas del Contemporáneo y del camino que siguió su lectura en ese primer encuentro al relacionarlo con otros libros que leyó en ese momento de la década de 1930 durante su juventud en un ejercicio creativo y simultáneamente crítico: “Xavier Villaurrutia ya alcanzó su estado de gloria que suele ofrecer la quietud herrumbrosa del cuento de los trastos, cuyo contenido no me toca, por ese temor -que ahora siento- de no decir nada nuevo” (Vitale, 2008, párr. 1).

Vitale (2008), de igual manera, comienza a pormenorizar esa cualidad obligatoria que supone posicionarse como escritor en una circunstancia de transición entre corrientes literarias y de tiempos históricos importantes:

La modernidad en que se amparan las vanguardias puede reconocerse en ciertos rasgos estilísticos de invención nada reciente. No es pecado disponer de recursos prestigiados por autores, grupos, escuelas, movimientos del pasado. En cambio, lo es desentenderse

del peso, en términos de novedad, de los instrumentos que ayudan a dar el paso adelante, con firma al pie, si exigimos a la creación literaria total conciencia de sus artificios y de las normas de las que se aparta y a las que modifica (Vitale, 2008, párr. 6).

En esa cita, la poeta uruguaya premiada por el Premio Cervantes describe la importancia que tuvo en Villaurrutia sus lecturas atentas a la vanguardia francesa, en particular del surrealismo, que se reflejó en sus poemas a partir de su libro más conocido *Nostalgia de la muerte* (1938) con una serie de poemas que se instalan en el espacio y tiempo de la noche: sus Nocturnos. Así pues, mejora su comentario al señalar que “los rasgos de la vanguardia no carecen de tradición” al hablar de Rabelais y Gastón Febus limitándose al campo francés “en virtud de que este parece haberle ofrecido a Villaurrutia los primeros modelos para su labor de renovación poética” (Vitale, 2008).

Con respecto a la relación directa entre los tres autores que aborda este proyecto de investigación, Ida Vitale rescata uno de los temas presentes en el Villaurrutia maduro, y que se busca analizar a partir del *Primero sueño* sorjuanino y del vínculo con Ramón López Velarde, de ahí la pertinencia con esta investigación. Del primero aclara Vitale (2008):

El sueño y el insomnio, dos caras del mundo de la intimidad preservada, escenario para las distintas máscaras de la fantasía y para las manifestaciones de la angustia, ya provenga del amor inseguro o de la obsesión de la muerte (párr. 28).

Mientras que del influjo de la tradición lópezvelardeana, y de la que también es partícipe el poeta jerezano desde la línea Albert Samain-Leopoldo Lugones-Ramón López Velarde, asegura:

Todavía en *Reflejos* hay una colisión de vocabularios: el que transmite la línea Samain, Lugones, López Velarde; el que baja de Juan Ramón Jiménez. De López Velarde, la granada, el perfume de membrillo, brillos de manzana, la ruela, y las situaciones

ambiguas, en que la mujer aparece azorada, enferma, devota, con el cuerpo cerca, con el alma lejos. A veces no sólo es el vocabulario: hay sesgos que evocan esa placidez y exaltan la vida pueblerina, rústica y protegida. Y formas verbales, imperfectos que funcionan como un bemol de la escritura, que se transformarán en presente al llegar a los Nocturnos. Lo que llega por vía literaria coexiste junto al uso, quizás involuntario, de modismos mexicanos: Se le fue la gente con todo y ganado. O: yo no me atrevería/ a decir en la sombra:/ Esta boca es la mía (Vitale, 2008), párr. 30).

El otro caso de entrada electrónica corresponde al texto “Villaurrutia no es un clásico mexicano” de Pérez (2016). En este texto se retoma el propio comentario que Villaurrutia le hace a sor Juana Inés de la Cruz donde aclara que la obra de la monja es clásica, es decir, que sea conocida, estudiada, actual y cercana; y sin embargo, a consideración de Pérez (2016), no cumple con estos requisitos el Contemporáneo:

Fruto de esta óptica, a medio siglo de la última revisión formal de sus *Obras* vale la pena cuestionar hasta qué punto Xavier Villaurrutia se ajusta en esa definición “sorjuanista”. Si en efecto es autor proclive a convivencias diarias, heredando temas o estilos que lo reafirmen vigente, de lo contrario aceptarlo como figura marmórea, condenado a referencias bibliográficas, ensayos e interpretaciones de todo tipo (párr. 2).

Su visión destaca sobre las demás porque expresa una crítica directa a una revisión reciente del autor de *Dama de corazones* (1928) explicando los motivos de manera acuciosa. Estos últimos en particular se expresarán a más detalles en el apartado siguiente de la justificación, pues son convenientes al mismo tiempo para señalar la pertinencia y obligatoriedad de continuar con la investigación al señalarlos como punto de partida para considerar que la poesía villaurrutiana, si bien conocida y difundida en antologías, reivindica una tradición que lo antecede y que él enriquece expandiendo con un panorama propio.

En el corpus de los antecedentes para esta investigación, y además de artículos académicos, tesis, páginas electrónicas y las reflexiones críticas del mismo autor, hay libros enfocados tanto en la producción individual del Contemporáneo en cuestión y del trabajo colaborativo como grupo. Uno de ellos es la labor de Guillermo Sheridan (1985) con *Los contemporáneos ayer*, que, a pesar de que se inclina más a un trabajo contextual, mantiene su vigencia como una cronología de su trascendencia:

El “archipiélago de soledades” que Torres Bodet percibió, el “grupo sin grupo” al que se refería Villaurrutia, o el “grupo de forajidos” que, para Cuesta, unía felizmente a sus amigos, nos marca de manera indeleble porque, a su vez, marcó en buena lid las circunstancias dentro de las que se realiza la tarea cultural del México contemporáneo (p. 11).

Justificación

El presente proyecto se enmarca en el interés de analizar poemas de Xavier Villaurrutia y enlazar los intertextos que los relacione con dos autores importantes en la literatura mexicana -Sor Juana Inés de la Cruz y Ramón López Velarde- a partir de un tamiz personal bajo la teoría de la intertextualidad, de forma que los hallazgos que se encuentren de los nexos que hay en cuanto a tema y espacio, formen parte del horizonte cultural y personal del investigador.

La vinculación con el autor zacatecano se ha hablado en variadas ocasiones (Chumacero en Villaurrutia, 2014; Shaw, 1972; Zavala, 2011), ya sea como parte de la admiración del Contemporáneo hacia él o de la propia influencia que se ha reconocido en sus poemas; mientras que, aunque la propia con la Décima Musa no ha sido tan mencionada de manera explícita, se pueden vislumbrar aspectos en la obra de Villaurrutia que así lo sugiere (Paz, 1997).

En un momento donde Sheridan (1985) habla de la importancia de la crítica literaria del par Octavio Paz-Xavier Villaurrutia, pero también de Jaime García Terrés-Gilberto Owen y Louis Panabière-Jorge Cuesta remarca:

Esta clase de trabajos son los que nos ayudan a entender constantemente lo que los Contemporáneos nos han legado. Son estudios que demuestran lo que ese grupo hizo como tal y como suma de individuos en la década de los veinte y en los primeros años de la década de los treinta resulta determinante para la comprensión de la literatura mexicana moderna. Que su momento cultural, riquísimo en ambigüedades y peligros, tiene en ellos a unos vocales de capacidad semejante, si no superior, para la sorpresa y el análisis. De ahí su inagotable aura de misterio, el rigor de sus presupuestos intelectuales, su leyenda,

turbio marco dentro del que se les ubica cuando de reducir su trabajo a la zona fácil del aventurerismo estético se trata, o bien cuando lo que se desea es convertirlos en un cuerpo heroico capaz de derrotar a los monstruos más usuales de nuestra condición provinciana. Estudios como los señalados, y muchos más, colaboran a eludir esas categorizaciones y a hacerlos reaparecer con vigencia y originalidad renovadas (p. 11).

En otro orden de ideas, la presente investigación se genera en un tiempo histórico particular al casi acercarse al primer centenario de la publicación de la obra de Xavier Villaurrutia en la década de 1920. De manera que funge también como un ejercicio de redescubrimiento para que pueda ser estudiada bajo nuevas visiones, al igual que la de sus compañeros del grupo de los Contemporáneos, ya en un plano más ambicioso que puede realizarse a la par en subsecuentes contribuciones académicas a través de artículos y tesis derivadas.

En la revisión de los antecedentes y del estado del arte, se hallan dos situaciones particulares: la primera, si bien la obra de Xavier Villaurrutia ha sido del interés crítico y académico desde su publicación y su nombre no ha perdido vigencia, esta proclividad se ha centrado primariamente en su libro más representativo *-Nostalgia de la muerte-* los poemas que se encuentran antes y después de la publicación del libro han permanecido fuera del radar; y es en ellos en los que se forjan los enlaces para señalar las relaciones intertextuales; el segundo detalle por resaltar está centrado en que no hay estudios similares o parecidos que aborden la intertextualidad en Xavier Villaurrutia con relación a otros autores. En el rubro académico, los ejemplos más cercano acaso es la tesis *Écfrasis e intertextualidad artística en nueve poetas mexicanos de los siglos XX y XXI* de Fernández (2016), pero, como su propio nombre lo indica, no se trata de un estudio centrado en Xavier Villaurrutia en solitario, sino que sólo toma de él un poema como parte de la investigación; y de la tesis

La poética de Xavier Villaurrutia inferida de sustextos de crítica literaria por Aguirre (2012) donde hace un rescate y propuesta poética a partir de su labor como crítico literario desde sus propios textos producidos.

De manera complementaria a lo compartido en el anterior párrafo, tal y como se mencionó en el apartado de Antecedentes, este proyecto de investigación tiene a su referente más próximo en cuanto a tema con el artículo "El drama de una vida que son dos vidas: presencia de Ramón López Velarde en la poesía de Xavier Villaurrutia" por Zavala (2011). Este texto, aparecido hace más de diez años, sugiere ya un acercamiento en este ámbito particular de la relación lopezvelardeana con la obra villaurrutiana, empero quedó de momento relegada a esta contribución en solitario.

La diferencia con la presente propuesta radica en que, además de identificar los intertextos de Ramón López Velarde y Sor Juana Inés de la Cruz, parto de la reflexión de ellos para construir una noción nueva de una tradición humanista literaria en la obra de Xavier Villaurrutia en un corpus preliminar de veinticinco poemas realizados por el Contemporáneo: de sus primeras poesías, "Midnight", "Inquietud", "Esta música", "Remanso", "Plegaria", "Breviario", "Estío", "Tarde", "Ya mi súplica es llanto", "Ni la leve zozobra" y "En el agua dormida"; de *Reflejos*, "Noche", "Mudanza" y "Domingo"; de *Nostalgia de la muerte*, "Nocturno", "Nocturno miedo", "Nocturno preso", "Nocturno cielo", "Nocturno" (de la sección Otros nocturnos) y "Estancias nocturnas"; y de *Canto a la primavera y otros poemas*, "Canto a la primavera", "Soneto de temor a Dios", "Crepuscular" y "Epitafios". Si bien la selección anterior no constituye una lista definitiva de poemas base, sí proporcionan una vía clara para hacer los ajustes correspondientes a partir del planteamiento metodológico final una vez que se defina plenamente

El anterior corte de veinticinco poemas de Xavier Villaurrutia se valoran de manera preliminar al considerar elementos que presentan esta vinculación con Ramón López Velarde y Sor Juana Inés de la Cruz, de la lectura de los dos poetas mexicanos a partir de concepciones del mismo Villaurrutia (2014): en el caso de Sor Juana, la curiosidad: “Es una especie de avidez del espíritu y de los sentidos que deteriora el gusto del presente en provecho de la aventura” (p. 776); y de López Velarde, la *provincia* que “lo acompañaba, viajaba con él, rodeándolo con un halo de luz o de sombra” en el contexto de la periferia provinciana católica (pp. 643-645).

Así pues, el enfoque de análisis se centrará en la intertextualidad como tema principal por medio de su desarrollo como en las relaciones intertextuales, las cuales radican en el alcance que conlleva en el proceso de lectura y en el lector. Se toma en consideración la visión de la intertextualidad de Genette y Riffaterre, en espera de la retroalimentación y los hallazgos que se tengan más adelante. De Genette (1982), la intertextualidad es una relación de copresencia efectiva entre dos o más textos, cuya forma más explícita será la cita y la menor el plagio (p. 10); y de Riffaterre (1997) se recupera la idea de lectura semiótica donde las palabras tienen referentes a otros textos, en particular que la creación de un texto poético consiste en una dialéctica de la memoria entre el texto que se descifra y otros que se recuerdan (p. 147).

En el plano propio de la teoría de la recepción, se atiende como fundamento la aportación de Iser (1987):

En el proceso de ser leída, acontece para toda obra literaria la interacción central entre su estructura y su receptor. Por esta causa, la teoría fenomenológica del arte ha llamado la atención con especial énfasis en que la consideración de una obra literaria no sólo tiene

que atender al dato de la forma del texto, sino, en la misma medida, a los actos de la comprensión (p. 44).

El teórico continúa afirmando que la obra literaria está compuesta por dos polos -artístico y estético- donde el primero detalla el texto producto del autor y el segundo las precisiones a las que haya llegado el lector; así pues, "una obra literaria no es estéticamente idéntica ni con el texto ni con su concreción" (Iser, p. 44). Amplía su aproximación con:

(...) La obra es más que el texto, pues que sólo cobra su vida en la concreción y, por su parte, esta no se halla totalmente libre de las aptitudes que le introduce el lector, aun cuando tales aptitudes sean activadas según los condicionantes del texto. Allí, pues, donde el texto y el lector convergen, ése es el lugar de la obra literaria y tiene un carácter virtual que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las aptitudes definitorias del lector. (p. 44).

Asimismo, la pertinencia de este proyecto de investigación se respalda debido a la publicación reciente del libro de ensayo *La lucha con la zozobra. La libertad bajo palabra en los poetas Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Jorge Cuesta y Octavio Paz* de García (2023) indicando un interés actual en un ejercicio de revisionismo no sólo del autor de *Nostalgia de la muerte* de manera individual, sino también de su contexto en el grupo donde participó y del vital papel que tiene en la formación del único ganador mexicano del Premio Nobel de Literatura.

Por otra parte, el texto "Villaurrutia no es un clásico" donde hace una crítica a la noción de que Villaurrutia no sea un autor clásico -en la propias del Contemporáneo- es un aspecto notable. La actual investigación tiene como base que, al formar parte de una

tradicción de autores previos a él, la poesía de Xavier Villaurrutia mantiene su noción de vigencia y actualidad, así como la de los dos poetas. Conviene subrayar que, a pesar de su postura, este texto señala dos aspectos de la falta de atención en la obra poética villaurrutiana: sus primeros poemas y los libros *Reflejos* y *Canto a la primavera y otros poemas*. Del primer caso ejemplifica Pérez (2016) en él: "Los primeros poemas son área importante de estudio pues incorporan su posición frente a vanguardias o cambios generacionales, del Ateneo al Modernismo para situarse en Contemporáneos"; y del caso que engloba a su primer libro, así como al último:

Igual suerte enfrentan *Reflejos* y *Canto a la primavera* por contener tópicos lejanos a la muerte, así como demás símbolos clásicos de Nostalgia, ofreciendo una ciudad rica en cambios, iluminada, con nuevos sonidos, calles o aparatos que confunden movilidad con quietud; amor motivado por la ausencia, sentimentalismo impregnado de verdad como amante ansioso obligado a secretos. Es Villaurrutia diurno, descrito entre sombras, certero, inquieto, entregado a la perfección del soneto (décimas) que raya en obsesión (Pérez, 2016, párr. 6).

El texto termina con la siguiente idea donde se muestra el grado de "olvido" de los poemas de Villaurrutia referente, más allá de su estudio, a su lectura y crítica:

Apenas la crítica vuelve los ojos en él, proyectándolo a más canales de encuentro. Juzgarlo no significa copiar sus letras ciegamente sino utilizar el sentido común para situarlas en el lugar correcto, es decir, rescatarlas. Por ahora Xavier Villaurrutia no es autor clásico, siquiera un poeta "no vivo"; sí, conocido en niveles académicos o medios culturales que sirven para homenajes y anécdotas, pero el grueso de los versos espera

ser exhumado en propuestas diferentes, enseñanza de *Los Contemporáneos* en *El Universal* (Pérez, 2016, párr. 7).

La relevancia del presente proyecto es la de presentar una nueva rama de estudios para la obra de Xavier Villaurrutia a partir de la misma intertextualidad y en la teoría de la recepción para que se genere más luz en torno a él y -como fin secundario, aunque subsecuente- al del resto del trabajo publicado de los Contemporáneos.

Objetivo

Establecer las relaciones intertextuales presentes en la obra poética de Xavier Villaurrutia a partir de temas y recursos afines con dos autores pertenecientes a la tradición literaria mexicana -Sor Juana Inés de la Cruz y Ramón López Velarde- para aportar al conocimiento de su poética en ella.

Preguntas de investigación

Pregunta general:

1. ¿Cómo se manifiesta la relación intertextual entre la obra de Xavier Villaurrutia con respecto a la de Ramón López Velarde y sor Juana Inés de la Cruz en la tradición literaria mexicana?

Supuesto

La poesía de Xavier Villaurrutia es producto de su tiempo, en la primera mitad del siglo XX, con base en sus intereses y lecturas propias, las cuales se vieron enriquecidas por las vanguardias europeas y el trabajo en conjunto con sus compañeros del grupo de *Contemporáneos*. Bajo esta línea, se considera un corpus de poemas de Ramón López Velarde y sor Juana Inés de la Cruz en los que se encuentran relaciones intertextuales con textos de Villaurrutia, de forma que se continúa una tradición literaria en la obra del Contemporáneo como reflejo de su visión de la poesía mexicana en espacios -la provincia y el sueño nocturno- y temáticas -curiosidad por el conocimiento, la fe y el erotismo.

Cronograma de actividades

Etapa del producto integrador de aprendizaje	1er. Semestre	2do. Semestre	3er. Semestre	4to. Semestre
Elaboración del protocolo de investigación / Capítulo acerca de los intertextos de Sor Juana Inés de la Cruz en Xavier Villaurrutia	25%			
Presentación del marco teórico / Capítulo sobre los intertextos de Ramón López Velarde en Xavier Villaurrutia		50%		

Descripción de la metodología / Capítulo acerca del concepto de la tradición en Xavier Villaurrutia			75%	
Redacción del informe final / Tesis final				100%

Fundamentación teórica

El actual proyecto de investigación tiene su apoyo teórico en conceptos y nociones correspondientes al ámbito literario para cumplir su meta: explicar cómo la noción de *tradición* literaria mexicana pasa por y continúa a través de Xavier Villaurrutia a partir de los intertextos que remiten a poetas reconocidos en la literatura mexicana como sor Juana Inés de la Cruz y Ramón López Velarde. Por mencionar un primer ejemplo, se considera la teoría de la recepción propuesta por Wolfgang Iser en diversas publicaciones -artículos y libros, prioritariamente- donde se ilustra la potencia de la interacción entre el texto y el lector para comprender la aplicación de la intertextualidad como herramienta principal de análisis. Los textos que se toman en este proyecto a consideración son poemas tanto del Contemporáneo, como de la Décima Musa y del autor de *Suave patria*.

En este primer momento se toma en consideración el libro *El acto de leer* (2022) del teórico alemán. En él, Iser (2022) postula que los modelos de textos que se tienen hasta el momento representan una “decisión heurística”, es decir, que de acuerdo con el que se considere para afrontar un texto se tomará a su vez un método para aumentar el conocimiento (p. 108). La decisión de considerar este enfoque posestructuralista busca sostenerse de un cimiento relevante y reciente para examinar cada uno de los poemas de Xavier Villaurrutia que conforman el corpus que se externó de manera previa en el apartado de “Justificación” - compuesto por una selección que incluye tanto sus primeras aportaciones publicadas en revistas como sus libros- brindando un enfoque centrado en la relación del lector y el texto donde es posible encontrar en la ficción la realidad: “La ficción y la realidad ya no pueden ser concebidas como una relación en el orden del ser, sino que han de serlo como una relación de comunicación” (p. 108).

¿Qué es esa realidad que se halla en la ficción? La confirmación de que hay una

tradición en Xavier Villaurrutia de dos antecesores que le preceden de quienes también él mismo se encargó de leerlos y escribir crítica literaria sagaz sobre sus obras. Como lo asevera Iser (2022): “la ficción nos comunica algo sobre la realidad (...) la ficción une la realidad a un sujeto que, a su vez, es mediado por una realidad por la ficción” (p. 108).

El enfoque teórico de la recepción literaria se trata de sólo una forma de cumplir la meta de esta investigación, pero es posible complementar los hallazgos y favorecer la producción del conocimiento con otra noción adicional: la intertextualidad. Este concepto lo genera Kristeva en la publicación original de *Semiótica* en 1969, desde entonces se ha revalorado por otros autores que de igual forma se retoman en este análisis, entre ellos, Michael Riffaterre y Gérard Genette. De este último, se cuenta con el libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* donde la define como “relación de copresencia entre dos o más textos” (Genette, p. 10, 1982). Cabe aclarar que la intertextualidad para él forma parte de cinco manifestaciones transtextuales donde las cuatro restantes son el paratexto, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. Para fines analíticos de esta investigación, sólo se emplean dos: la primera y la última, es decir, la intertextualidad y la hipertextualidad. De acuerdo con Genette (1982), para que se encuentre una hipertextualidad es necesario encontrar:

una relación que une a un texto B -hipertexto- a un texto anterior A -hipotexto- en el que se injerta de una manera que no es la del comentario (...) Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado o texto derivado de otro preexistente (p. 14).

Asimismo, al hablar de tradición es conveniente recordar las percepciones de T. S. Eliot y Harold Bloom. La primera de ellas corresponde al ensayo "Tradition and the Individual Talent" (2019), publicado por primera vez en 1919 y luego incluido un año más tarde en *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920). En ella, T. S. Eliot sitúa la tradición en

su contexto singular, Europa, y en la relación de cómo se criticaban los poemas de los autores en relación con el marco de sus antecedentes -"One of the facts that might come to light in this process is our tendency to insist, when we praise a poet, upon those aspects of his work in which he last resembles any one else"-; posteriormente, describe su visión general de tradición y de la importancia del "sentido histórico":

Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first, place, the historical sense, which we can may call nearly indispensable to any one who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year (Eliot, 2019).

Y, al referirse al "sentido histórico", remarca:

(...) The historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order" (Eliot, 2019).

Sentencia su punto de vista con: "This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional" (Eliot, 2019).

Esta percepción requiere considerar que la obra que produzca un autor debe colocarse temporalmente en dos puntos: en primero, con el resto de las creaciones que se realicen desde el tiempo compartido en la contemporaneidad; en segundo, con este marco histórico de una tradición que le antecede y es un compromiso en continuarla para ocupar ese nuevo espacio como un autor "tradicional", conscientemente.

Sin embargo, esta carga histórica no significa que todo lo que se haga debe medirse

con la vara del pasado, sino que, al margen de lo que ya se hizo, contribuir y engrandecer esa veta con aportes propios, dado que "novelty is better than repetition" y "(...) The poet must develop or procure the consciousness of the past and that he should continue to develop this consciousness throughout his career" (Eliot, 2019).

La participación de T. S. Eliot, en el primer cuarto del siglo XX, resuena en el ámbito de la crítica literaria como una forma de abordar la relación entre la poesía de entonces considerando la de los autores pasados, hasta que surge otra perspectiva de cómo analizar esta dinámica con lo propuesto por Harold Bloom en *The anxiety of influence*, publicado de manera original en 1973. En este libro, Bloom elabora una teoría poética no con base en la noción de *tradición*, sino como una *influencia* derivada de una ansiedad/angustia de los poetas ante la inspiración que toman de los autores anteriores en un proceso que él denomina como un “desvío” o “malinterpretación”:

What matters most (...) is that the anxiety of influence comes out of a complex act of strong misreading, a creative interpretation that I call “poetic misprision”. What writers may experience as anxiety, and what their works are compelled to manifest are the consequences of poetic misprision, rather than the cause of it (Bloom, 1997, p. xxiii).

Esta “malinterpretación” se puede justificar de manera sencilla: “Poets, or at least the strongest among them, do not read necessarily as even the strongest of critics read. Poets are neither ideal nor common reader readers” (Bloom, 1997, p. 19)

Para ilustrarlo, menciona a John Keats, aunque de manera paralela también es posible hacer la correspondencia sJIC-RLV-XV: “Without Keats’s reading of Shakespeare, Milton and Wordsworth, we could not have Keats’s odes and sonnets and his two *Hyperions* (Bloom, 1997, p. xxiii).

Continúa en su exposición Bloom (1997) aclarando que su teoría se centra en las

relaciones “intrapoéticas” donde intervienen “poetas fuertes” como figuras mayores quienes pueden competir incluso con sus precursores fuertes; también la existencia de “poetas débiles” quienes idealizan; y que la influencia poética no hace a los poetas menos originales, aunque esto no significa necesariamente que sean mejores (pp. 5-7).

La aportación crítica que realiza Bloom (1997) con *The anxiety of influence* es de gran relevancia al establecer una relación de una obra poética con una que le antecede de varias formas, ya sea que se reconozca su originalidad como un punto de inicio literario o para complementar los temas que se tocaron en el texto predecesor, por mencionar dos ejemplos sencillos. Ahí enfatiza:

Poetic influence -when it involves two strong authentic poets- always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence -which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, willful revisionism without which modern poetry as such could not exist (p. 30).

Esta contribución del crítico literario estadounidense contiene un punto controversial: para él el manejo del concepto de la “influencia” está dado siempre por un poeta posterior que incurre en una mala lectura devenida en una mala interpretación; sin embargo, este punto resulta crucial para que haya un progreso y así pueda haber nuevamente, de manera posterior, alguien que haga lo propio. Más adelante, Bloom (1997) lo reconoce al postular tres ideas: “Every poet is a being caught up in a dialectical relationship (transference, repetition, error, communication) with another poet or poets” (p.91); “every poem is a misinterpretation of a parent poem” (p. 94); y “Good poetry is a dialectic of revisionary movement (contraction) and freshening outwardgoing-ness” (p. 95).

Para su cumplir su misión, Bloom (1997) propone seis categorías de estudio en la que se puede manifestar la “influencia” de un gran poeta en otro que le sigue, de los cuales se toman tres: *Clinamen*, *tessera* y *apophrades*. El primero lo define como:

A poet swerves away from his precursor (...) as a corrective movement in his own poem, which implies that the precursor poem went accurately up to a certain point, but then should have swerved, precisely in the direction that the new poem moves (Bloom, 1997, p. 14).

La conceptualización de *tessera* trata sobre la terminación y antítesis tomando el término de los antiguos cultos:

Where it meant a token of recognition, the fragment says of a small pot which with the other fragments would reconstitute the vessel. A poet antithetically “completes” his precursor, by so reading the parent-poem as to retain its terms but to mean them in another sense, as though the precursor had failed to go far enough (p. 14)

Y finalmente, el *apophrades*:

The later poet, in his own final phase, already burdened by an imaginative solitude that is almost a solipsism, holds his own poem so open again to the precursor’s work that at first we might believe the wheel has come full circle, and that we are back in the later poet’s flooded apprenticeship, before his strength began to assert itself in the revisionary ratios. But now the poem is now held open to the precursor, where once it was open, and the uncanny effect is that the new poem’s achievement makes it seem to us, not as though the precursor were writing it, but as though the later poet himself had written the precursor’s characteristic work (pp. 15-16).

Asimismo, y tomándolo como ideas complementarias a la de la teoría literaria, se utilizan también los textos críticos que escribió Xavier Villaurrutia en torno a la autora de *Amor es más laberinto* y *Zozobra*, respectivamente, y de manera principal, pero también de

manera general donde expresa su visión acerca de la literatura y las nociones concernientes a la poesía, en un llamado al apartado de la “Justificación” de este mismo documento.

Diseño metodológico e instrumentos

En el actual proyecto de investigación se planea seguir los siguientes pasos metodológicos para responder la pregunta de investigación y confirmar la hipótesis planteada previamente.

Antes de comenzar la descripción de la metodología elegida para la presente tesis, es necesario definir ideas generales y conceptos básicos, de manera que bajo estos cimientos repose la exposición metodológica.

El primer concepto que es imperativo por definir es *investigar*, palabra que históricamente ha tenido varios acercamientos que han complementado su noción hasta la actualidad. Una aproximación de ello es “una actividad que se lleva a cabo con la finalidad de generar conocimiento” (Universidad de Valencia, sf.) donde se recopila la información que se conoce, en una primera instancia, y se agrega a la que se haya adquirido sobre algún tema o situación de interés; a su vez, también es posible contrastar, y completarla, con las dos siguientes definiciones: "conjunto de procesos sistemáticos, críticos y empíricos que se aplican al estudio de un fenómeno o problema" (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014, p. 4) y una búsqueda “sistemática, controlada, empírica y crítica, de proposiciones hipotéticas sobre las presuntas relaciones entre fenómenos naturales" (Kerlinger, 1975, p. 11).

Cuando se tiene el interés de conocer algo, se intenta buscar, y se realiza, por medio de la investigación, herramienta de carácter universal que permite conocer lo que nos rodea al producir conocimiento y teorías; y es dinámico, cambiante y continuo (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014).

Otro concepto importante por conocer es el de *método*. Al revisarse la etimología, y

sus raíces griegas *-méthodos-* y latinas *-methodus-*, se refiere a *camino*; si se desea revisar desde una perspectiva figurada: el método puede entenderse como el sendero o la vía que lleva a algún lugar. Debido a que el proceso de la investigación corresponde a uno de carácter científico, el método también lo es, considerándose como "el procedimiento o conjunto de procedimientos utilizados, para obtener conocimientos científicos" orientando la realización del estudio y fijando los criterios de verificación o demostración de lo que se afirme en la investigación (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, sf.)

El método para esta tesis es bajo el enfoque cualitativo. Como aclaran Hernández, Fernández, & Baptista (2014), históricamente ha habido diversas rutas hacia el conocimiento que, desde el siglo pasado, "se polarizaron en dos aproximaciones principales de la investigación: el enfoque cuantitativo y el enfoque cualitativo" (p. 4).

Ambos tienen tratamientos similares en vía del conocimiento, de los cuales Grinnell reconoce cinco estrategias que comparten entre sí: llevan a cabo la observación y evaluación de fenómenos; establecen suposiciones o ideas como consecuencia de la observación y evaluación realizadas; demuestran el grado en que las suposiciones o ideas tienen fundamento; revisan tales suposiciones o ideas sobre la base de las pruebas o del análisis; y proponen nuevas observaciones y evaluaciones para esclarecer, modificar y fundamentar las suposiciones e ideas o incluso para generar otras (citado en Hernández, Fernández, & Baptista, 2014, p. 5).

Se optó el método cualitativo debido a que la disciplina académica en la que se desarrolla es la Literatura, perteneciente al área de las Humanidades y Artes, porque los materiales bases en los que se fundamentan son textos de carácter lírico de tres autores que nacieron en el actual territorio mexicano. A saber, ordenados los nombres

cronológicamente: sor Juana Inés de la Cruz, Ramón López Velarde y Xavier Villaurrutia¹. El enfoque cualitativo permite basar la recolección de datos de manera no estandarizada al obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes -en este caso en particular, de lo que escribieron- con una técnica documental; y su propósito es "reconstruir" la realidad de manera holística, al tomar en cuenta el "todo" de los datos analizados, fundamentándose en una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento del significado de las acciones de personas (Hernández, Fernández, & Baptista, 2014, pp. 7-8).

Se considera pertinente entablar un diálogo sucinto sobre la relación ciencia-arte debido a la naturaleza de la presente investigación al no recolectarse datos de análisis subjetivos, como pudieran ser las opiniones externadas en una grabación, sino el abordaje científico de textos literarios. Martínez (2017) clarifica que esta relación es “bastante amplia”, pero se toma como punto de partida una de las acepciones del concepto de “Arte” en cuanto a su *función cognitiva* “es decir, como medio para la adquisición de conocimientos y de verdad” (p. 8). La aseveración anterior es respaldada por la afirmación de Eco sobre el concepto restrictivo de científicidad:

La preocupación de la ciencia es la de homogeneizar a través de nociones generales: pero la homogeneización se ejerce sobre cantidades, no sobre cualidades, que, por definición, es lo que escapa a toda homogeneización (...); el arte no es absoluto, sino una forma de actividad que entra en relación dialéctica con otras actividades, otros intereses, otros valores (1990, pp. 91, 284).

Para cerrar esta sección, se recurre también a lo expuesto por Gadamer (1990) donde comparte la “experiencia del arte”- que, como experiencia, es “un auténtico conocimiento, es

¹ De ahora en adelante, para fines prácticos, se referirán a ellos por medio de las iniciales, SJIC, RLV y XV, de manera alternada para evitar una fatiga pronominal al repetirse

decir, mediación de verdad (Citado en Martínez, 2017, p. 10)- al experimentar “una verdad que no se logra con otros medios, y es lo que hace el significado filosófico del arte que se afirma frente a todo razonamiento” (p. 521).

Delimitación

La delimitación de la presente tesis es la literatura mexicana de los siglos XVII y XX: Desde 1692 con la publicación del *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, pasando por la obra de López Velarde a principios del siglo XX, hasta la primera edición del último poemario de Xavier Villaurrutia -*Canto a la primavera y otros poemas*- en 1948.

El universo es la obra poética de literatura mexicana específicamente en la producción de SJIC, RLV y XV.

Sobre el universo, el corpus y la muestra

La muestra para esta tesis se conforma por la selección de poemas entre los autores SJIC, RLV y XV, como es posible apreciar en la Tabla 1.

TABLA 1. El corpus de la tesis

Número	Autor	Título	Fuente
1.	Sor Juana Inés de la Cruz	<i>Primero sueño</i>	Góngora, L., Inés, D. L. C. S. J., Carreira, A., & Alatorre, A. (2010). <i>Soledades;</i> <i>Primero sueño.</i> FCE

2.	Xavier Villaurrutia	“Midnight”	Villaurrutia, X. (1974). <i>Obras</i> . FCE. pp. 7-8
3.		“La visión de la lluvia”	—. p. 11
4.		“Esta música”	—. p. 12
5.		“Remanso”	—. p. 13
6.		“Plegaria”	—. p. 14
7.		“Breviario”	—. p. 14
8.		“Estío”	—. p. 15
9.		“Tarde”	—. p. 16
10.		“Ya mi súplica es llanto”	—. p. 17
11.		“Ni la leve zozobra”	—. p. 20
12.		“Noche”	—. p. 28
13.		“Domingo”	—. p. 34
14.		“Pueblo”	—. p. 34
15.		“Nocturno”	—. p. 44
16.		“Nocturno miedo”	—. p. 45
17.		“Nocturno preso”	—. p. 49
18.		“Nocturno (Otros nocturnos)”	—. p. 53
19.		“Cuanto la tarde”	—. p. 61
20.		“Estancias nocturnas”	—. p. 62

21.		“Canto a la primavera”	— . p. 74
22.		“Amor condusse noi ad une morte”	— . pp. 76-77
23.		“Soneto de la granada”	— . p. 78
24.		“Deseo”	— . p. 84
25.		“Soneto de temor a Dios”	— . p. 85
26.		“Crepuscular”	— . p. 85
27.		“Epitafios”	— . p. 90
28.	Ramón López Velarde	“En el reinado de la primavera”	López, R. (2014). <i>Obras</i> . FCE. p. 137
29.		“Tenías un rebozo de seda...”	— . p. 137
30.		“Domingos de provincia”	— . p. 142
31.		“A la gracia primitiva de las aldeanas”	— . p. 144
32.		“Cuaresmal”	— . p. 146
33.		“Ofrenda romántica”	— . p. 148
34.		“Me estás vedada tú...”	— . p. 156
35.		“Canonización”	— . p. 157

36.		“Mientras muere la tarde”	— . p. 158
37.		“Transmútase mi alma...”	— . p. 180
38.		“El retorno maléfico”	— . p. 206
39.		“Jerezanas”	— . p. 225

En la tabla 1 se aprecia el corpus de poemas que se tomarán en consideración para lograr los objetivos planteados en la presente investigación. En la tabla se enumeran los poemas y se indican el autor, el nombre del texto lírico y la fuente de la que se tomó.

Acercamiento comparatista e intertextual

Dentro de las estrategias metodológicas se consideran como base sustancial las propias a la Literatura comparada, aunque con adaptaciones -que posteriormente se señalarán- para crear un método único con el que se abordará el corpus de poemas seleccionados de SJIC, RLV y XV. El propósito es contrastarlos entre sí a partir del hecho comparatista, sustentado en herramientas como las relaciones intertextuales –estudiadas por Kristeva (1981; en Navarro, 1997), Genette (1989; en Navarro, 1997), Riffaterre (en Navarro, 1997) y Pfister (en Navarro, 2004)- y de la estética de la recepción -por Iser (2022)- con quien se coincide en que: “Los estudios literarios versan en primer lugar sobre textos. Ahora bien, un texto no siempre es puro. Acarrear elementos extranjeros. Esta presencia constituye el hecho comparatista” (Brunel citado en Brunel & Chevrel, 1994, p. 21).

Se inicia esta adyacencia con la reflexión comenzada por Lotman (1993) en “El texto en el texto” en el que sugiere un acercamiento al producto escrito del lenguaje donde este

último funge como un sistema que posibilita una variedad amplia de textos “que se multiplica infinitamente” (p. 52). Esta idea posibilita que el lenguaje, cual materia prima de la Literatura, sea un medio cambiante de significado al producido originalmente por el autor para ser comprendido por el receptor de una manera afín, similar, mas no igual dado que, en contextos como el artístico, “el texto admite por principio una multitud abierta de interpretaciones, el dispositivo que lo codifica, aunque es concebido como cerrado en distintos niveles, tiene, en su totalidad, un carácter abierto por principio” (Lotman, 1993, p. 53).

También Lotman (1993) aprovecha esta posibilidad de recepción como un ejemplo de duplicación, de reflejo donde el espejo, al duplicar, puede desfigurar descubriendo en la representación una proyección con un determinado lenguaje de modelado (p. 64); y, a su vez, aumenta la noción de Brunel: “Un texto poético puede estar tejido con una trama formada por citas o referencias” (p. 35).

La hipótesis de esta tesis está centrada en que hay ecos en XV de dos autores canónicos de la tradición literaria mexicana, como lo son SJIC y RLV, pero el reflejo no es un ejercicio mimético nada más, sino que, tomando la idea de Lotman, ese eco se desfigura provocando una continuación de temas y espacios que configuran una refracción de la tradición literaria vertida en XV.

En torno a la descripción del método comparatista, la primera operación es la delimitación de los objetos a comparar, epistemológicamente importante, pues el trabajo de análisis comparatista reside en los elementos que son puestos en relación, como lo postula Aullón de Haro (2012, p. 15).

Ahora bien, antes de acotar el objeto literario y "adjetivarlo", hay que establecer previamente una definición de *Literatura*. Se considera la versión del teórico Vítor Manuel Aguiar e Silva (1972): Por ejemplo, quedan fuera de la clasificación literaria

Obras que no participan fundamentalmente de las formas de existencia antes asignadas al lenguaje literario y están, por tanto, despojadas de intenciones y cualidades estéticas: obras jurídicas, históricas, científicas, filosóficas, reportajes periodísticos, etcétera. Serán obras literarias aquellas en que, según hemos dicho, el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, en que la palabra da vida a un universo de ficción (p. 33).

La anterior declaración remite a lo que plantean Wellek & Warren (1966): "El núcleo central del arte literario ha de buscarse, evidentemente, en los géneros tradicionales: lírico, épico y dramático. En todos ellos se remite a un mundo de fantasía, de ficción" (p. 30)

Una entidad considerada "mayor" y de más relevancia en la Literatura comparada es justamente la tradición. Desde un punto de vista etimológico, como puntualiza Mombelli, "tradición" implica "transmisión" (*traditio, tradere*), y tiene una dimensión que cruza varios ámbitos temáticos o disciplinarios. La tradición es un fenómeno de transmisión cultural caracterizado por la continuidad, pervivencia, perpetuación de una serie de "constantes". Lejos de hacerlo coincidir con el academicismo, es, además, un fenómeno "vivo", dialogante (Mombelli, 2019, p. 104)

La aportación de la Tematología

Otro aspecto relevante es el conferido por el tema, que en Literatura comparada corresponde a la disciplina de la Tematología. La tematología detalla "el campo metodológico de aquellas investigaciones comparatistas que investigan los aspectos temáticos que crean una tradición y los elementos formales de la literatura" (Mombelli, 2019, p. 106)

Luz Aurora Pimentel (2012), crítica y teórica literaria, amplía los alcances de la descripción anterior:

La tematología es una rama de la literatura comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus

transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los temas y motivos que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios (p. 255).

En esta tesis, considerando la vertiente tematólogica, se presenta la relación entre las obras del corpus con base en tres tópicos: la “curiosidad” como cualidad en SJIC-XV; y erotismo y la fe en RLV-XV, respectivamente. Estas dinámicas y las relaciones y efectos generados entre sí permean la producción lírica de los autores. para ilustrar la organización de la muestra con respecto al análisis tematólogico, se construyó una matriz de datos que se incluye en la tabla 2.

TABLA 2. Matriz tematólogica

Número	Autor	Poema	Tema
1.	Sor Juana Inés de la Cruz	<i>Primero sueño</i>	Curiosidad
2.	Xavier Villaurrutia	“Midnight”	Curiosidad
3.		“Plegaria”	Fe/Erotismo
4.		“Breviario”	Fe
5.		“Ya mi súplica es llanto”	Fe/Erotismo
6.		“Ni la leve zozobra”	Fe
7.		“Noche”	Curiosidad
8.		“Nocturno”	Curiosidad
9.		“Nocturno miedo”	Curiosidad
10.		“Cuanto la tarde”	Curiosidad/Erotismo

		“Amor condusse noi ad une morte”	Erotismo
		“Deseo”	Erotismo
11.		“Soneto de temor a Dios”	Fe/Erotismo
12.		“Soneto de la granada”	Erotismo
13.		“Crepuscular”	Curiosidad
14.		“Epitafios”	Curiosidad
16.	Ramón López Velarde	“Tenías un rebozo de seda...”	Erotismo
18.		“A la gracia primitiva de las aldeanas”	Erotismo
19.		“Cuaresmal”	Fe
20.		“Ofrenda romántica”	Erotismo
21.		“Me estás vedada tú...”	Erotismo
22.		“Canonización”	Fe/Erotismo
23.		“Transmútase mi alma...”	Fe/Erotismo

En la tabla 2 se puede consultar la clasificación tematólogica de poemas que forman parte del corpus ya mencionado por los tres autores: SJIC, RLV y XV. En la tabla se enumeran los poemas y se indican el autor, el nombre del texto y el tema.

Vínculos espaciales

Además de los temas señalados, se valora, para la labor comparatista, la cuestión del espacio en el que el yo-poético se desenvuelve. Si bien, el espacio no forma parte de un acercamiento metodológico en la mayoría de las aproximaciones comparatistas, pero, para los objetivos de esta investigación, se toma el proceso de análisis y conceptualización de esta idea estructuralista promovido por Pimentel (2001) quien lo sintetiza como una labor descriptiva:

Describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo: describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad, creer, por lo tanto, en su descriptibilidad (p. 16).

Pimentel, asimismo, cita la propuesta de Fontanier:

La Descripción en general [...] consiste en poner un objeto a la vista, y darlo a conocer por medio de los detalles de todas las circunstancias más interesantes; lo cual da pie a la Hipotiposis cuando la exposición del objeto es tan vívida, tan enérgica, que de ella resulta, estilísticamente hablando, una imagen, un cuadro (1977, p. 420).

Se aprecia el concepto de "configuración descriptiva" referido a partes de un predicado que, al ser descritas, se ordenan guardando relaciones especiales que generan significación y que, posteriormente, esa configuración ha de transmitirse en algún otro sistema descriptivo (Pimentel, 2001, p. 73)

La abstracción del concepto del *espacio*, visto como una descripción, es útil para sopesar dos espacios que se toman en cuenta para su estudio en la presente tesis en la relación SJIC-XV con el "sueño" y en RLV-XV con la "provincia". Se expone la organización del

corpus con respecto a este criterio en la tabla 3.

Tabla 3. Relaciones espaciales

Número	Autor	Título	Espacio
1.	Sor Juana Inés de la Cruz	<i>Primero sueño</i>	Sueño
2.	Xavier Villaurrutia	“Midnight”	Sueño
3.		“La visión de la lluvia”	Provincia
4.		“Esta música”	Provincia
5.		“Remanso”	Provincia
6.		“Estío”	Provincia
7.		“Tarde”	Provincia
8.		“Noche”	Sueño
9.		“Domingo”	Provincia
10.		“Pueblo”	Provincia
11.		“Nocturno”	Sueño
12.		“Nocturno preso”	Sueño
13.		“Nocturno (Otros nocturnos)”	Sueño
14.	“Estancias nocturnas”	Sueño	
15.	“Canto a la primavera”	Sueño/Provincia	

16.		“Soneto de la granada”	Provincia
17.		“Epitafios”	Sueño
18.	Ramón López Velarde	“En el reinado de la primavera”	Provincia
19.		“Tenías un rebozo de seda”	Provincia
20.		“Domingos de provincia”	Provincia
21.		“A la gracia primitiva de las aldeanas”	Provincia
22.		“Mientras muere la tarde”	Provincia
23.		“Del pueblo natal”	Provincia
24.		“El retorno maléfico”	Provincia
25.		“A las vírgenes”	Provincia
26.		“La niña del retrato”	Provincia
27.		“Jerezanas”	Provincia

En la tabla 3 aparece una división espacial de los poemas por SJIC, RLV y XV considerando si se tratara del "sueño" o de la "provincia. En la tabla se enumeran los poemas y

se indican el autor, el nombre del texto y el espacio.

La intertextualidad como herramienta de aproximación

Con base en la meditación de Lotman, "Un texto poético puede estar tejido con una trama formada por citas o referencias" (1993, p. 5), se opta por seguir un análisis a partir de la Intertextualidad, propiamente de relaciones intertextuales, para los poemas seleccionados de sJIC, RLV y XV, siguiendo los postulados teóricos de Kristeva (1972; en Navarro, 1997), Gérard Genette (1982; en Navarro, 1997) y Michael Riffaterre (en Navarro, 1997).

El concepto de *intertextualidad* lo propone Kristeva y surge desde la reflexión de Bajtín del modelo en que la estructura literaria se elabora con respecto a otra, en una dinámica de cruce de superficies textuales, en un diálogo de varias escrituras -escritor-destinatario y contexto actual-anterior- en el que la palabra es la unidad mínima del texto; y de esta manera, enriquece la visión del teórico ruso al declarar que "la escritura forma parte de la lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción de y réplica a otro texto" (en Navarro, 1997, pp. 2-3).

Posteriormente, Genette tomó el concepto reconsiderándolo como "transtextualidad", o trascendencia textual del texto, siendo "todo lo que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos". Este autor considera que hay cinco subdivisiones de relaciones transtextuales (en Navarro, 1997, p. 53). Para Genette, las cinco categorías transtextuales son la intertextualidad, el paratexto, la metatextualidad, la architextualidad y la hípertextualidad (en Navarro, 1997, pp.54-58).

Genette (1997) mismo cita la contribución de Riffaterre con motivo de la definición de Intertextualidad, que para él es transtextualidad: "El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras obras que la han precedido o seguido" y "La intertextualidad es (...) el mecanismo propio de la lectura literaria. Sólo ella, en efecto,

produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literario y no literario, sólo produce el sentido" (en Navarro, p. 54).

Es destacable, de igual manera la aportación de Pfister (2004), al hacer un recorrido de las distintas concepciones de la intertextualidad, donde generaliza que "todo texto es reacción a textos precedentes", y éstos, a su vez, son reacciones a otros de manera que

Todo objeto al que un texto pueda referirse. Siempre es ya un objeto del que se ha hablado o se ha escrito, y cada uno de sus elementos estructurales, desde las palabras, pasando por la sintaxis, hasta determinados modelos de especies de textos y propiedades generales del texto, no le pertenece solamente a él, sino que lo comparte con otros textos, en más de un respecto con todos los otros textos" (p. 27).

Pfister, luego, cita a Barthes, al describir el "juego intertextual": "El intertexto no abarca solamente textos escogidos con delicadeza, amados en secreto, libres, discretos, generosos, sino también textos comunes, triunfantes", pero también "el intertexto no es necesariamente un campo de influencias; es más bien una música de figuras, de metáforas, de pensamientos-palabras" (en Navarro, 2004, p. 28).

El enlace de la intertextualidad con la concepción de la estética de la recepción se establece por Pfister donde el foco de atención se coloca en el lector. Ante esto, Pfister cita a Riffaterre donde el lector es "el único que hace las conexiones entre texto, interpretante e intertexto, el único en cuya mente tiene lugar la transferencia semiótica de signo a signo" (en Navarro, 2004, p. 37).

Para organizar las relaciones en los poemas anteriores de sJIC, RLV y XV se presenta la Tabla 4, considerando las disposiciones de las anteriores tablas con base en el espacio y en el tema.

TABLA 4. Relaciones intertextuales

AUTORES		
Sor Juana Inés de la Cruz	↔ Xavier Villaurrutia	↔ Ramón López Velarde
POEMAS		
Primero sueño	<p>“Midnight” / “Noche” /</p> <p>“Nocturno” / “Mudanza” /</p> <p>“Nocturno preso” /</p> <p>“Nocturno (Otros nocturnos)” / “Estancias nocturnas” / “Crepuscular” /</p> <p>“Canto a la primavera” /</p> <p>“Epitafios”</p> <p>“La visión de la lluvia” /</p> <p>“Esta música” / “Remanso” / “Estío” / “Tarde” /</p> <p>“Noche” / “Domingo” /</p> <p>“Pueblo” / “Canto a la primavera” / “Soneto a la Primavera”</p>	<p>“En el reinado de la primavera” / “Tenías un rebozo de seda” /</p> <p>“Domingos de provincia” /</p> <p>“A la gracia primitiva de las aldeanas” / “Mientras muere la tarde” / “Del pueblo natal” / “El retorno maléfico” / “A las vírgenes” / “Jerezanas” / “Mi villa” /</p> <p>“Cuaresmal” / “Ofrenda</p>

		romántica” / “Me estás vedada tú” / “Canonización” / “Boca flexible, ávida” / “Tus hombros son como una ara...” / “Hoy como nunca” / “Transmútase mi alma...” / “La mancha púrpura” / “Introito” / “Te honro en el espanto” / “Humildemente” / “La ascensión y la asunción” / “El sueño de la inocencia”
--	--	--

En la Tabla 4 se aprecia cuáles poemas de XV tienen una relación, ya sea espacial o temática, con los correspondientes de SJIC y RLV; en ella, se ubican los poemas en el mismo nivel horizontal, de manera que los de XV se encuentran en medio y a sus costados el resto de los autores para facilitar esta visualización. Cabe aclarar que hay casos donde el mismo poema puede compartir una conexión de espacio y tema; y se desarrollará un enlace intertextual a partir de estos dos hallazgos.

La recepción de la tradición

La última estrategia metodológica es llegar a conclusiones entre las coincidencias a partir de las relaciones intertextuales por medio de la estética de la recepción de Iser (2022), quien recupera la idea del “Texto en el texto” de Lotman enfocándose en la recepción de lo que se

lee por parte del lector: “El hecho de que el texto se lea es un requisito de los distintos procesos de interpretación, y por ello se trata de un acto que siempre antecede al resultado de cualquier actividad particular de interpretación” (p. 59).

Luego, Iser (2022) cita a Slatoff sobre la importancia de los lectores como parte del proceso de interpretación:

Uno se siente un poco bobo al tener que empezar por insistir en que las obras literarias existen, en parte al menos, para ser leídas, en que, de hecho, las leemos y en que merece la pena pensar sobre lo que ocurre cuando lo hacemos. Dichas de forma tan simple, estas afirmaciones parecen demasiado obvias como para que merezca la pena señalar que los lectores y la lectura, de hecho, existen incluso aquellos que han insistido en la autonomía de las obras y en la irrelevancia de la respuesta de los lectores, leen libros y responden a ellos (...) Resulta tal vez obvia también la observación de que las obras literarias son importantes y de que merecen ser estudiadas sobre todo porque pueden ser leídas y pueden suscitar respuestas en los seres humanos (pp. 59-60).

Hermenéutica

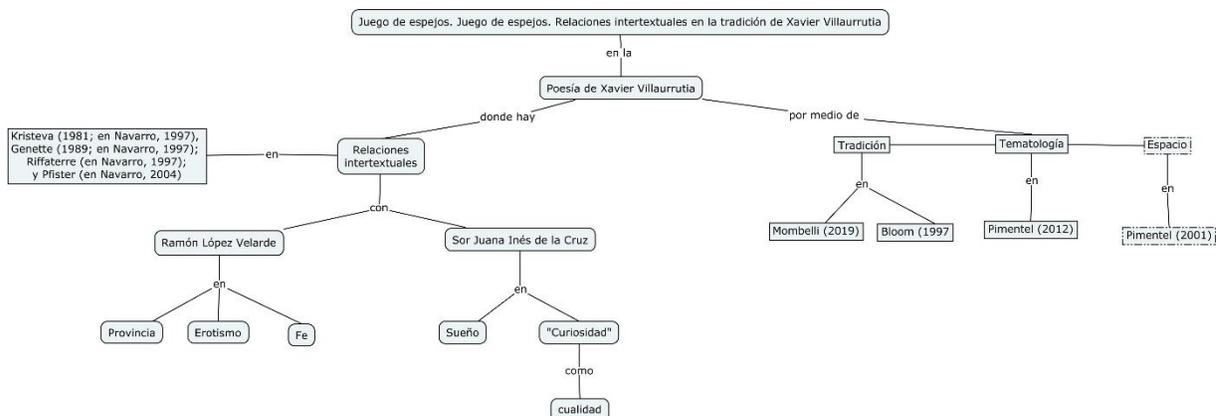
A partir de lo expuesto, se decide la aplicación del método del círculo hermenéutico propuesto por Gadamer en *Verdad y método* (1989) a los poemas de SJIC, RLV y XV: el primer paso para iniciar en el investigador con una sospecha ideológica desde la aproximación al texto; luego pasar a los prejuicios y presupuestos con los que el investigador se acerca a ellos para generar preguntas; la pretensión es llegar a una interpretación literal que redirecciona a un universo de significados; y dar respuesta a las preguntas anteriores (pp. 22-30).

Modelo operativo

Para ilustrar de una manera gráfica la disposición del diseño de las estrategias metodológicas de la presente tesis, se presenta la Figura 1 con el modelo operativo, el cual es de creación

propia del investigador.

Figura 1. Modelo operativo



En la Figura 1, que constituye al Modelo operativo para la presente investigación, se distribuye visualmente el proceder metodológico iniciando, en la parte superior, desde el título de la tesis “Juego de espejos. Relaciones intertextuales en la tradición de Xavier Villaurrutia”; donde se toma como punto de partida y objeto de estudio la poesía de XV donde se encuentran presentes relaciones intertextuales -cuyas nociones se abordan por las contribuciones de Krista (1989; en Navarro, 1997); Genette (1989; en Navarro, 1997); Riffaterre (en Navarro, 1997); y Pfister (en Navarro, 2004) con obras de RLV y sJIC: en el primer caso, en relación con la provincia, el erotismo y la fe; y en el segundo, con el sueño y la “curiosidad” como cualidad”. Asimismo, del lado derecho se enumera el abordaje teórico con el que se sostendrá la investigación a partir de la tradición (Mombelli, 2019; Bloom, 1997), la tematología (Pimentel, 2012) y el espacio (Pimentel, 2001).

Análisis

I. Xavier Villaurrutia: lector y antologador

El panorama sociopolítico de México durante la primera cuarta parte del siglo XX cambió repentinamente y de manera vertiginosa tras el fin del Porfiriato, el inicio de la Revolución mexicana, el surgimiento de los caudillos como líderes y los intentos de estabilización del país a raíz de la promulgación de la Constitución política de 1917. Durante la década de 1920, y principios de la de 1930, en el proceso de la institucionalización, el campo literario seguía configurándose en la búsqueda de un sendero común para su progreso; sin embargo, el involucramiento de una variedad de actores y grupos a raíz de las vanguardias importadas, así como el encuentro de intereses estéticos discordantes, produjeron dos momentos decisivos - dos polémicas- que continuaron permeando en los años venideros: el afeminamiento de la literatura en 1925 y la literatura nacionalista en 1932.

El surgimiento de la literatura mexicana moderna, de acuerdo con Sánchez (2007), comienza precisamente desde el producto con el que se intentaría terminar el conflicto civil de la Revolución donde "las literaturas nacionales tienen a veces fechas de nacimiento precisas", pero que en México inicia el 5 de febrero de 1917 con la promulgación de la Constitución Política, lo cual planteaba el reto de formar una cultura nacional con base en la problemática que se habría superado:

Esto no era una tarea fácil, dado que, en muy pocos años, se pasó del sólido edificio institucional del Porfiriato a una atomización profunda y a veces paradójica de los grupos intelectuales del país, grupos que iban desde los últimos modernistas (Tablada, González Martínez, Urbina, entre otros) hasta el influyente Ateneo de la Juventud (Vasconcelos, Reyes, etc.) y su intento de "salvar la cultura por las humanidades", para usar una

conocida expresión de Pedro Henríquez Ureña. En este paisaje, emergen las nuevas configuraciones de la literatura y la cultura del México moderno: se trata de un periodo en el cual los diversos grupos intelectuales buscan redefinir la naturaleza de la tradición y de la cultura nacional (p. 187).

En la década de 1920 este objetivo -formar la tradición y cultura nacional- se busca cumplir en medio del asedio de las vanguardias europeas que poco a poco encuentran su lugar en el ambiente intelectual y artístico, de manera que habría de asimilarse en una “vanguardia mexicana” a la par de la institucionalización de conceptos y dinámicas, a través de distintos mecanismos:

El proyecto hegemónico que emergía en esos años de intentos estatales de institucionalizar la cultura (por ejemplo de concursos literarios y artísticos financiados por el carrancismo) se basaba en un nacionalismo fundamentalista que apelaba a la idea de que sólo producciones culturales cuyas referencias directas fueran la nación y la Revolución Mexicana eran legítimas (...) Como contrapeso, surge la idea de una cultura nacional autónoma con respecto al cada vez más fortalecido estado posrevolucionario, que utiliza los códigos de la cultura occidental para constituir posiciones críticas de los nuevos proyectos políticos (Sánchez, p. 188).

En esta empresa tuvo un primer momento de confrontamiento entre posturas disímiles en 1923 durante el Congreso de Escritores y Artistas, convocado por José Vasconcelos, donde se abordaron inquietudes relacionadas al “rechazo a la forma en que la literatura -y sobre todo la poesía- se manifiesta ‘indiferente’ a la nueva situación política” (Sheridan, 1999, p. 32). Durante sus participaciones, Vasconcelos desea que se dialogue sobre el arte que refleje la realidad del país y que demanda el proyecto venidero institucional de manera general; pero en lo referente específicamente al ámbito literario compartió tres ideas puntuales:

1. El escritor está obligado a “escribir para los muchos con el propósito constante de elevarlos”.
2. La literatura tiene la “obligación” de coadyuvar a la “resurgencia nacional” y a la “unión espiritual” del pueblo mexicano.
3. Los escritores no debemos “preguntarnos qué es lo que quieren las multitudes, sino qué es lo que más les conviene” (Sheridan, 1999, pp. 33-34)

Este primer acercamiento ante la problemática que se suscitará unos años más tarde, y continuará en una segunda parte posteriormente, implica una reestructuración de los campos artísticos e intelectuales, pero de manera particular al campo literario dentro del poder. El mecanismo teórico para abordar estas relaciones se encuentran en Bourdieu con su concepto homónimo de *campo literario* -definido como espacio social de relaciones afines a la disciplina literaria donde es posible identificarlas tanto escritores como editoriales, revistas, instituciones y lectores (1995)- en medio de estas polémicas de 1925 y 1932 para “un análisis de la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que ocupan en el campo de producción cultural de los individuos o de los grupos colocados en situación de competencia por la legitimidad intelectual o artística” (Bourdieu, 1990, p. 20).

En esa época es importante la contribución y proliferación de grupos que colaboraban en sus propios proyectos que culminaron en revistas literarias hasta este tiempo con antecedentes como *Policromías*, *La Falange*, *México Moderno*, *El Maestro*, *Prisma*, *Vida mexicana* y *Antena*, así como la futura revista homónima del grupo Contemporáneos- donde José Gorostiza y Xavier Villaurrutia -al igual que el resto de sus compañeros de renombre como Torres Bodet, Novo, Ortiz de Montellano, Cuesta, entre otros- comenzaron una idea renovadora del concepto de literatura mexicana de entonces que

(...) Fue recibido con un grado de profundo recelo por intelectuales con mayor

posicionamiento en el reciente campo cultural (intelectuales tan disímiles como el porfiriano, Victoriano Salado Álvarez, el naturalista Federico Gamboa, el estridentista Manuel Maples Arce o el socialista Ermilo Abreu Gómez)" (Sánchez, pp. 188-189).

Dos años después del Congreso de Escritores y Artistas se erigió la primera controversia entre grupos literarios en el campo literario mexicano-perteneciente al campo de poder intelectual- con este epíteto polémico donde ya se establecían dos posturas con adjetivos igual de llamativos: quienes buscaban la producción literaria consciente de los esfuerzos y logros de la Revolución con un enfoque nacionalista –“viriles”– y al resto que estaban interesados en una perspectiva universal –“afeminados”– (Sheridan, 1999, p. 35).

Al postular este choque de términos contrarios, los nacionalistas trataban hacer ilegítimas las ideas de sus contrarios por medio del ataque personal, mención aparte la orientación sexual de algunos miembros de Contemporáneos que fueron señalados por este debate; pero este enfrentamiento de los términos "viril" y "afeminado" corresponden, al contrario, a otra manera de referirse a las verdaderas posturas en discusión: nacionalista-cosmopolita y mexicanizante-europeizante, (Sánchez, 2007, p. 191).

Julio Jiménez Rueda fue el artífice del comienzo de esta polémica con la publicación del artículo "El afeminamiento en la literatura mexicana", cuya intención era:

Criticar el aspecto más vulnerable de algunos jóvenes escritores, una personalidad con manifestaciones evidentemente homosexuales, que provocan envidias y críticas debido a que ya disfrutaban de cierto prestigio y poder en la sociedad cultural, el gobierno y la opinión pública (Díaz, 1989, p. 58).

Lo secunda en su opinión Carlos Gutiérrez Cruz, quien ofrece su crítica en dos sentidos:

Uno, las "degeneraciones y vicios" de los "poetas burgueses"; su "asexualidad"

consecuente de una vida pasiva que transcurre sin "contacto" con la "vida exterior" y dentro "de un reducido grupo de amigos", donde sólo se habla de libros. El otro, la creación de obras literarias carentes de una relación estrecha con el pueblo y las "clases laborantes", pero en las que sí sobresale una preocupación estilística excesiva" (Díaz, 1989, p. 58).

En estas circunstancias, dos grupos definidos se encuentran en pugna: los nacionalistas y los Contemporáneos. Lo que buscaban los primeros era seguir el ideal vasconcelista para establecer un canon donde predominara una literatura que diera cuenta de los temas y aspiraciones de la Revolución; asimismo, se encuentra el caso particular de Manuel Maples Arce que busca una estética cercana a lo proletario, como los de su poema *Urbe*. El grupo de Contemporáneos a su vez compartía una visión más europeizante, bajo la influencia directa de las vanguardias, como el surrealismo, lo cual chocaba con "la edificación de los criterios morales y éticos de los nacionalistas" (Sánchez, 2007, p. 192).

El año de 1925 es importante para el grupo de Contemporáneos porque las soledades y búsquedas individuales de distintos poetas se encuentran e inician su "vida pública", así como lo señala Sheridan (1985, p. 179). Coincide también el año con la publicación de los primeros libros de sus integrantes -*Biombo* de Torres Bodet; *El trompo de siete colores* de Ortiz de Montellano; *Canciones para cantar en las barcas* de Gorostiza; *Ensayos* de Novo; *Desvelo* de Owen; y *Reflejos* de Villaurrutia- y el grupo asume un carácter "profesional" de sus contribuciones intelectuales retomando el término de "juventud", otra parte importante del discurso de José Vasconcelos, como un elemento esencial para la acción vital: "El joven, declara Villaurrutia, es aquel que tiene "todas las edades" simultáneamente, es una forma de compromiso con el arte y más una obligación que una virtud, o, en todo caso, una virtud ardua y hasta difícil de sobrellevar" (Sheridan, 1985, p. 181).

Con miras de explotar esta cualidad, decide el grupo fundar una revista literaria tras sus participaciones en otras, y considerando el modelo de la Revista de Occidente, optan por una “revista abierta, polémica, analítica, atenta a su país pero siempre frente a, y en contraste con, el mundo europeo”. El nombre tiene una raíz latina, tomada en sentido figurado, de *temporaneus* -hacer algo a tiempo a conveniencia- y de la procede *contemporeizar*, es decir, acomodarse al gusto o al dictado ajeno por respeto u otro fin particular (Sheridan, 1985, p. 203).

La publicación formal de la revista comenzaría en 1928, pero desde tres años antes, coincidiendo con la primera polémica literaria importante del siglo XX en México, ya participarían los integrantes del “Grupo sin grupo”. Con el antecedente directo del modernismo, y teniendo como figura a Ramón López Velarde en el ámbito nacional más inmediato, recuenta Chumacero (en Villaurrutia, 2014) que el vanguardismo fue “razón y pecado de la generación de Contemporáneos” con un énfasis en autores mexicanos como Enrique González Martínez, sí, pero también de artistas extranjeros como Juan Ramón Jiménez, Jean Cocteau y Giorgio de Chirico, postula que:

Si los anteriores elementos son decisivos para explicarse el arranque de esas experiencias literarias y comprender cómo, mediante un desbordamiento con características diversas -sobre todo plásticas y literarias-, se inició aquella generación, hemos de señalar asimismo en los jóvenes escritores una incisiva curiosidad por todo lo que se relacionara con la totalidad de las actividades artísticas. Porque no sólo la poesía y la pintura, sino particularmente el teatro, y la música, la filosofía en uno de ellos, el ensayo, la crítica propiamente literaria, el periodismo, todo menos la ciencia -salvo el caso extraño de Jorge Cuesta- atrajo sus mentes ahítas de curiosidad y dueñas de un buen humor que pronto habrían de perder, tornado en melancolía o en simple desilusión (pp. X-XI).

Finalmente, esta iniciativa del grupo continuaría en el proyecto colectivo de la revista Contemporáneos y en sus trabajos individuales hasta 1932 donde se disuelve la participación en conjunto, al tiempo que surge otra crisis.

La revista-manifiesto *Contemporáneos* se editó desde 1928 y 1931 donde se publicaron textos de los integrantes del grupo homónimo, además de pinturas e ilustraciones de artistas nacionales y extranjeros, siguiendo la convicción por la que les habían denunciado en 1925 por su ideal estético “afeminado”, pero ya más maduro en un arquetipo que permea todo al grupo en otras empresas en conjunto, como la revista *Ulises*, donde Jorge Cuesta privilegia lo cerebral “y aconseja un ‘arte para artistas’, como quería Nietzsche, ‘cuyo objeto no fueran sino las imágenes, las combinaciones de líneas, de colores, de sonidos” (Chumacero en Villaurrutia, 2014, pp. XI-XII).

Xavier Villaurrutia, figura importante dentro de los Contemporáneos, y coeditor de la revista *Ulises* junto a Cuesta, y según al autor de *Canto a un dios mineral*, a raíz de la presencia de Ramón López Velarde identifique “la ‘pureza’ de la obra velardeana nos indica que la generación a que perteneció Xavier Villaurrutia hacía suya conscientemente la fórmula de un arte por el arte, presidido por un ‘rigor artificial y exagerado’”; y que, a decir del poeta zacatecano: “Es el primero que trata de construirse un lenguaje; antes de él nadie emplea tal desconfianza artística en la elaboración de su estilo... Es el primero que aspira a obtener, y que logra con frecuencia, aunque aisladamente, una poesía pura” (Chumacero en Villaurrutia, 2014, pp. XII-XIII).

En vísperas a 1932, como expone Sheridan (1999), el grupo de Contemporáneos terminó su “vida pública” que comenzó siete años antes y cada integrante comienza a participar activamente de manera individual. También, desde la polémica de 1925, han sufrido descalificaciones en proyectos como sus intentos narrativos, las puestas en escena del Teatro

Ulises, la *Antología de la poesía mexicana moderna* y la revista, propiamente (pp. 39-40).

La controversia inicia en las páginas de *El Universal Ilustrado* desde el 17 de marzo con una entrada de Alejandro Núñez Alonso con la encuesta “¿Está en crisis la generación de vanguardia?” donde expone el ascenso y caída del interés hacia los vanguardistas con alusiones directas:

Han pasado cuatro años... Y la gente, el público literario, los adultos, los viejos o los inconformes con los jóvenes, murmuran de los vanguardistas, ponen en duda su autenticidad, su mérito, su valer. “No han hecho nada”, se dice insistentemente. “De Ulises y Contemporáneos sólo queda el recuerdo, pero nada más” (en Sheridan, 1999, p.111).

En el mismo texto brindan su perspectiva Villaurrutia, Gorostiza, Novo, Ramos, Ortiz de Montellano y Abreu Gómez; pero la respuesta más sesuda proviene de Cuesta (1978) con su réplica publicada en la misma revista donde enuncia las características que tienen los escritores de vanguardia, partiendo de manera inherente que comparten la juventud, y destaca la última: “encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria y artística cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica” (pp. 91-92). La falta de crítica provoca que el grupo de escritores señalados -y comienza a nombrar a sus compañeros de Contemporáneos- quienes “Nacieron en crisis y han encontrado su destino en esta crisis: una crisis crítica” (Cuesta, 1978, p. 92).

Asimismo, refuerza el ideal estético cosmopolita del grupo:

Esta generación no la buscó en las anteriores; la buscó en ella misma (...) Esta actitud es la única que hace valer la actitud y la obra de otros; es una actitud crítica. Hace valer lo mismo la literatura y el arte franceses, que los de cualquier otro país. Admite cualquier influencia. Admite la cultura y el conocimiento de las lenguas. Admite viajar y conocer

gentes. Admite encontrarse frente a cualquier realidad, aun la mexicana. Es una actitud esencialmente social, universal. Revolucionarismo, mexicanismo, exotismo, nacionalismo, son en cambio, puras formas de misantropía (Cuesta, 1978, p. 94).

En una continuación al texto anterior, Cuesta (1978) ahora expande la problematización ahora agregando otro componente valioso en “La literatura y el nacionalismo”: la tradición. Ante la configuración de lo que se buscara fuera “la vuelta a lo mexicano” frente al cosmopolitismo de los Contemporáneos afirma que esto “no ha dejado de ser un viaje de ida, una protesta contra la tradición” (p. 97). En relación con la noción de tradición, precisamente, realiza varios apuntes: “la tradición no se preserva, sino vive” (p. 97); luego, cita un comentario que realizó Ermilo Abreu Gómez –“los discípulos no se seducen; se merecen”– para responder “la tradición es una seducción, no un mérito” y “la tradición es tradición porque no muere, porque vive sin que la conserve nadie” (p. 98); y finalmente “la tradición no es otra cosa que el eterno mandato de la especie. No en lo que perece y la limita, sino en lo que perdura y la dilata, se entrega” (p. 100).

Esta polémica fue la última en la que participaron el grupo de nacionalistas y de Contemporáneos, derivada de la primera del “afeminamiento de la literatura”. En ambas participaron figuras importantes de las Letras del país como Mariano Azuela, cuya novela *Los de abajo* se tomó como prototipo para la literatura “viril” (Díaz, 1989), hasta Alfonso Reyes, quien se alineaba con los preceptos y postura de los Contemporáneos tras ser blanco de las mismas críticas que lo tachaban de hacer literatura “no patriótica”; sin embargo, de acuerdo con Capistrán (1967), tanto Reyes como los miembros del Grupo sin grupo “pueden catalogarse dentro de una concepción universalista de nuestras letras y representan, durante esa etapa -y aun después- las figuras sobre las que se lanza todo el fuego y el consecuente cargo de descastamiento (párr. 6)”.

Asimismo, las contribuciones que realizó Jorge Cuesta sobre el papel de la tradición en el debate nacionalismo-cosmopolitismo son vitales de recordar porque constituyen un eje fundamental en el esfuerzo crítico, y personal sin duda, de dos antologías que preparó Xavier Villaurrutia de la producción poética de la religiosa y del poeta nacional.

Tiempo después de las polémicas literarias de 1925 y 1932, y de la disolución como grupo de los integrantes de Contemporáneos a principios de la década de 1930, los postulados cosmopolitas que buscaron de manera colectiva siguieron siendo parte de la agenda de sus miembros, como lo es el caso en particular de Xavier Villaurrutia, quien, como lo menciona Lima (2018), el autor de *Nostalgia de la muerte* exploró no sólo el área literaria, pues también incursionó en la vida diplomática, en la traducción del inglés, francés e italiano, además de la docencia en la entonces Universidad Nacional de México y en Bellas Artes. Es en este momento donde prepara antologías de dos autores representativos de la lírica mexicana, situación que también es una contestación tardía a sus críticas por el desinterés de lo nacional: la barroca sor Juana Inés de la Cruz y el modernista Ramón López Velarde.

El cometido de una antología ha sido una problematización mínima si se compara al número de la elaboración de ellas, bajo criterios que caen tanto en lo objetivo como lo subjetivo, y que, a su vez, cumplen con la función tanto creativa como formadora de un modelo de literatura como Alfonso Reyes. Reyes (1948) consideraba esto último -la antología como resultado de un proceso de creación- que podría ser de dos tipos "las que domina el gusto personal del coleccionista, y las que hay en que domina el criterio histórico, objetivo" (p. 137).

La forma antológica es tratada también por Guillén (1985) como una forma de presentar con una mirada fresca lo que pudiera haber transcurrido sin (tantas) repercusiones debido al tiempo entre su primera publicación a la actualidad de la edición del florilegio:

La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroja a la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. Escritor de segundo rango, el antólogo es un superlector de primerísimo rango (p. 413).

Como describe Sheridan (1985), Villaurrutia no era desconocido al desarrollo de una antología debido a que “participó -junto Jorge Cuesta, Gilberto Owen y Salvador Novo- en la *Antología de la poesía mexicana moderna* en 1928, la cual finalmente se publicó como un trabajo individual de Cuesta” (p. 313). Esta propuesta comunal de un grupo, en el marco análogo de la publicación de su revista, puede verse como dos medios de expresar y reafirmar sus metas estéticas. Stanton (1993) agrega a la discusión general: “la revista y la antología han sido utilizadas como canales de transmisión de estas posturas colectivas, sobre todo entre los grupos vanguardistas” (p. 24).

A partir del prólogo colectivo de la *Antología de la poesía mexicana moderna* ya es posible ver la finalidad específica que buscaban como grupo, y que luego refrendará Xavier Villaurrutia con sus dos antologías, pues toman el concepto de “influencia”, así lo señala Stanton (1993), “según la cual los modelos (...) no son los que generan repeticiones miméticas, sino los que exigen prolongaciones, correcciones y contradicciones” (p. 26). En otras palabras, no proponen un canon, un modelo intocable, sino mencionan a los autores que, para ellos, forman la tradición.

Así lo escribieron:

¡Qué error pensar que el arte no es un ejercicio progresivo! Sólo dura la obra que puede

corregirse y prolongarse; pronto muere aquella que sólo puede repetirse. Hay obras que no son sino una pura influencia, una constante incitación a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas. Otras cuya influencia es estéril y que no producen fuera de ellas más que inútiles ecos (Cuesta, 1985, p. 40).

El ahora conflicto se sitúa entre la definición de la coyuntura entre canon y tradición. Pineda (2009) cita a Alfredo Laverde Ospina para hablar del reemplazo de la noción "canon literario" por "tradición literaria": "El canon es excluyente; la tradición incluyente. El canon implica selección, jerarquización, hegemonía, privilegia el centro, y deja por fuera demasiados casos particulares" (p. 128). Inmediatamente explica algunas dificultades de ambas clasificaciones:

[El canon] privilegia también lo foráneo, en especial lo europeo (...) El concepto de tradición, anota Laverde, adolece, por su parte, de conservadurismo, de que lo viejo es mejor que lo nuevo, privilegia la repetición y condena la novedad, pero tiene la ventaja de que les da voz a los marginados y a la provincia (pp. 128-129).

Si bien una, varias o muchas antologías pudieran tener una finalidad última como la de establecer una norma literaria, considerando el contraste entre el canon y la tradición anterior, Xavier Villaurrutia, y los Contemporáneos en un primer momento, realiza una labor de propuesta que puede ser guía para la poesía de entonces y futura a partir de la ya publicada susceptible a modificaciones, sí, pero trayendo a la discusión esta selección de textos en su presente inmediato; y no establecer rígidamente una norma inamovible de autores y poemas que deben continuarse. Se vuelve al prólogo de la *Antología de la poesía mexicana moderna*:

Los grupos, las escuelas, se disuelven; sólo quedan los individuos que las han superado, como si la función de aquéllas, cuando parece, al contrario, que a expensas de ellos se alimentan, fuera la de nutrirlos y proteger su crecimiento (...) Quien no abandona la

escuela en que ha crecido, quien no la traiciona luego, encadena su destino al de ella: con ella vive y con ella perece (Cuesta, 1985, p. 40).

Ahora bien, en particular hay una labor importante de rescate en torno a la figura literaria de sor Juana Inés de la Cruz, pues pasó de un reconocimiento sincrónico en el barroco hispanoamericano al olvido y a la reconsideración pública y crítica con motivo del primer centenario de México como país independiente a raíz de la publicación de *Juana de Asbaje* por Amado Nervo en 1910, una biografía de la Décima musa, para luego revitalizar con la lectura de sus obras y la posible edición crítica de ellas. Uno de los postulantes fue Pedro Henríquez Ureña (2013) quien, comparando el caso de sor Juana Inés de la Cruz con Gertrudis Gómez de Avellaneda, ilustre poetisa cuba, que sí fue reconocida en el primer centenario de su nacimiento y celebrada por autores reconocidos como Juan Nicasio Gallego, Juan Valera y Marcelino Menéndez y Pelayo, la religiosa novohispana quedó relegada:

Creo que entre los homenajes del centenario de la Avellaneda se cuenta la reimpresión de sus obras. Éstas no son inaccesibles, pero van haciéndose raras, y la reimpresión es indispensable. Pero ¡cuán más lo es la de sor Juana, cuyo texto legítimo es desconocido del vulgo! Sus versos corren, estragados, por todas las antologías, y sólo en la de Poetas hispanoamericanos de Menéndez y Pelayo se han reproducido con exactitud. No existe de ellos edición completa y aceptable hecha en el siglo XIX (2013, p. 133).

Cierra quien fuera miembro del Ateneo de la Juventud haciendo una invitación porque "el decoro literario exige se restablezca el texto de sor Juana" y "no es excesivo homenaje para la poetisa la total y cuidadosa reimpresión de sus obras" (Henríquez, 2013, pp. 133-134).

El fortalecimiento del interés sobre la obra de sor Juana Inés de la Cruz vino como un efecto secundario a los homenajes por el tricentésimo aniversario luctuoso del poeta Luis de Góngora al haber servido sus *Soledades* como base del *Primero sueño* sorjuanino. La

inclinación por sor Juana se representó también en la revista del grupo de Contemporáneos: Abreu (1985) publica la primera edición moderna del *Primero sueño*, en el número 3 de Contemporáneos, como intención pionera; luego, en el siguiente número, brinda un resumen del poema en forma de prosa, además de señalar que "nadie, o casi nadie, se ha ocupado de estudiar *El sueño*" (p. 46)

Como señala Stanton (1993):

Además, sabemos por varias fuentes que existió un proyecto colectivo de los Contemporáneos para editar las obras completas de Sor Juana, proyecto no llevado a cabo. Entre los que son propiamente poetas del grupo, Villaurrutia es el único que dedica un ensayo entero a la escritora (p. 66).

El esfuerzo de Xavier Villaurrutia con el proyecto de la edición de las obras sorjuaninas comienza en 1931 una edición de *Sonetos* (Ediciones La Razón) y en 1939 otra de *Endechas* (Taller, núm. 7) hasta que publica una recopilación de ambas -*Sonetos y endechas*- en 1941 por la editorial Nueva Cvltura (Lima, 2008; Stanton, 1993, pp. 65-66). Asimismo, el ensayo entero al que alude Stanton tiene como título el nombre de la religiosa donde comenta características puntuales de su obra y también la menciona en otro ensayo acucioso – “Introducción a la poesía mexicana” – ambos aparecidos en *Textos y pretextos*, que apareció originalmente por La Casa de España en México en 1940.

Una suerte similar tiene la relación entre Xavier Villaurrutia y Ramón López Velarde, así como la tuvo el autor de *Reflejos* con la Décima Musa, en el sentido que también se encuentra presente el poeta zacatecano en la cúpula del grupo de Contemporáneos al ser un referente no sólo coetáneo, sino que también apareció en la mencionada *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) como parte de los pilares de la escena literaria nacional. De igual manera, se tiene conocimiento que Villaurrutia y Salvador Novo conocieron y trataron a

López Velarde después de una de sus clases en la Escuela Nacional Preparatoria mostrándoles algunos poemas para recibir sus comentarios, anécdota que Villaurrutia incluye al comienzo del texto “Ramón López Velarde”, en la parte “I. Encuentro” recopilado en sus Obras (2014, pp. 641-643), y que no se incluyó en la antología *El león y la virgen* (López, 1993, p. VII-XXVI) que se considera para este artículo, privilegiando su intervención crítica acerca de la poesía del poeta originario de Jerez, Zacatecas.

La admiración de Villaurrutia con López Velarde representada en su producción crítica precede desde el texto “Una nota” en 1924 donde explica que se trata de un asunto digno de distinción “Con dos bellos libros, con las anticipaciones de un tercero, logró definirse aproximadamente y esparcir una influencia que hoy encontramos valiosa” y “Él abrió, el primero, los ojos de los sentidos para darse cuenta de que la provincia existía. Cantó a la provincia. La pintó con vivas pinceladas -se vuelve un poco, y justamente, al ‘color local’”(Campos, 2008, p. 15).

La presencia reciente, y la posterior influencia después de su muerte, de Ramón López Velarde impactó de manera considerable al grupo de Contemporáneos. En el prefacio que Escalante (2008) realizó de la compilación de textos donde sus miembros abordan la intervención literaria del autor de la *Suave patria* hecha por Marco Antonio Campos -*Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos*- parafrasea la conferencia "La poesía de los jóvenes de México" de Villaurrutia, quien

(...) había dicho que lo que los nacientes escritores mexicanos necesitaban era el ejemplo rebelde de un nuevo Adán y una nueva Eva que descubrieran territorios ignotos a la poesía mexicana. Esos personajes arquetípicos ya existían. Según Villaurrutia, Tablada era la nueva versión de Eva, y López Velarde el añorado Adán que reclamaban los tiempos nuevos (p. 10).

En la parte final, Escalante (2008) recalca la labor que hizo el grupo ante la recepción temprana que tuvo López Velarde –“poeta de provincia” o “poeta del México rural”– al ser Villaurrutia y los Contemporáneos quienes descubrieron en él a un poeta de la sexualidad y de la muerte, de la angustia y el frenesí que sintonizaba en todo y por todo con la zozobra que imperaba (y que impera, me temo) en el México posrevolucionario (p.11)

Hubo dos selecciones de textos que presentó Villaurrutia de López Velarde: una publicada por la Editorial Cvltura con el nombre somero *Poemas escogidos* (1935) y la ya mencionada *El león y la virgen* (1942), aparecida más tarde por la Imprenta Universitaria.

Para abordar los criterios de distribución en que Xavier Villaurrutia seleccionó los poemas de las antologías de Ramón López Velarde y sor Juana Inés de la Cruz, se considera el concepto de dispositivo que introduce Agamben (2011), a partir de la respuesta que brinda Foucault en una entrevista, y lo resume como un conjunto que incluye virtualmente cada cosa, sin importar si sea o no parte del discurso -instituciones, leyes, proposiciones filosóficas- indicando que el dispositivo es la red que se tiende entre estos elementos; siempre está inscrita en una relación de poder; y que es producto del cruzamiento de relaciones de poder y saber (p. 250).

En el ámbito literario, trasladándolo, se medita la examinación del concepto agambiano que realizan Sánchez, Ríos, Escobar, Palma, & Ramírez (2017): “Bajo esta óptica, los dispositivos de registro del texto literario representan un conjunto heterogéneo de prácticas y mecanismos impuestos e interiorizados que orientan, controlan, modelan y gestionan, en este caso, la producción, distribución y recepción del discurso” (p. 13).

Así pues, en primer lugar, los dispositivos que utiliza Villaurrutia para guiar la lectura de la antología que realiza de sor Juana Inés de la Cruz es la cualidad de la curiosidad que el Contemporáneo resalta en su producción textual. Por ejemplo, para Villaurrutia (2014) la

curiosidad de sor Juana Inés de la Cruz es una de pasión y la define como “una especie de avidez del espíritu y de los sentidos que deteriora el gusto del presente en provecho de la aventura” (p. 776), la cual “es uno de los grandes motores que ha tenido el mundo” y que, para la religiosa, su “avidez de conocimiento” hace de ella una “poetisa de la inteligencia (...) un poeta del concepto, una poetisa de la razón” pero no se queda allí únicamente, sino que “es también un poeta del sentimiento” porque “alcanza las notas más finas del lirismo más alto y a la vez más emotivo” al tocar los temas del amor los celos, la ausencia y la esperanza en la mayoría de sus poemas “no son temas muy vastos, pero sí fundamentales” (pp. 776-780).

Continúa Villaurrutia (2014) al clasificar en tres tipos sus poemas -cortesanías, de ingenio y lírica- donde, a razón de este último, “está considerada como el mejor poeta de habla española de su tiempo” (p. 781). Finaliza su reflexión con la cita del soneto “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba” como una muestra de la poesía lírica sor Juana que es “propiamente lírica, íntima, intensa” (p. 781), poema que, además, es el primero que el Contemporáneo coloca en la antología que prepara (de la Cruz, 2008, p. 9; de la Cruz, 1980, p. 37).

Para el objetivo de este artículo se sopesan dos ediciones distintas de la antología que reunió, a su vez, las recopilaciones que Villaurrutia hizo de los sonetos y endechas sorjuaninos: a saber de manera cronológica, la publicada en 1980 por la Editorial Labor y la correspondiente por Fontamara en 2008. Ambas sólo tienen como diferencia que la primera sí incluye el ensayo como estudio previo, mientras que la disposición de los poemas es la misma: los sonetos se dividen en amorosos, burlescos, morales, de homenaje, religiosos y *ex opera omnia*; mientras que las once endechas no presentan una clasificación como tal vistas como un grupo unitario. De esta manera es palpable que el eje rector, cohesivo, de esta selección obedece al criterio que destacó Villaurrutia de sor Juana Inés de la Cruz: la curiosidad. La curiosidad como pasión que mueve a los individuos por senderos tan diversos, y aun así tan

humanos, como el amor, la moral, la burla y la religión por medio de la razón.

Por otra parte, en el caso de la poesía de López Velarde, Villaurrutia (2014) se refiere a él como “el más íntimo, más misterioso y secreto” y describe características generales de su lírica: provinciana y católica (pp. 644-645); sin embargo, advierte que, aunque no encuentra una conciliación “entre su religiosidad cristiana y su erotismo” (p. 647) propone el Contemporáneo su visión de los rasgos más encomiables:

Placer y dolor, opulencia y miseria de la carne, delicia de un paraíso presente y tristeza de un obligado y terrenal destierro a cambio de la promesa de un paraíso sin placeres, son las pesas que oscilan en su balanza (p. 648).

La crítica que hace Villaurrutia de la “admiración ciega” que tuvo la poesía velardeana al ser leída superficialmente hace que recalque que se le admira más de lo que se le lee y que se le lee más de lo que se le estudia (p. 644) la pondera al decir del jerezano “nunca este poeta está más cerca de la religiosidad que cuando ha tocado el último extremo del erotismo, y nunca está más cerca del erotismo que cuando ha tocado el último extremo de la religiosidad” (p. 649) al identificar ecos de Baudelaire desde *Zozobra* en tres poemas: “La lágrima”, “Hormigas” y “Te honro en el espanto” (p. 652).

Xavier Villaurrutia (2014) concluye su análisis con la siguiente sentencia:

En la poesía mexicana, la obra de Ramón López Velarde es, hasta ahora, la más intensa, la más atrevida tentativa de revelar el alma oculta de un hombre; de poner a flote las más sumergidas e inasibles angustias; de expresar los más vivos tormentos y las recónditas zozobras del espíritu ante los llamados del erotismo, de la religiosidad y de la muerte (p. 659)

La organización de la antología *El león y la virgen* (López, 1993) no sigue un criterio temático explícito, así como en *Sonetos y Endechas* (de la Cruz, 1980; 2008), empero sí se

respetar el orden cronológico de los libros del poeta zacatecano: *La sangre devota* (1916), *Zozobra* (1919), *El son del corazón* (1921) y *Suave patria* (1932). Los puntos expuestos por Villaurrutia se encuentran en los poemas y forman un diálogo entre los cambios en cada uno de los libros: el espacio de la provincia se establece como el predominante y los asuntos mostrados transcurren entre el contraste que proporcionan la fe religiosa y el erotismo pagano. Estos tres atributos se reproducen constante en la selección de poemas, atributos que forman parte de la etapa de transición del Porfiriato con la melancolía de la vida de campo a las promesas de la Revolución mexicana en la capital del país donde la vida personal se divide entre la manifestación pública de la fe y lo íntimo que constituye el erotismo.

Tanto como sJIC y RLV son citados y puestos como ejemplo en el ensayo “Introducción a la poesía mexicana” de Villaurrutia (2014) donde recupera aspectos constantes en la producción lírica nacional, considerando incluso el pasado novohispano en el caso de la monja, en la que, además de las cualidades señaladas de manera individual a cada autor, se complementan con otras palpables en cada antología como lo son la soledad; su tono íntimo de confesión; lo reflexiva de ella; su musicalidad en el ritmo, en el timbre; y en la aparición de tres temas abstractos: el amor, la muerte y el conocimiento (pp. 764-771).

En el ámbito donde concurren los dos autores antologados es, para Villaurrutia (2014), ambos se encuentran en una hora particular de la poesía mexicana -y no corresponde a la predominante “crepuscular” (p. 767)- sino a la noche. Por ejemplo “en Ramón López Velarde empieza la hora de la poesía mexicana a llenarse de tinieblas” y se percata de otra característica: “la preocupación de la muerte” (p. 771). La noche es el espacio que comparten López Velarde y Sor Juana Inés de la Cruz, de quien Villaurrutia (2014) menciona a Primero sueño como “el poema más oscuro y más complejo” (p. 774) en una atmósfera que es único de la poetisa: “la noche y el sueño” (p. 775).

La convergencia entre ambos autores, junto a la aportación crítica del Contemporáneo, hace que la brecha temporal entre ellos se acorte y, en cambio, sean leídos por nuevos públicos en un campo literario deseoso de redescubrirlos con aspectos que les son particulares, pero que a la vez están cercanos, como pertenecientes a la tradición literaria mexicana.

La aparición de las antologías de poesía de Ramón López Velarde y sor Juana Inés de la Cruz presentadas por Xavier Villaurrutia se produce después de haber ocurrido dos polémicas importantes en la definición del panorama literario tras la Revolución mexicana, oportunidad donde se definieron dos posturas que continuarían en discusión con sus protagonistas, y de donde los Contemporáneos como grupo aparecen en ambas ocasiones, en el tan cambiante campo literario mexicano de la primera mitad del siglo XX.

La labor de Xavier Villaurrutia como miembro de los Contemporáneos desde la revista homónima (1928-1931), sus esfuerzos colectivos -como *la Antología de la poesía mexicana moderna* (1928)- y su misma contribución individual, en particular las que aquí se señalaron, forman parte del campo literario, que se desenvuelve en un campo de poder, hace que se considere como parte de una jerarquía autónoma como postula Bourdieu (1990), es decir, el “prestigio literario y artístico”, con el que se deben ver a Ramón López Velarde y sor Juana Inés de la Cruz en cuanto a “grado de reconocimiento concedido por los semejantes” (p. 16) y que vela por el principio estético de “el arte por el arte” (p. 18).

Desde otra perspectiva, esta configuración -y polémicas- en las que se vieron envueltos Xavier Villaurrutia junto a sus compañeros de grupo en las discusiones de 1925 y 1932 se ve ratificada por su labor constante de que el reconocimiento de la literatura nacional no está disputa con una perspectiva abierta cosmopolita de reconocer influencias extranjeras. En todo caso, este contraste hace que se veneren más las dos y en general la Literatura como producto humanista universal. Los esfuerzos que realizan tienen la finalidad de constituir una tradición -

en tanto que es un fenómeno de transmisión cultural caracterizado por la continuidad, pervivencia, perpetuación de una serie de constantes en un fenómeno "vivo" y dialogante (Mombelli, 2019, p. 104)- y no un canon que puede definirse, de acuerdo con Tejerina (2005), como “la voluntad de seleccionar en un corpus limitado a los mejores escritores y de relegar a los autores incompetentes (párr. 1)” se refiere de la visión de Harold Bloom en *El canon occidental*.

Xavier Villaurrutia toma como base los ideales del grupo en el que participó, y que compartió, para brindar una aproximación con base fiel a su visión crítica, una selección de poemas que involucró a dos autores importantes de la literatura mexicana en un momento decisivo en el que el establecimiento de la escena literaria-intelectual del país se encontraba en constante evolución para acercar la lectura, el diálogo, la crítica y el estudio de ellos: una, olvidada por mucho tiempo y revalorizada en búsqueda de una nueva edición completa de sus obras por el calibre que representan en logro intelectual; y el segundo, autor reciente a él, a quien consideraba que no había tenido una observación sesuda a pesar de ser distinguido. Ambos importantes, una barroca y otro modernista, junto al faltante con una visión cosmopolita, como actores destacados en la transición de momentos literarios en lo que ahora es la lírica contemporánea de México.

II. Reflejo de luna. Ramón López Velarde en Xavier Villaurrutia

Una situación recurrente, no sólo en el ámbito de la literatura mexicana, sino en la literatura universal, ha sido la de encontrarse con escenarios donde hay una mentoría intergeneracional: una figura consolidada orienta y guía, ya sea de manera personal, en reuniones asiduas, o a la lejanía por correspondencia o desde la lectura de textos en una ayuda indirecta; una combinación de ambas fue la relación entre RLV y XV. La influencia, estima y admiración del poeta nacional modernista en la incipiente trayectoria, en su momento, del Contemporáneo, ha sido reconocida por Villaurrutia mismo, así como por escritores, críticos y académicos (Chumacero, 2014; García, 2022; Zavala, 2011).

Por ejemplo, Alí Chumacero (en Villaurrutia, 2014) inicia su reflexión en la *Obras* del autor de *Nostalgia de la muerte* haciendo referencia al impacto del movimiento modernista en el grupo de los Contemporáneos, en particular de RLV, pero también de Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, Luis G. Urbina y Enrique González Martínez, que, aunque “el modernismo no sólo había sido la generación más compacta de las letras mexicanas”, estaba latente el “peligro de sobrevivir en poetas que a menudo confundían lo romántico con lo moderno”, Villaurrutia y compañía “[dieron] el salto, y a veces, de manera funambulesca y en ocasiones con el acerito que presta el acaso de la aventura, arrancaron la poesía de un modelo que, por común, empezaba a proliferar en escritores de parco relieve” (p. IX).

Chumacero (en Villaurrutia, 2014) reconoce también que, aunque herederos de las formas modernistas que se leían entonces, la visión se enriqueció con el influjo de las vanguardias, en especial de autores franceses, marcó una pauta a seguir en el ideario estético del grupo más próximo a la idea del “arte por el arte”. Continúa, refiriéndose de la influencia en el capitalino:

Manifiesta en el primer grupo de sus poemas, y no pocas huellas de Enrique González Martínez, que tan cerca estuvo siempre de los recién iniciados. Los libros del español Juan Ramón Jiménez, la agudeza mental del francés Jean Cocteau, las reproducciones de la última pintura europea -en especial los evasivos cuadros de Giorgio de Chirico-, y la aparición fogosa de la pintura mexicana, con Diego Rivera, José Clemente Orozco y el francés Jean Charlot en los primeros sitios, ayudaron a acelerar las nuevas concepciones del arte que habrían de hacer doblar la esquina a la lírica nacional (pp. X-XI).

La visión estética del grupo de Contemporáneos por el que se guiaron para la edición de la revista homónima, al igual que la colaboración en proyectos individuales y colectivos, fue vital como parte de la reestructuración del panorama cultural posrevolucionario, donde, durante el conflicto civil, RLV desarrolló su trayectoria literaria y pasa a ser un referente directo para el grupo de jóvenes poetas.

El acompañamiento que recibió XV del poeta jerezano transcurrió en diversas etapas: primeramente, desde la lectura como ideal que devino en una admiración; luego su encuentro personal, junto con Salvador Novo, donde recibió comentarios a favor de unos poemas que le presentó a López Velarde; hasta la dedicación persistente del reconocimiento de la obra del autor de *La sangre devota* tras su prematura muerte. Es conocida la anécdota que relata Villaurrutia (2014) de su primer encuentro a raíz no de un interés en “conocer sus ideas o sus juicios sobre los demás y sobre sí mismo”, sino en el diálogo solitario y quieto que podía iniciar en cualquier momento “con el libro que me lo había revelado: *Zozobra*” (p. 641).

En el recuento del suceso, destaca Villaurrutia (2014) un señalamiento a uno de sus versos que le hace RLV: “Bruñe cada racimo, cada pecosa pera”. Esta línea corresponde al poema “Tarde”, parte de su primera producción lírica, con la réplica:

Es extraordinario cómo ha captado usted estas dos cosas. En efecto, el sol bruñe, ésa es la palabra, los racimos. ¡Y qué definitivamente retratadas por usted quedan las peras, no sólo por el lustre, sino también y precisamente, por las pecas! Eso es: las peras son pecosas (p. 643).

La admiración en XV que le provocó el comentario fue grande, equivalente, quizás, a rellenar completamente de pólvora la recámara del mosquete para continuar en el campo lírico. El recuerdo fue la única ocasión donde pudieron intercambiar opiniones personalmente entre ambos escritores, pues, como apunta el Contemporáneo:

No recuerdo si volví a verlo en otra ocasión. Recuerdo, sí que a los pocos días supe que el poeta se hallaba enfermo. Luego, indirectamente, su agonía y su muerte. No podría decir sin mentir o cuando menos, sin exagerar, que la muerte de Ramón López Velarde me produjo una emoción intensa y durable (Villaurrutia, 2014, p. 643).

A partir de la muerte del poeta jerezano, el Contemporáneo se volcó a desarrollar un estudio crítico de la obra del autor de *La sangre devota* durante toda su vida en revistas como *Contemporáneos* y *Ulises*; en las antologías *Poemas escogidos* (Cultura, 1935) y *El león y la virgen*, (Imprenta universitaria, 1942); y en ensayos en sus libros *Textos y pretextos* (La Casa de España en México, 1940) y *Juicios y prejuicios* (como parte de *Obras*, Villaurrutia, 2014, pp. 764-1094).

El momento en el que se insertó RLV, y del que se nutrió XV fue a principios del siglo XX donde el movimiento literario imperante en México fue el modernismo, el cual, de acuerdo con Felipe San José (1983), “no es un movimiento de reacción, sino de renovación depuradora” (p. 97) y añade:

No niega al romanticismo: lo asume, despojándolo de hojarasca; toma lo más firme de realismo y naturalismo, purificándolos de excesos; combina parnasianismo y

simbolismo para equilibrar sus cualidades. E inyecta de savia nueva, de savia americana, el viejo árbol de la literatura española, que estaba empezando a secarse (San José, 1983, pp. 97-98).

Como características, contempla cuatro cualidades: “exquisitez, subjetivismo, libertad y esmero”:

Esquisitez [SIC] de pensamiento, subjetivismo en la concepción libertad en la expresión y esmero en la forma. El adjetivo y el verbo son sus armas poéticas. Adjetivos nuevos, sinestésicos, brillantes; verbos originales, sugeridores, dinámicos. El modernismo es formalmente barroco (San José, 1983, pp. 98-99).

De la tradición que se forma en la poesía de XV en relación con la herencia barroca de sus lecturas se hablará más adelante en un capítulo dedicado a las correspondencias entre el Contemporáneo y sor Juana Inés de la Cruz; empero que también encuentra un punto de convergencia en *Canto a la primavera y otros poemas* (1948) entre lo barroco y lo modernista, como se señalará luego.

En el medio del torrente modernista en México -a la par de Manuel Gutiérrez Nájera, Efrén Rebolledo, Rafael López, Enrique González Martínez, José Juan Tablada, Amado Nervo y Luis G. Urbina- destacó RLV, de quien se considera:

Tal vez el más grande de los poetas mexicanos; indudablemente, el más mexicano de los grandes poetas. Representa la culminación -el resumen- de toda la literatura anterior a él, y el punto de partida para la posterior. Se juntan en este poeta el romanticismo nacionalista con el costumbrismo realista y el cosmopolitismo modernista, y se inicia el más puro y auténtico criollismo (San José, 1983, p. 110).

De él, Enrique Anderson (1979) comparte que, de su generación, fue “el poeta que hacia 1922 atrajo la atención de quienes hasta entonces la tenían puesta en [Enrique] González

Martínez” (p. 25), refiriéndose por los siguientes adjetivos sus poemarios como “sencillos y sentimentales versos” a *La sangre devota* y “complejos y rebuscados versos” a *Zozobra*; *El son del corazón*, por otra parte, se caracteriza por reunir” composiciones que representan las maneras de sus dos libros” (p. 25).

Asimismo, Anderson (1979) delinea un plano con propiedades de la poesía lopezvelardeana, a pesar de su escasez:

La provincia, el catolicismo, la amada, el dolor juvenil, la muerte, el irónico comentario sobre las cosas que le enternecen... En ese país, que se ve tan sencillo en el mapa, están ocurriendo en verdad cosas extrañas, secretas, complejas, misteriosas (p. 26)

Algunos de estos tópicos se recrean nuevamente en el imaginario lírico de XV, quien los retoma y expande a partir de sus propias lecturas de autores extranjeros en el marco de influencia de las vanguardias y de intereses estéticos afines con sus compañeros del grupo Contemporáneos; pero aquellos en los que tiene una relación más cercana con RLV son la muerte, la provincia, la fe -manifestada por el dogma católico que ambos comparten-, y el erotismo, de los cuales los últimos tres se consideran para el presente proyecto de tesis como vías de encuentro de relaciones intertextuales entre los dos autores.

Bajo esta empresa de dilucidar la relación entre RLV y XV por medio de sus textos - poemas, propiamente-, se tiene como antecedente más directo el artículo “El drama de una vida que son dos vidas: presencia de Ramón López Velarde en la poesía de Xavier Villaurrutia” de Daniel Zavala Medina (2011) a través de una selección de poemas con la particularidad de que menciona sólo una ocasión la aplicación de intertextualidad, pero como una posibilidad, y no como certeza, cuando habla del texto "José de Arimatea" de RLV y del poema "Décima muerte" de XLV :

Aunque reconozco la imposibilidad –y aun la inutilidad– de hallar versos donde sea

patente la influencia de López Velarde en la poesía de Villaurrutia, hay en la obra de éstos dos momentos en los que parece haber una intertextualidad real (p. 136).

Y, aún más, sí declara la siguiente una aseveración: "Si bien no hay rasgos intertextuales de Ramón López Velarde en la obra de Villaurrutia, sí parece haber una impronta en la estructura de algunos poemas" (Zavala, 2011, p. 137).

El concepto teórico de *Intertextualidad* ha sido amplificado paulatinamente por diversos autores desde su aparición en la década de 1960 propuesto por Julia Kristeva con base en la reflexión de Mijaíl Bajtín del modelo en que la estructura literaria se elabora con respecto a otra. De las reflexiones de Kristeva (en Navarro, 1997) destaca la dinámica donde se suscita un diálogo entre varias escrituras: la del escritor, del destinatario y de los contextos actuales y anteriores. Así pues, el texto, cualquiera que este sea, y cuyo componente mínimo es la palabra, se sitúa en medio de dos vías: sujeto de la escritura-destinatario y corpus anterior-corpus posterior.

Luego, Riffaterre (en Navarro, 1997) añade cualidades al *intertexto*, el cual define como: "conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado. El intertexto es, pues un corpus indefinido". De esta manera es posible concebir como un todo a un texto que logra ser, a su vez, otros más que le antecedieron a partir de la mirada propia, el crisol propio, del lector.

Riffaterre (en Navarro, 1997) complementa su visión:

Redefiniré la intertextualidad: fenómeno que orienta la lectura del texto, que rige eventualmente la interpretación del mismo, y que es lo contrario de la lectura lineal. Es el modo de percepción del texto que rige la producción de la significancia, mientras que la lectura lineal sólo rige la producción del sentido (p. 171).

El sentido del que dota el mismo acto de lectura individual orienta, guía, predispone a la identificación de elementos en común entre varios textos de diversos autores, en este caso, entre RLV y XV.

Por último, es menester agregar la contribución de Gérard Genette (1982) a la discusión de las propiedades y alcances del fenómeno intertextual dado que, para él, la intertextualidad es una relación de copresencia efectiva entre dos o más textos (p. 10); sin embargo, la diferencia mayor entre su aportación con las anteriores de Kristeva y Riffaterre radica en que la noción entera con la que se ha definido "intertextualidad" él la denota como "transtextualidad", o trascendencia textual del texto, de forma que "todo lo que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos"; y se expone de distintas maneras. En el caso manifiesto de la dinámica RLV y XV están el paratexto, la metatextualidad y la hipertextualidad (Genette en Navarro, 1997, pp. 53-62).

El paratexto se manifiesta en:

Título, subtítulo, intertítulos; prefacios, postfacios, advertencias, introducciones, etc.; notas marginales, al pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; cintillo, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que le procuran al texto un entorno (variable) y a veces un comentario, oficial u oficioso (Genette en Navarro, 1997, p. 55)

Un ejemplo de este tipo se encuentra en el poemario *Zozobra* de RLV con el poema "Ni la leve zozobra" de XV que forma parte de la primera etapa de su producción lírica, antes incluso de su primer libro: *Reflejos* (1926).

Otra muestra de paratexto en XV es la titulación del poema "Canto a la primavera", al igual que su poemario homónimo, con el poema de RLV "En el reinado de la primavera".

Además del paratexto, hay dos tipos de trascendencia textual más que enlazan la

trayectoria lírica de XV con la de su mentor RLV: Metatextualidad e hipertextualidad.

En primer lugar, la metatextualidad es la relación "de comentario, que une un texto a otro texto del que él habla, sin citarlo" (Genette en Navarro, 1997, p. 56). Es decir, los poemas que escribió después XV sirven como "comentarios" adicionales a los que pudo haber escrito RLV, ampliándolos, aumentando el tema o espacio del que se esté hablando o interviniendo, según corresponda.

Finalmente, el tipo de transtextualidad es el que Genette (en Navarro, 1997, p. 57) denomina hipertextualidad: "toda relación que una un texto B [hipertexto] a un texto anterior A [hipotexto] en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario". Esta noción se ejemplifica en que un texto posterior -el texto B- podría no haber sido escrito sin que no se hubiera redactado uno ya, del que se desprendería y sería continuación -el texto A.

Genette (en Navarro, 1997) a su vez, categoriza al hipertexto en dos sentidos: por transformación simple (transformación) y transformación indirecta (imitación) (p. 59). En el caso de XV, es necesario considerar la pertinencia de la hipertextualidad debido a la imitación:

También la imitación es, sin duda, una transformación, pero de un proceder más complejo, porque -para decirlo aquí de una manera aún más sumario- exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica extraído de esa realización [performance] singular capaz de engendrar un número indefinido de realizaciones miméticas. Para transformar un texto, puede ser suficiente un gesto simple y mecánico (en el último caso, arrancar simplemente algunas páginas: ésa es una transformación reductora); para imitarlo, hay que adquirir necesariamente un dominio por lo menos parcial de él (Genette en Navarro, 1997, pp. 60-63).

Las dos clasificaciones anteriores de transtextualidades repercuten directamente en los aspectos de la provincia, la fe y el erotismo, presentes en la lírica de RLV y XV. Esta

demarcación se limitó a partir de las nociones teóricas del espacio y la tematología por Pimentel (2001, 2012).

Se tomó en consideración para la delimitación del espacio y temas anteriores a partir de la tesis *Provincia, religión y erotismo en la poesía de Ramón López Velarde* de Guadalupe Mandujano (2016) donde contribuye la justificación de la demarcación espacial de provincia, en relación con lo religioso y erótico, como un lugar de interés para el análisis dado que: “La provincia es parte del culto religioso, pertenece a él. Pero el espacio más notable, al que hace referencia al hablar de provincia, como toda la obra del poeta, es el que construye gracias a la interiorización y autocontemplación” (p. 13).

Procede a citar a Octavio Paz (1991) al hablar de una descripción sensible de la provincia: “Paraíso infantil o reino de la pasión adolescente, la provincia no es tanto un punto en el espacio como la nostalgia de un bien irrecuperable” (en Mandujano, 2016, p.13).

Así pues, la provincia se configura como espacio gracias a que es el terreno donde la voz poética se desarrolla o conduce en los poemas, ya que realiza una función a partir de la descripción: de acuerdo con Pimentel (2001), describir es considerar una actitud en la que se enfrenta al mundo en un margen similar a la idea de Fontanier (1977):

La descripción en general consiste en poner un objeto a la vista, y darlo a conocer por medio de los detalles de todas las circunstancias más interesantes; lo cual da pie a la hipotiposis cuando la exposición del objeto es tan vívida, tan enérgica, que de ella resulta, estilísticamente hablando, una imagen, un cuadro" (p. 420).

La provincia en RLV, lo reconoce Villaurrutia (2014), "lo acompañaba, viajaba con él" (p. 641); sin embargo, la provincia en RLV tiene particularidades: no es la misma el mismo verde del campo en Zacatecas que en la industrializada ciudad de México, ni en otro estado del país; ni se vivirán de la misma forma los valores campiranos.

Canfield (2010) ahonda con este retrato:

La provincia velardeana tiene una ambientación privilegiada que la caracteriza y la distingue de las otras innumerables provincias literarias: por ejemplo, es más vida pueblerina que campesina; ama mucho los interiores; tiene una predilección obsesiva por la exterioridad del culto católico; etc. (...) La provincia, sede irrecuperable de la armonía perfecta, se puede leer entonces como una variante del motivo del "Paraíso perdido", al cual se asocia muchas veces el tiempo de la infancia como un momento privilegiado de inocencia en el cual la ignorancia preserva de la culpa y la desdicha.

La metatextualidad, como comentario que alude a otro texto sin citarlo y que complementa, alargando el diálogo aludido, es posible encontrarlo en poemas de XV que generan imágenes que aumentan las provistas por RLV al hablar del espacio de la provincia a partir de componentes pertenecientes a lo bucólico. Por ejemplo, una observación idealizada del efecto de la precipitación en la tierra, junto a lo perceptible del camino y la vegetación en "La visión de la lluvia":

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

¡Visión de la lluvia tan lenta y tan triste
que cantando llora y de gris se viste,
que nubla el paisaje de la carretera
con las humedades de su cabellera...

Visión de la lluvia, la de manos yertas
que parecen lilas marchitas o muertas! (Villaurrutia, 1974, p. 11).

En “Esta música”, asimismo, toma uno de los aspectos campiranos de la manifestación popular de la interpretación musical por personas de la comunidad y de sus consecuencias al derredor, cuya concepción de la modificación del espacio es una contemplación de origen romántico:

Esta música tan sencilla
yo no sé por qué me conmueve.
Hasta los árboles se inclinan
como se inclinan cuando llueve (Villaurrutia, 1974, p. 12)

La imagen se enfoca directamente en un sujeto receptivo del momento musical en el resto del poema, indicando, a su vez, la escasez del campo con un instrumento básico que suena, empero que esa limitación no es suficiente para detener el influjo sentimental:

Yo no quiero mirar al ciego...
Su violín es rudimentario,
pero las notas, aunque agudas,
no han nunca desafinado.
Yo comprendo que el viejo llora, su música lo hace sentir...
Serán sus ojos todo blanco,
no lo veo, no lo quiero oír...
Interminable la balada
que arranca del pobre violín,
interminable mi congoja,
¡Oh!, puede que no tenga fin... (Villaurrutia, 1974, p. 12-13).

En otro momento, en “Remanso”, el escenario de la provincia se sitúa en un espacio similar, aunque más pequeño: un jardín. Entre sus características principales como lugar y

como ente se encuentra que perdura la perspectiva idealizada de un pueblo con figuras endémicas: la vegetación, la fuente, el bullicio popular, la calma y la omnipresencia de la autoridad religiosa de la Iglesia en forma de capilla. Se cita de manera íntegra para que se aprecien estos componentes:

Este jardín tiene alma melancólica, tibia
y perfumada como de humilde madre selva.
hay en sus callecillas una quietud que alivia
y es tan bueno que siempre me convida a que vuelva.
Yo persigo sentado al borde de la fuente,
la calma que mitigue mi avidez de recuerdo
y la brilla entre mis labios el rojo que no siente
el sangrar de una rosa que distraído muerdo.
Se va perdiendo el eco de la última llamada
al rosario en la iglesia cercana, húmeda, vieja;
yo salgo del jardín y me asusta la helada
sensación de los hierros en la intrincada reja.
Afuera todo cambia; hay bullicio y mentira,
siluetas de mujeres que a la capilla corren
y muchachos que juegan al afloja y estira
y ruidos y mentira...
Yo quiero que se borren mis recuerdos en las calzadas del jardín,
y regreso y encuentro la reja menos fría,
y en la glorieta encuentro tranquilidad al fin.
Este jardín tiene alma idéntica a la mía... (Villaurrutia, 1974, pp. 13-14).

La anotación de las propiedades de la provincia en XV se enriquecen con “Estío” y “Pueblo”. En el primer texto hay una descripción sensitiva, al juego de los sentidos, donde la observación es una cualidad activa en correspondencia con el entorno del yo-lírico:

El viento, alto, en los árboles
sonaba a río,
¡río en el azul!
Yo dejé ir mi corazón
al frío,
al viento,
al río, no sé... (Villaurrutia, 1974, p. 15).

De inmediato hay una manifestación precoz de la conciencia reflexiva intuitiva que destaca a los poemas maduros de XV, en especial desde *Nostalgia de la muerte*, en un momento de introspección:

‘Vámonos sin amor y sin deseo:
sin dolor.
Ahora que el corazón se va
en el frío,
en el viento,
en el río, vámonos...’ (Villaurrutia, 1974, p. 15).

La contemplación da pie a “Pueblo”, un poema donde pormenoriza el hallazgo de un poblado vacío –“embozado en su silencio” (Villaurrutia, 1974, p. 34)–, sin vida aparente, sin las actividades que lo hacían girar, sin la gente que dependía del pueblo como el pueblo de ella. Como comentario al margen, aquí se encuentra una de las excepciones en el lenguaje poético de XV al incluir en un verso signos matemáticos en lugar de palabras. ¿Indicios de un

coqueteo consciente con las vanguardias?: “en las fichas del cementerio / los + son -”

(Villaurrutia, 1974, p. 34).

De la misma forma, hay un paralelismo con el cambio de paisaje al reconocer la migración del área rural a una urbana:

Aquel pueblo cerró los ojos

para no ver la cinta de cielo

que se lleva el río,

y la carretera de los rieles

delante del tren.

El cielo y el agua,

la vía, la vía

—vidas paralelas—

piensan, ¡ay!, encontrarse

en la ciudad (Villaurrutia, 1974, p. 35).

En el párrafo final del poema continúa la contraposición de la ciudad como nuevo espacio donde la gente ahora se encuentra:

Se le fue la gente

con todo y ganado.

Se le fue la luna novia,

¡la noche le dice

que allá en la ciudad

se ha casado!

Le dejaron, vacías, las casas

¡a él que no sabe jugar

a los dados! (Villaurrutia, 1974, p. 35).

La imagen que ahora se presenta es una de real desesperanza y desilusión constituye un desvío, una provincia propia, por parte de XV, contraste total con la representación idealizada de la provincia por RLV. De esta conjetura añade Mandujano (2016):

La apreciación por parte de López Velarde de la provincia como un espacio “puro” resulta de la experiencia de vivir en la ciudad [visión que aquí enfrenta XV], cambiando el modo de vida recatado y religioso por la efervescencia citadina, espacio de perdición señalado, debido a sus vicios y desenfrenos (p. 17).

La provincia, para RLV, es un espacio completamente idealizado. Todos los personajes, todas las piezas sí se encuentran ahí, pero representan más a los ojos del poeta zacatecano. Por ejemplo, ante una prenda como el rebozo, signo de recato y discreción en “Tenías un rebozo de seda...”:

Tenías un rebozo en que lo blanco
iba sobre lo gris con gentileza
para hacer a los ojos que te amaban
un festejo de nieve en la maleza.
Del rebozo en la seda me anegaba
con fe, como en un golfo intenso y puro,
a oler abiertas rosas del presente
y herméticos botones del futuro (López, 2014, p. 137).

E incluso, a pesar del rebozo, hay oportunidad sagaz de añadir un dejo de erotismo:

¿Guardas, flor del terruño, aquel rebozo
de maleza y de nieve,
en cuya seda me adormí, aspirando

la quintaesencia de tu espalda leve? (López, 2014, p. 138).

La figura de la mujer en RLV es importante dada la configuración ideal que RLV hace de Fuensanta desde *La sangre devota* (1916), su primer poemario. Con motivo de Fuensanta, Mandujano (2016) ilustra el papel, de manera explícita, al ser nombrado, o al ser vista en cada mujer como:

el amor frustrado y la pureza del amor espiritual, la imposibilidad del regreso y la finitud de la vida; representa no sólo el ideal femenino de la época, es parte del "yo" del poeta, pues voz lírica y poeta son uno sólo: vida y obra son unificados por el lenguaje, y la experiencia vital del hombre es la experiencia poética del creador artístico (p. 20)

De manera que, Fuensanta actúa también como figura conciliadora e indivisible del propio espacio de la provincia para RLV, lo que trae como resultado la sublimación de ese “amor frustrado” y “pureza del amor espiritual” que menciona Mandujano (2016, p. 20) en temas como el erotismo y la fe, los cuales se abordarán más adelante.

Si es posible ver a Fuensanta en una aldeana, una aldeana es también un ejemplo que la provincia se apropia para sí. En “A la gracia primitiva de las aldeanas”, RLV señala la relación con sus similares en las grandes urbes ante una necesidad carnal:

Hambre y sed padezco: Siempre me he negado

a satisfacerlas en los turbadores

gozos de ciudades —flores de pecado—.

Esta hambre de amores y esta sed de ensueño

que se satisfagan en el ignorado

grupo de muchachas de un lugar pequeño (López, 2014, p. 144).

Y la representación de su pureza, como habitantes de la provincia, de las aldeanas responde la voz lírica:

Amo vuestros hechizos provincianos
muchachas de los pueblos, y mi vida
gusta beber del agua contenida
en el hueco que forman vuestras manos (López, 2014, p. 144).

Como último ejemplo de la mujer en provincia en RLV, se citan fragmentos de “Jerezanas”. En este poema, las autoridades y las responsables de las cualidades personales del yo-lírico son las habitantes de Jerez, pueblo natal de RLV, dotándolas de las propiedades que él espera que se mantengan: belleza, inteligencia, fe y humanidad.

Jerezanas, paisanas
institutrices de mi corazón,
buenas mujeres y buenas cristianas...
Os retrató la señora que dijo:
“Cuando busque mi hijo
a su media naranja,
lo mandaré vendado hasta Jerez”.
Porque jugando a la gallina ciega
con vosotras, el jugador
atrapa una alma linda y una púdica tez. (...)
Jerezanas,
traslúcidas y beatas dentaduras
en que se filtra el sol, creando en cada boca
las atmósferas claroscuras
en que el Cielo y la Tierra se dan cita
y en que es visitada a Bernardita.

Jerezanas,
de quienes aprendí a ser generoso,
mirando que la mano anacoreta
era la propia que en la feria anual
aplaudía en el coso
y apostaba columnas de metal
en el escándalo de la ruleta (...)

Jerezanas,
abísmase mi ser,
en las aguas de la misericordia
al evocar la máquina de coser
que al impulso de vuestra zapatilla,
sobre mi vocación y vuestros linos
enhebraba una bastilla (...)

Jerezanas,
yo aspiro a ser el casto reyezuelo
de los días en que os sentís
probadas por el Cielo.

Marchitas, locas o muertas,
sois las ondas del manantial
que ondula arriba de lo temporal,
y en el eterno friso de mi alma
cada paisana mía se eslabona
como la letra de la Virgen:

encima de una nube y con una corona (López, 2014, pp. 225-229).

La diferencia de enfoque es notable: en RLV, la mujer, Fuensanta, es indispensable para comprender el espacio de la provincia y dotarlo de significado, sí, idealizado; en XV, la provincia es idealizada por la sensibilidad de los sentidos ante este lugar que le llega a él de lecturas ajenas, y que rescata de ellas los elementos que le son de más interés.

A pesar de todo, también hay una correspondencia con la desilusión de XV en “Pueblo” con “El retorno maléfico” de RLV, como añadidura a la melancolía de aquel poblado de que se alejó por un momento y se ilusiona volver:

Mejor será no regresar al pueblo,
al edén subvertido que se calle
en la mutilación de la metralla (López, 2014, p. 206).

La empresa del regreso a la provincia propicia el enfrentamiento entre el presente crudo contra el melancólico pasado, una vez idealizado. Se ha ido esa posibilidad; la imagen ideal de la provincia se desmorona:

El amor amoroso
de las parejas pares:
noviazgos de muchachas
frescas y humildes, como humildes coles
y que la mano dan por el postigo
a la luz de dramáticos faroles;
alguna señorita
que canta en algún piano
alguna vieja aria;
el gendarme que pita...

... Y una íntima tristeza reaccionaria (Velarde, 2014, p. 207).

Sin embargo, la provincia modernista de RLV persiste en más poemas. Si se considera la categoría del hipertexto, hay ejemplos de este tipo en XV en relación con RLV donde se toma el espacio de la provincia con “Domingos de provincia” y “Mientras muere la tarde” del poeta zacatecano con “Domingo” y “Tarde” del Contemporáneo, siguiendo la dinámica Texto A-Texto B, correspondientemente.

En “Domingos de provincia” se describen escenas comunes del espacio campesino en un estilo de vida apacible y tranquilo con imágenes propias campiranas:

En los claros domingos de mi pueblo, es costumbre
que en la plaza descubran las gentiles cabezas
las mozas, y sus ojos reflejan dulcedumbre
y la banda en el kiosco toca lánguidas piezas.
Y al caer sobre el pueblo la noche ensoñadora,
los amantes se miran con la mejor mirada
y la orquesta en sus flautas y violín atesora
mil sonidos románticos en la noche enfiestada (López, 2014, pp. 142-143).

Mientras que en “Domingo” de XV se modifica la visión de una imagen llena de compañía por una solitaria, a manera de imitación, pero sin ser una copia directa:

Me fugaría al pueblo
para que el domingo
fuera detrás del tren
persiguiéndome...
Y llegaría en la tarde
cuando, ya cansado

el domingo, se sentara
a mi lado,
frente al paisaje
quieto,
bajo los montes
que tampoco se habrían rasurado.
Así podría yo tenderme,
sin hastío.
Oír sólo el silencio,
y mirar el aire incoloro
y poroso. (Villaurrutia, 2014, p. 34).

Los últimos versos marcan la diferencia de enfoque entre ambos poemas: en el primero, se mantiene fija la idea de un paisaje acompañado descrito por la voz narrativa, mientras que en el segundo el yo-lírico hace un descubrimiento reflexivo posible únicamente por su situación de soledad.

En RLV (Texto A):

Los días de guardar en pueblos provincianos
regalan al viandante gratos amaneceres
en que frescos los rostros, el Lavalle en las manos,
Camino de la iglesia van las mozas aprisa;
que en los días festivos, entre aquellas mujeres
no hay una cara hermosa que se quede sin misa (López, 2014, p. 143).

Mientras que en XV (Texto B):

Muy abajo, muy pequeño,

junto al domingo

fatigado,

siguiendo la sola nube:

¡Dios fuma tras de la montaña! (Villaurrutia, 2014, p. 34).

Una situación similar se encuentra en los poemas “Mientras muere la tarde” y “Tarde” de RLV y XV, respectivamente, donde se toma un momento del día en común para desenvolverse desde la aproximación de Texto A-Texto B del hipertexto propuesto por Genette.

En “Mientras muere la tarde”, como Texto A, se retrata, como su nombre lo indica, el término de un día en el atardecer, donde la voz narrativa se dirige a una “Noble señora de provincia” a la que se interpela en un paisaje donde ambos son protagonistas:

Noble señora de provincia: unidos

en el viejo balcón que ve al poniente,

hablamos tristemente, largamente,

de dichas muertas y de tiempos idos.

De los rústicos tiestos florecidos

desprendo rosas para ornar tu frente,

y hay en los fresnos del jardín de enfrente

un escándalo de aves en los nidos (López, 2014, pp. 158-159).

Mientras que en “Tarde”, como Texto B, se reconsidera la provincia y los elementos para que la voz narrativa se enfoque en dos frutas, membrillo y pera, y, simultáneamente, en la segunda estrofa presenta una descripción de belleza singular para nombrar a la provincia misma:

Un maduro perfume de membrillo en las ropas

blancas y almidonadas... ¡Oh campestre saludo
del ropero asombrado, que nos abre sus puertas
sin espejos, enormes y de un tallado rudo!...
Llena el olor la alcoba, mientras el so afuera
camina poco apoco, se duplica en la noria,
bruñe cada racimo, cada pecosa pera,
y le graznan los patos su rima obligatoria (Villaurrutia, 2014, p. 16).

Este poema de XV es el mismo que recibió la felicitación de RLV por la imagen que logró con relación a cómo le afecta el sol a la pera. Se retoma el motivo de las frutas para seguir desarrollándose en el poema este ambiente de añoranza y melancolía, mientras que en la contraparte de RLV mantiene su línea sutilmente erótica entre el yo-lírico y la “noble señora de provincia”.

A saber, en las dos últimas estrofas de “Mientras muere la tarde”:

El crepúsculo cae soñoliento,
y si con tus desdenes amortiguas
la llama de mi amor, yo me contento
con el hondo mirar de tus arcanos
ojos, mientras admiro las antiguas
joyas de las abuelas en tu mano (López, 2014, p. 159).

La representación del atardecer y de los ojos y mano del cuerpo en el Texto A se ven reemplazadas por el simbolismo de los frutos que también guardan cierta relación erótica por la posibilidad de ser comidos, sí, pero también de sus cualidades que propicia la difusión de su olor y de traer la melancolía en “Tarde”, el Texto B:

En todo se líe el perfume a membrillo

que salió de la alcoba... Es como una oración
que supimos de niños... Si -como el corderillo
prófugo del redil- huyó de la memoria,
hoy, que a nosotros vuelve, se ensancha el corazón.
Dulzura hay en el alma, y juventud, y vida,
y perfume en la tarde que, ya desvanecida,
se va tornando rosa, dejando la fragancia
de la ropa que vela, mientras mere la estancia... (Villaurrutia, 2014, p. 16).

Otro de los elementos representativos de RLV y XV se manifiesta en el manejo del erotismo y la fe, facetas que tienen puntos de encuentro debido a que, en ocasiones, el límite que las separa es tan delgado que se borra, en particular con RLV. La propia forma de cómo se manifiestan parece controversial y contradictorio. Con motivo de esta manifestación de temas como complemento al de la provincia, es pertinente reconsiderar la aproximación de Paz (2018) , quien recuerda a XV:

Se dice que Ramón López Velarde es el descubridor de la provincia. Más justo sería decir que la provincia descubre en la poesía de López Velarde a la capital: al horror, a la sensualidad y al pecado. Después de *Zozobra*, *El minuterero* y *El son del corazón* no es posible reducir su poesía a la ingenuidad fervorosa, pero fatalmente limitada, de sus cantos a Fuensanta y a la vida recoleta o colorida de una “bizarra capital” de provincia, como lo advirtió, primero que nadie, Xavier Villaurrutia (pp. 58-59).

Con base en la tematología, es decir, el campo metodológico de las investigaciones que consideran los aspectos temáticos que crean una tradición y los elementos formales de la literatura (Mombelli, 2019, p. 106), se consideran los temas del erotismo y la fe.

En cuanto a la fe, como representación clara de la religión, católica en el caso de RLV,

Mandujano (2016) señala una breve relación de la transición en la obra del jerezano:

La sangre devota contiene el inicio, el retrato lejano del paraíso y la nostalgia del tiempo ido; *Zozobra*, la seducción del poeta por el pecado y la conciencia de la pérdida, elemento que lo conecta con su tercer libro, *El son del corazón*, que representa un regreso cargado de arrepentimiento, inconcluso en su desenlace (p. 31).

De acuerdo con Cardaillac (2012), la oposición entre el erotismo y la santidad, otra manera de representar la fe por ser consecuencia directa de su presencia se manifiesta en que el primero corresponde al mundo del cuerpo que se asume, mientras que el segundo obedece al reivindicado mundo espiritual (p. 3).

Es destacable que esta representación dual de un conflicto humano persista no en XV, cuya obra es producto de lecturas variadas que toma como modelo para iniciar su obra, sino en RLV donde se expresa de la manera más cotidiana y usual donde el deseo es divino en medio de recintos y festividades del dogma católico; y lo profano de la mujer, y no sólo cualquiera, sino ella, Fuensanta, el primer amor, se convierte en sagrado. Finalmente, es notorio que XV tomara el modelo de relación erotismo/deseo-fe/sagrado para algunos de sus primeros poemas, a la usanza de RLV, pero sin tener el referente de una persona en particular. Un llamado más universal a la entrega de estas emociones.

Hay un referente en la Biblia, puntualiza Cardaillac (2012), donde lo erótico, representado en amor, y la fe, devenida en lo sagrado, confluyen libremente, en “el deseo mutuo de dos jóvenes por la unión de sus cuerpos y de sus almas”: *El Cantar de cantares* (p. 5).

Este señalamiento centrado *El Cantar de cantares*, poema eminentemente erótico, escrito por Salomón, puede encontrar una interpretación secular en los encuentros íntimos de una pareja y una exégesis bíblica en una alegoría del matrimonio de Dios con la Iglesia, es un

punto de unión con lo aclarado por Mandujano (2016): “Se habla —con naturalidad— de la obra de López Velarde como un conjunto de poemas donde la discordia entre cuerpo y espíritu se muestra a través de la mujer” (p. 41).

Un acercamiento conciliador entre estas dos perspectivas de la vida se halla en el misticismo donde el erotismo es una manifestación inconsciente, y consciente, de la naturaleza profunda de la humanidad sirve como puente entre su lado mortal con lo divino de manera directa: tocar a Dios, propiamente.

En un breve recuento histórico, el cristianismo medieval se nutrió y basó su pensamiento en la concepción del hombre que propuso San Agustín en la que

El cuerpo, materialidad impura aprisiona al alma que es *imago Dei*, imagen de Dios. Pero como el cuerpo está estrechamente unido con el alma, el hombre oscila continuamente entre la luz (Dios, el bien) y la oscuridad (el mal, el pecado) (Cardaillac, 2012, pp. 7-8).

El ejemplo más famoso constituye el de Santa Teresa de Ávila con su transverberación, suceso dejado escrito por la religiosa como testimonio de su cercanía con Dios, final último al que aspiran los místicos a través del éxtasis pleno. Así pues, en el misticismo, se logra “el conocimiento experimental de la presencia divina” en la “inefabilidad del éxtasis” en el que el cuerpo “se convierte en una mediación entre él mismo [el místico] y el alma, entre lo material y lo espiritual” (Cardaillac, 2012, pp. 10-11). Se cita el siguiente fragmento pertinente:

Un historiador [Jaime Humberto Borja Gómez] llegó a escribir: “Esta tensión permite que se concrete una vieja aspiración del cristianismo: la espiritualización del cuerpo y la erotización del alma”. El cuerpo consumiéndose por el amor de Dios corresponde a un eslabón que conduce a Dios (Cardaillac, 2012, p. 11).

Hay una relación intertextual manifestada por el hipertexto que comparten

“Cuaresmal” de RLV (Texto A) y “Plegaria” de XV (Texto B), a manera de imitación en la segunda que radica en las posibilidades de cómo opera el dolor, y no en ser una copia o idea similar de él que repite.

El poema “Cuaresmal” (Texto A) empieza con las dos siguientes estrofas:

Tu paz -¡oh paz de cada día!-

y mi dolor que es inmortal,

se han de casar, Amada mía,

en una noche cuaresmal.

Quizá en un Viernes de Dolores,

cuando se anuncian ya las flores

y en el altar que huele a lirios

el castro pecho de María

sufre por nos siete martirios;

mientras la luna, Amada mía,

deja caer sus tenues franjas

de luz de ensueño sideral

sobre las místicas naranjas

que, por el arte virginal

de las doncellas de la aldea,

lucen banderas de papel

e irisaciones de oropel

sobre la piel que amarillea (López, 2014, pp. 146-147).

Hay un vínculo similar al de la pareja principal erotismo/fe, pero en el poema se representa con paz/dolor que se casan, finalmente, en una noche de la Cuaresma, este

momento del año litúrgico que antecede a la festividad más importante del catolicismo: la Pascua. El que la voz narrativa proponga una unión sugiere que la pareja debería ya estar en gracia juntos con anticipación al término de la preparación espiritual divina.

Por otra parte, en la siguiente estrofa, se sitúa la invitación a que se realice en un viernes previo al domingo de Ramos en un entorno adornado y perfumado de flores en una penitencia de María que sufre siete veces; aunado a lo anterior, la ceremonia se resolvería en un espacio lleno de imaginación provincial.

Una particularidad de la lírica de XV es su concisa manera de desarrollar una imagen poética, lacónicamente. A comparación de su similar por RLV, en “Plegaria” (Texto B), el dolor se transfigura en placer en una sublimación que lleva a la fe donde se roza con lo místico de acuerdo con la representación de esta relación tripartita -dolor/penitencia/fe- al que el yo-lírico está sujeto:

Mi mano está cansada de pedir,
ha recorrido ya todas las puertas,
se ha abierto en los umbrales al huir
las golondrinas, y cuando las muertas
aguas de los canales parecen revivir...
Mis pies no quieren ya peregrinar,
de todos los guijarros han sufrido la herida,
están tan destrozadas que se niegan a andar...
Al fin, aun cuando inmóvil, siempre será la vida
un continuo, un cansado, un cruel peregrinar.
¡Oh Dios! Dale a mi mano valor para extenderse.
Cuida de las heridas de mis pies desgarrados,

y sabré mendigar por entre los sembrados

cuando las hojas altas empiecen a mecerse (Villaurrutia, 2014, p. 14)

En la segunda estrofa se hace explícito que se trata de un hartazgo producido por la ¿pena? de andar por devoción para lograr la unión con Dios, resolviendo que la vida misma trata de sufrir de manera continúa con un objetivo. Finalmente, en la última parte del poema, se pide ayuda a la divinidad, quien, por intercesión suya, es la única figura que podría curar las llagas del largo camino recorrido donde el cuidado es una forma más del amor, a pesar del daño pasado, cuando la plenitud y esperanza se ejemplifica en los últimos dos versos.

En “Cuaresmal” de RLV, todavía falta la intervención de Fuensanta, la figura idealizada del amor provinciano y sagrado en *La sangre devota*, a quien prefiere sobre las demás por el frescor y lozanía gracias a su perfil divino que sobresale del atractivo basado en lo físico del resto, cuando la voz lírica exclama: “Fuensanta: al amor aventurero / de cálidas mujeres, azafatas / súbditas de la carne, te prefiero / por la frescura de tus manos gratas” (López, 2014, p. 147).

El poema prosigue con la invitación que se planteó en el comienzo del matrimonio:

Yo te convido, dulce Amada,

a que te cases con mi pena

entre los vasos de cebada

la última noche de novena.

Te ha de cubrir la luna llena

con luz de túnica nupcial

y nos dará la Dolorosa

la bendición sacramental.

Y así podré llamarte esposa,

y haremos juntos la dichosa

ruta evangélica del bien

hasta la eterna gloria.

AMÉN (López, 2014, p. 147).

En esta parte final es notable lo vital que implica el deseo de llevar a término la boda únicamente, sino de consumir el matrimonio justo antes del inicio de la Pascua; y una vez completa la unión, la justificación del erotismo místico logrando la totalidad, a pesar del dolor. Asimismo, es notorio cómo el poema termina con una interjección significativa para el rito católico, con todo el peso y rigor de un verbo performativo, que no sin que se diga no se cumple su acción: “Así sea”.

La relación de los dos poemas anteriores, a partir de su relación hipertextual, ejemplifica las vertientes que ambos autores concibieron a partir del manejo del dolor canalizado en completitud, en gracia divina: en primera instancia, RLV a manera de matrimonio entre la voz del poema con Fuensanta antes de Pascua en una “bendición sacramental” (López, 2014, p. 147); mientras que en XV se logra en soledad donde los elementos eróticos-místicos sólo le pertenecen al yo-lírico y Dios en el “cruel peregrinar” que es la vida, tras muchos obstáculos y camino, donde el cuidado de la mano sagrado podrá curar las heridas para conocer el paraíso (Villaurrutia, 2014, p. 14).

La relación intertextual presente es el hipertexto a manera de imitación con el dolor en común, sin embargo, con enfoques distintos que ilustran el dominio de RLV y XV para abordar un sentimiento humano donde el primero da la pauta y el segundo considera la ruta definida, sí, y traza la suya con elementos comunes.

El diálogo y complementariedad en la relación dispar erotismo-fe continúa entre RLV y XV no por medio de los hipertextos, sino como metatextos: la continuación de temas es una

constante al principio de la obra del Contemporáneo en sus primeros poemas y al final con *Canto a la primavera y otros poemas*. Sobre los alcances de este encuentro, Mandujano (2016) presenta los tres siguientes indicios: “Sabemos que la primera aproximación del poeta [RLV] al mundo fue por medio de la religión y de la mujer [como recipiente de lo erótico]: en ambos se encuentra la explicación de todo cuanto lo rodea” (p. 44); “dentro de ese vivir cotidiano era un hombre con deseos, y el deseo, apoyado en la imaginación, es el motor del erotismo” (p. 47); y “parte del sentido erótico en los poemas del jerezano surge de la religión, la cual tiene como origen, en su construcción semántica y simbólica, el volver a estar ligado con lo sagrado” (p. 49).

De la misma manera, Julio Hernández (2004) se refiere a la vinculación fe-erotismo en la obra de RLV como la “alternancia” del deseo con la comparación religiosa (p. 36). Sin saber con certeza si el erotismo el resultado es una manifestación humana de la fe, o viceversa, si la fe es el ideal divino que busca contener lo erótico, se refiere Hernández (2004) a RLV con: “Es aquí donde lo sensual se constituye por lo místico y religioso, por eso estos versos traen una mezcla de pagano o divino” y con la conclusión de que “(en) López Velarde, el erotismo se encuentra mezclado con el cristianismo” (pp. 36-37).

Por el contrario, aunque en XV sí hay una diferencia entre los momentos en los que los poemas tienen un tamiz erótico o religioso, hay pocas excepciones donde se muestran de forma paralela. Uno de ellos es en “Breviario” al hablar del libro que contiene los rezos en disposición anual “que fue de Sor María / Francisca del Santísimo Sacramento” y que “ha inundado mi espíritu con sus actos de fe” (Villaurrutia, 1974, p. 14).

En la segunda estrofa se mantiene el tono formal religioso, aun y con la inclusión de elementos y acciones sensuales:

En sus hojas, los dedos, marfiles medioevales,

han dejado una huella como polen de flor;
cuando beso las hojas se me olvidan los males,
cuando miro las huellas se borra mi dolor (Villaurrutia, 1974, pp. 14-15)

Otra distinción de este tipo en XV donde fe-erotismo persisten pertenece a “Ya mi súplica es llanto” con una estructura de evocación al Señor —Dios— en una actitud completamente sumisa por parte del yo-lírico:

Yo soy sólo un deseo, Señor,
ya lo diga mi voz, ya mi concreto
silencio, ya mi supremo llanto
en el supremo dolor,
no soy sino un deseo,
Señor (Villaurrutia, 1974, p. 17).

Al finalizar la segunda estrofa se exclama la primavera como momento del año, de la vida también acaso, como el destino. ¿Se adelantó XV a los hallazgos que plasmaría en su último poemario donde utiliza esta estación del año como símbolo de optimismo y esperanza?:

(...) Ahora siento un sufrido desconsuelo
por el día que no espera,
y pienso, los ojos al cielo,
en la primavera... (Villaurrutia, 1974, p. 18)

La tercera estrofa es iluminadora por la transición de la petición divina a una mortal:

Si todo lo vano merece mi orgullo,
déjame el recuerdo, y dame siquiera
el dón de mirar lo mío como tuyo.
Dame la memoria de todas las caras

que amé, y de los aromas
y de los matices, y dame la fe,
para que una gota de tu vino calme
la sed de mi sed (Villaurrutia, 1974, p. 18).

Y en su conclusión hay nuevamente un cambio en el discurso donde la petición activa juega con su posición sumisa y, aunque busca el apoyo divino, hay una sensación de aceptación al dolor con la respuesta que espera recibir:

Ya mi súplica es llanto... Renace
en el pecho el anhelo en agraz,
y en mis labios se pierde esta frase:
—¡Señor, dame más...! (Villaurrutia, 1974, p. 18).

El último poema de XV que cita explícita y directamente a Dios se encuentra en “Soneto de temor a Dios” como parte de *Canto a la primavera y otros poemas* (1948), último libro que el Contemporáneo publicó en vida; pero sin figuras que lo encaminen a una clasificación de un texto erótico, sólo uno donde interviene la fe metafísica. Sigue la estructura clásica del soneto, como su nombre lo indica, y brinda una mirada introspectiva al XV de sus primeros poemas en esta etapa tarda. Y con este comentario fresco, inicia el poema:

Este miedo de verte cara a cara,
de oír el timbre de tu voz radiante
y de aspirar la emanación fragante
de tu cuerpo intangible, nos separa (Villaurrutia, 1974, p. 85).

A continuación, algo nuevo: un reclamo fuerte y claro:

¡Cómo dejaste que desembarcara
en otra orilla, de tu amor distante!

Atado estoy, inmóvil navegante,

¡y el río de la angustia no se para! (Villaurrutia, 1974, p. 85).

Al mencionar los elementos barca, orilla y río recuerdan a una queja de las dificultades que bien podría haber pasado la voz lírica al viajar al Hades, al Inframundo dantesco, como si esta travesía hubiera ocurrido durante la gestación de *Nostalgia de la muerte* (1938).

A propósito del nombre “Soneto de temor a Dios”, el reclamo se apaga y pierde fuerza al convertirse en una declaración no ya resignación, sino una sumisión, como en los primeros poemas de XV, ante la divinidad en los últimos dos tercetos, los cuales terminan con un aviso de precaución:

Y no sé para qué tendiendo redes

con palabras pretendo aprisionarte,

si, a medida que avanzan, retrocedes.

Es inútil mi fiebre de alcanzarte,

mientras tú mismo, que todo lo puedes,

no vengas en mis redes a enredarte (Villaurrutia, 1974, p. 85).

La gestación de una bifurcación de la pareja fe-erotismo en XV cobra protagonismo en *Canto a la primavera y otros poemas* dado que corresponde a un cambio total del planteamiento y posicionamiento de la voz lírica a partir de *Nostalgia de la muerte* al ver a lo sensual como una posibilidad más de la vida, mirándolo con optimismo, con una avidez por vivir como una experiencia ante la cercanía de la muerte como futuro final y como motivo de reflexión. De este poemario destacan “Amor condusse noi ad una morte”, “Deseo” y “Soneto de la granada”.

Como punto de partida, XV hace alusión a la *Divina comedia* de Dante Alighieri con el título “Amor condusse noi ad una morte” que corresponde al segundo círculo del infierno -

reservado a los amantes- para traer una meditación teniendo al amor como eje rector, el motor de toda la enunciación, y como sitio de la inquietud:

Amar es una angustia, una pregunta,
una suspensa y luminosa duda;
es un querer saber todo lo tuyo
y a la vez un temor de al fin saberlo (Villaurrutia, 1974, p. 76).

La reflexión del amor sucede sin descuidar el erotismo que se manifiesta en el manejo del cuerpo en relación con el otro en su cercanía:

Amar es absorber tu joven savia
y juntar nuestras bocas en un cauce
hasta que de la brisa de tu aliento
se impregnen para siempre mis entrañas (...)
Amar es provoca el dulce instante
en que tu piel busca mi piel despierta;
saciar a un tiempo la avidez nocturna
y morir otra vez la misma muerte
provisional, desgarradora, oscura (Villaurrutia, 1974, p. 77).

La culminación del examen personal indica un dictamen sumamente sensible y genuino de la vulnerabilidad de lo que no se conoce como ofrenda del mayor clímax. Hay una alusión nuevamente a la Divina comedia al mencionar “el río del olvido”, el Leteo, y de la figura del navegante ante la muerte, cual acompañante de Caronte, a través del sueño -móvil importante para lograr el conocimiento- en un acto que no le provoca dolor:

Pero amar es también cerrar los ojos
dejar que el sueño invada nuestro cuerpo

como un río de olvido y de tinieblas,

y navegar sin rumbo, a la deriva:

porque amar es, al fin, una indolencia (Villaurrutia, 1974, p. 77).

El segundo ejemplo es “Deseo”, poema que desde su título invita a la relación ineludible con el erotismo por la participación directa del cuerpo; y en cierta medida, corresponde a una continuación del sentimiento expresado en “Amor conducesme a una muerte” en cuanto a la angustia y dudas como motivos residuales de *Nostalgia de la muerte*:

Amarte con un fuego duro y frío.

Amarte sin palabras, sin pausas ni silencios.

Amarte sólo cada vez que quieras,

y sólo con la muda presencia de mis actos.

Amarte a flor de boca y mientras la mentira

no se distinga de ti de la ternura.

Amarte cuando finges toda la indiferencia

que tu abandono niega, que funde tu calor.

Amarte cada vez que tu piel y tu boca

busquen mi piel dormida y mi boca despierta.

Amarte por la soledad, si en ella me dejas.

Amarte por la ira en que mi razón enciendes.

Y, más que por el goce y el delirio,

amarte por la angustia y por la duda (Villaurrutia, 1974, pp. 84-85).

Y como último ejemplo de XV se encuentra “Soneto de la granada”. El uso de la granada es sumamente simbólico para representar las posibilidades eróticas: asirla como un cuerpo esférico, apreciar sus cámaras internas cóncavas y el fruto desgranado lleno de jugo

para saciar el antojo y la sed, ver el líquido que se derrama en la piel:

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

Silenciosamente apuro
mi sed, mi sed no saciada,
y la guardo congelada
para un alivio futuro.

Acaso una boca ajena
a mi secreto dolor
encuentre mi sangre, plena,
y mi carne, dura y fría,
y en mi acre y dulce sabor
sacie su sed con la mía (Villaurrutia, 1974, p. 78).

El motivo de la sed que necesita, o busca, ser saciada se repite en este poema, al igual que en “Ya mi súplica es llanto” de XV, ahí con tintes divinos, y en “A la gracia primitiva de las aldeanas” de RLV. Este tópico engloba en este recorrido por diversos textos un camino común que cierra nexo metatextual.

En el caso de RLV, la fe y el erotismo son dos elementos tan unidos intrínsecamente que los ejemplos donde el comentario complementario que proporcionan los metatextos, en relación con los señalados por XV, en los poemas de RLV no es posible dividirlos en categorías independientes: hay tanto erotismo en la fe como fe en el erotismo. La permanencia de ambos sentidos de la naturaleza humana, más que ser una viva contradicción, compromete

a apreciar una complejidad sensible.

En primer término, el erotismo en RLV, y el deseo del “amor frustrado” que señala Mandujano (2016, p. 20), encuentra su repositorio en Fuensanta que, más que ser una persona susceptible a los deseos de la carne, la pureza de su representación religiosa es significativa para el zacatecano:

Fuensanta no es sólo un símbolo poético, sino religioso y espiritual; su nombre [cita a Paz, 1991, p. 127] "concentra todo su contradictorio erotismo: devoción religiosa, inocencia aldeana y sexualidad sacrílega": es la conjunción del espíritu velardeano eternamente dividido refugio para el poeta, infancia, erotismo y religión para el hombre (Mandujano, 2016, p. 21).

Así, en “Ofrenda romántica”, la voz poética de RLV engrandece su deseo por Fuensanta en medio de reminiscencias dogmáticas católicas, incluyendo la de Jesucristo crucificado:

Fuensanta, las finezas del Amado,
las finezas más finas,
han de ser para ti menguada cosa,
porque el honor a ti resulta honrado.
La corona de espinas,
llevándola por ti, es suave rosa
que perfuma la frente del Amado.
El madero pesado
en que me crucifico por tu amor
pesa más, Fuensanta,
que el arbusto en que canta
tu amigo el ruiseñor

y que con una mano

arranca fácilmente el leñador (López, 2014, p. 148).

¿Cuál es el producto que deviene de la combinación del deseo y la fe? El resultado es una devoción como actitud única para Fuensanta. La experiencia de mantener esta disposición es lo persistente durante todo el poemario *La sangre devota*. Aun así, se logran una gran diversidad de registros para con la persona amada/deseada/venerada. Es decir, se tiene, por un lado, la prohibición de estar juntos en “Me estás vedada tú...”:

¿Imaginas acaso la amargura

que hay en no convivir

los episodios de tu vida pura?

Me está vedado conseguir que el viento

y la llovizna sean comedidos

con tu pelo castaño.

Me está vedado oír en los latidos

de tu paciente corazón (sagrario

de dolor y clemencia),

la fórmula escondida

de mi propia existencia (López, 2014, p. 156).

Sin pasar por alto la elevación de grado mortal a uno divino, santificado en “Canonización”. La devoción se muestra libremente que podría resumirse, banalmente, como “aunque mi humanidad me limita, te hago santa”, considerándolo como un paso previo al matrimonio:

Primer amor, tú vences la distancia.

Fuensanta, tu recuerdo me es propicio.

Me deleita de lejos la fragancia
que de noche se exhala de tus tiestos,
y en pago de tan grande beneficio
te canonizo en estos
endecasílabos sentimentales.

A tu virtud mi devoción es tanta
que te miro en altar, como la santa
Patrona que veneran tus zagales,
y así es como mis versos se han tornado
endecasílabos pontificales.

Como risueña advocación te he dado
la que ha de subyugar los corazones:
permíteme rezarte, novia ausente,
Nuestra Señora de las Ilusiones. (...)

Tanto se contagió mi vida toda
del grave encanto de tus ojos místicos,
que en vano espero para nuestra boda
alguna de las horas de pureza
en que se confortó mi gran tristeza
con los primeros panes eucarísticos (López, 2014, pp. 157-158).

“Canonización” es, quizás, el mejor ejemplo en RLV donde se enfrentan los dos

polos de la experiencia de vida en la lírica mexicana: lo erótico profano, finalidad banal de los hombres; y la fe sagrada, en el contexto católico, como meta superior y última.

Por último, “Transmútase mi alma...”, ya como parte de *Zozobra* (1919), se presenta la dinámica erotismo-fe con el añadido de elementos provincianos, como si el amor/ deseo fuera el motivo del que haya fruto por cosecharse y donde las flores cobran protagonismo:

Transmútase mi alma en tu presencia
como un florecimiento
que se vuelve cosecha.
Los amados espectros de mi rito
para siempre me dejan;
mi alma se desazona
como pobre chicuela
a quien prohíben en el mes de mayo
que vaya a ofrecer flores en la iglesia. (...)
Mis lirios van muriendo, y me dan pena;
pero tu mano pródiga acumula
sobre mí sus bondades veraniegas
y te respiro como a un ambiente
frutal; como en la fiesta
del Corpus respiraba hasta embriagarme
la fruta del mercado de mi tierra (López, 2014, p. p. 180).

La compaginación de lo profano con lo sagrado encuentra en RLV, y a su vez en XV, una manifestación del sincretismo estrictamente necesario donde se combinan e interactúan los sentimientos genuinos con miras a un ente superior de manera conjunta con la pareja

erotismo-fe; y no de manera individual. Es posible mencionar que la mera noción de las posibilidades de la carne, como lo expresado bíblicamente en el *Cantar de cantares*, procede de las enseñanzas del dogma católico, tanto para RLV como XV, de forma que la siguiente cita, aunque sólo alude al primero, lo es también para ambos:

Para López Velarde, el encontrarse consigo mismo significa retomar los principios básicos que implantó en él la religión católica; volver a ella es volver al inicio, al origen de la concepción del mundo, y, por tanto, al lenguaje que se desprende de ella y la conforma (Mandujano, 2016, p. 33).

En definitiva, la relación entre RLV y XV es palpable por multitud de razones: desde la admiración que le profesó en vida, y vivió, el jerezano por el Contemporáneo, y que persistió de manera póstuma en la cantidad de estudios que realizó de su obra, al igual que al preparar antologías con aparatos críticos donde resaltaba lo más significativo; hasta el impacto que tuvo la influencia en la poesía del autor de *Nostalgia de la muerte*, a partir de sus primeros poemas hasta en la etapa final de su obra que terminó abruptamente con su muerte en 1950, apenas dos años después de haberse publicado *Canto a la primavera y otros poemas*.

Por un lado, un modernista provinciano, muy sensible a su entorno idealizado que sucumbió ante el cambio de escenario del pueblo a la ciudad, que logró el encuentro paradigmático de lo sagrado con lo profano y que, a pesar de la vida precoz que tuvo, persiste su obra para ser considerado como “el más grande los poetas mexicanos; indudablemente, el más mexicano de los grandes poetas”, como reconoce San José (1983, p. 110); y por otro, un autor incipiente que comenzó a escribir bajo la estela y guía de las lecturas que hacía del modernista, camino que luego lo condujo a la madurez propia para saltar a otra etapa oscura y sensible en un giro de 180° que dejó una alteración junto con su grupo de colaboradores en la escena literaria del país: El encuentro y diálogo dialéctico de maestro a alumno de RLV y XV.

III. Ecos nocturnos. Sor Juana Inés de la Cruz en Xavier Villaurrutia

El sueño y la noche, pareja que no es recíproca: la primera puede suceder en la mañana o en la tarde, y en la segunda no es necesariamente un periodo para dormir. En ocasiones, hay momentos en que se siente más vívida la realidad que en el día. Los dos son materiales poéticos por derecho propio y remiten a estados, sensaciones y recuerdos muchos y variados, no sólo en nuestra literatura mexicana, sino en la universalidad de las letras.

En el contexto de la literatura mexicana, con toda la razón posible, destaca el *Primero sueño* (1693) de sJIC como obra cumbre de la lírica novohispana, con estrofas que representan la incesante, aunque limitada, búsqueda del saber en una silva que llega hasta los 975 versos, en una alternancia entre heptasílabos y endecasílabos. Por otro lado, y a la distancia entre autores, se puede considerar la obra poética de XV como un ejemplo donde subyace una tradición poética arraigada y atenta a los detalles, a la forma, al mensaje: una poesía dedicada y cuidada, heredera de la visión de la religiosa.

La importancia de *Primero sueño* en la tradición literaria del país radica en la confluencia de una perceptibilidad estética de una reflexión filosófica por parte de sJIC que impregnó en sus creaciones literarias; y que, particularmente, sobresalió en su última etapa de producción junto con la *Carta Atenagórica* (1690) y la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691) que le antecedieron. Mauricio Beuchot (2020) la declara “eminente una filósofa barroca”, quien estudió y enseñó por interés propio una gama de perspectivas que abarcan “la escolástica, el hermetismo y la filosofía racionalista” (p. 36).

XV, como figura sobresaliente en la primera mitad del siglo XX dentro de las letras mexicanas, cultivó la poesía con una sensibilidad loable y un apego a los rigores formales de manera sobresaliente, además de también escribir obras teatrales, publicar una novela corta y dedicarse a la crítica del arte; y fue lector atento de sJIC, de quien preparó una antología. El

grupo de los Contemporáneos también compartieron un interés por la obra de la religiosa y, una vez que irrumpieron en el panorama nacional, fundaron la revista del mismo nombre donde publicaron el *Sueño* ante su visión humanista ante la situación posrevolucionaria del país:

La obra de los Contemporáneos es más importante (que la de los Estridentistas) por la personalidad de sus miembros, por la obra individual y colectiva que dejaron, por el interés que despertaron hacia todas las literaturas, especialmente la francesa, por la conciencia que tuvieron de las responsabilidades del escritor y la necesidad de extremar el rigor en su formación. La misión de este grupo fue, según Villaurrutia, la de poner a México en circulación con lo universal (Millán, 1962, p. 295)

Así pues, ¿qué relación tiene sJIC, la poeta novohispana, con XV, escritor del siglo XX en un contexto literario lleno de situaciones externas a raíz de una reconfiguración del país? En primer lugar, por su oficio alimentado por intereses comunes. Villaurrutia (1974) escribió un ensayo llamado “Introducción a la poesía mexicana” en el que hace un recuento de los elementos constantes en la producción lírica desde tiempos coloniales hasta su actualidad. De esta manera, menciona que:

La poesía mexicana se caracteriza por su continuidad, a través del tiempo, por encima de la política, por encima de los disturbios sociales. Continuidad, en hilo imperceptible que ata a la poesía de ayer con la poesía de hoy. Este hilo no se ha roto (p. 764).

En una conferencia, el escritor Gonzalo Celorio (2013) discute esto en el que XV trata de hacer una aproximación en el panorama poético y recuerda lo mencionado por Samuel Ramos en una de las primeras obras de las que se tenga registro sobre la búsqueda de la identidad nacional: *Perfil del hombre y la cultura en México* (1934). En este libro de corte filosófico, Celorio cita a Samuel Ramos: “los criollos comparten una misma condición

subordinada y de inferioridad ante los españoles” (Cátedra Alfonso Reyes, 2013, 15m55s).

El Contemporáneo describe esto en las siguientes particularidades de la poesía mexicana:

La primera característica que yo daría en la poesía lírica mexicana es su apartamiento, su soledad (...) Este apartamiento, esta soledad, es también un rango aristocrático de selección (...) El tono, pues, de la lírica mexicana es un tono de intimidad, es un tono de confesión. El mexicano es por naturaleza silencioso. No poco de lo indígena que llevamos dentro influye en estas pausas y en estos silencios del mexicano, que si no sabe hablar muy bien, sabe callar de manera excelente. El lirismo mexicano es como el carácter del mexicano, introvertido, vertido, hacia su abismo interior, hacia su mundo interior (Villaurrutia, 1974, p. 765).

Para luego cerrar este tema con una reflexión:

Tenemos, pues, en la poesía lírica mexicana, un carácter de apartamiento, de soledad, de aristocracia; un lirismo íntimo, dicho en tono de confesión, en voz baja. Otra de las características es la reflexión. La poesía lírica mexicana es una poesía reflexiva, es una poesía también meditativa (Villaurrutia, 1974, p. 765).

Se puede encontrar un ejemplo del modelo de XV en el *Primero sueño* de sJIC. En él se ven reflejadas la única inquietud que tuvo sor Juana en vida: la búsqueda del saber. Toma como base las *Soledades* de Góngora y el estilo gongorino despreciando lo bucólico para crear algo más, algo no visto antes. José Gaos se refiere a él como un poema “sin precedentes” (citado en Perelmuter, 1982).

Octavio Paz (1997) escribió un ensayo extenso, rico en elementos de análisis, centrado en la figura y producción de sJIC. Allí menciona, por ejemplo, que:

Góngora, poeta sensual, sobresale en la descripción de cosas, figuras, seres y paisajes,

mientras que las metáforas de la Décima Musa son más para ser pensadas que vistas. El lenguaje de Góngora es estético, el de sor Juana es intelectual (p. 470).

El sueño es utilizado como una vía para transitar ante la duda e incertidumbre de las cosas en un ritmo destacable que acompaña al poema de principio a fin. En su propia interpretación, prosigue:

(Refiriéndose a *Primero sueño*) debe leerse no como el relato de un éxtasis real sino como la alegoría de una experiencia que no puede encerrarse en el espacio de una noche sino en el de las muchas que pasó sor Juana estudiando y pensando. La noche del poema es una noche ejemplar, una noche de noches. La *Respuesta* es el complemento de “Primero sueño”: es un relato en prosa cuyo tema es el mismo del poema –la búsqueda del conocimiento- pero que se despliega no en el espacio de una noche sino de una vida. La segunda diferencia es el carácter impersonal de “Primero sueño”; su protagonista no tiene nombre ni edad ni sexo: es el alma humana (...) Nos cuenta cómo, mientras dormía el cuerpo, el alma ascendió a la esfera superior; allá tuvo una visión de tal modo intensa, vasta y luminosa, que la deslumbró y la cegó; respuesta de su ofuscamiento, quiso cuando dudaba sobre qué otro camino tomar, salió el Sol y el cuerpo despertó” (Paz, 1982, pp. 481-482).

La oscuridad, la noche como ambiente principal y el sueño como vehículo para *intentar* llegar al conocimiento en una misión epistemológica imposible: primero alcanzamos la muerte antes que saber que nos estamos muriendo. El elemento fundamental, para Villaurrutia (1974), es la *curiosidad* sorjuanina:

¿Qué es la oscuridad por pasión? (...) Es una especie de avidez del espíritu y de los sentidos que deteriora el gusto del presente en provecho de la aventura; es una especie de riesgo que se hace más agudo a medida que el confort en que se vive es más largo”

(p. 776).

Asimismo:

Decía que para ella el estudio no era el deseo de saber más, sino de ignorar menos. Ésta es su actitud con relación al saber (...) sor Juana es más bien, ¡y qué más bien!, una poetisa de la inteligencia. Es la emoción de la inteligencia aguda la que se desprende de la mayor parte de sus poesías (...) Es, pues, una poeta de la inteligencia, una poeta del concepto, una poetisa de la razón (Villaurrutia, 1974, p. 779).

La búsqueda constante del saber, teniendo como móvil la curiosidad que reconoce XV en sJIC, es una empresa intelectual que se representa por medio del lenguaje como sistema de representación. Esta elección trae una confrontación expresiva, pues “pensamiento y poesía se enfrentan con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura”, dado que, como afirma María Zambrano (2019), “cada una quiere para sí eternamente el alma donde anida” (p. 15).

En las reflexiones que realiza la filósofa española radica la posibilidad de conciliación entre los entes filosófico y poético, ambos productos de una inteligencia sensible, cuyo origen es compartido: la admiración, tal y como para sJIC es el intento de asir todo lo posible en *Primero sueño* durante el tiempo de una noche y el espacio onírico. Ella explica, citando implícitamente la autoridad aristotélica en *Metafísica*, que, aunque el pensamiento se haya originado únicamente de la admiración, esto no explica que se haya estructurado bajo la forma de un sistema de filosofía, pues:

“(...) La admiración que nos produce la generosa existencia de la vida en torno nuestro no permite tan rápido desprendimiento de las múltiples maravillas que la suscitan. Y al igual que la vida, esta admiración es infinita, insaciable y no quiere decretar su propia muerte” (Zambrano, 2019, p. 17)

El tiempo del Barroco resultó propicio para que sJIC, una autora novohispana, pudiera

reunir una reflexión sensible del conocimiento a través de una estructura métrica de la poesía como lo es la silva, con sus endecasílabos y heptasílabos, para generar una “dialéctica entre el querer ser del conocimiento y sus limitaciones”, según Xirau (2019), en *Primero sueño* (1693) “el mejor poema filosófico en lengua española” (Xirau, 2019, p. 105).

El poema transcurre en un lugar que destaca por los elementos que en él conviven a lo largo de la descripción no de un lugar luminoso en pos del conocimiento: “el universo de Sor Juana es el universo finito de la astronomía ptolemaica, la emoción intelectual que describe es la de un vértigo ante el infinito” (Paz, 2018, p. 537). Continúa en su descripción el premio Nobel mexicano al mencionar la característica sombría: “hay penumbra: prevalecen el blanco y el negro”, además de que “la naturaleza (...) desaparece, transformada en figuras geométricas: pirámides, torres, obeliscos” (Paz, 2018, p. 536).

Este espacio es la noche; el escenario es el sueño:

El espacio que nos revela Sor Juana no es un objeto de contemplación sino de conocimiento; no es una superficie que recorren los cuerpos sino una abstracción que pensamos; no es el más allá celeste o infernal sino una realidad rebelde al concepto. El alma no está sola, no frente a Dios sino ante un espacio sin nombre y sin límite (Paz, 2018, p. 537).

En la poesía de XV se encuentra la noche primordialmente en dos momentos: de una manera en *Reflejos* (1926), su primer libro; y después en los nocturnos, recopilados en *Nostalgia de la muerte* (1938), escenarios sombríos, donde él desarrolla su trabajo lírico con un interés particular en la muerte y elementos que considera afines a ella, como también lo hizo en su momento José Gorostiza en *Muerte sin fin*. XV toma como material poético las mismas descripciones que hizo en su “Introducción a la poesía mexicana” y los llena de intimidad y sensibilidad. Si bien una de las figuras que tuvo más impacto en él fue el modernista RLV, no

puede negarse que también sJIC contribuyó en su imaginario lírico. No en vano XV antologó y editó los sonetos y endechas de la religiosa (de manera conjunta, en 1942, en la editorial Nueva Cvltura).

En *Reflejos*, XV todavía utiliza temáticas del modernismo y sus preocupaciones – juegos de luz, color y una sensorialidad llevada a la sensualidad- y que también sucumbe al amor, pero no al amor socialmente aceptado entre hombre y mujer, sino uno donde dos cuerpos comparten ese momento y exhalan vida compartiendo soledades, pero sin compromisos. Como Chumacero (1974) comparte en la introducción a las *Obras* del Contemporáneo: “La angustia, la soledad, la noche, el silencio, las calles solitarias, los muros, las sombras, el sueño, todo ese mundo *nervalesco* asido a su pluma confirmaba la intensidad de su presencia en quien sabía que vivir es estar cumpliendo con la ineludible destrucción interior” (p. XV).

Al contrario que la curiosidad sorjuanina, la razón lleva al yo-lírico de XV al aislamiento y la soledad y ésta es una voluntad por parte del poeta, para que, de esta manera, la atmósfera de los “Nocturnos” proporcionara una especie de reducción que facilitaría la percepción y aumentaría la “probabilidad de súbitas revelaciones” (Dauster y Moretta en Martín-Rodríguez, 1989).

Hay un primer acercamiento al espacio nocturno de manera precoz en un poema que se recopiló en la sección “Primeras poesías” de sus *Obras* (1974) con el título de “Midnight”. Se identifica un acercamiento modernista a la noción de la descripción del espacio:

En el parque
las puntas de los pinos
no tienen un final” (Villaurrutia, 1974, p. 7)
Y luego retrata a la luna:

La luna
quiere ver en el pozo
su palidez fatal,
pero un álamo
ha inclinado tedioso
su ramaje espectral” (Villaurrutia, 1974, p. 7).

Aunque es posible hacer una comparación de la manifestación de la Luna en *Primero sueño* al comienzo del poema barroco -al superior convexo aun no llegaba / del orbe de la diosa / que tres veces hermosa / con tres hermosos rostros ser ostenta” (de Góngora, L., & de la Cruz, S. I., 2014, p.157) , y aunque no sea posible confirmar que haya leído XV a SJIC antes del interés que suscitó la recuperación de sus textos en la revista *Contemporáneos* junto con sus compañeros, el modelo sorjuanino es palpable no directamente aludiendo a la noche, sino a la curiosidad por conocer, en este caso, en un interés amoroso:

Convidan
los perfumes eternos
del parque a respirar.
¿Para qué conocernos
si nunca me has de amar?” (Villaurrutia, 1974, p. 7)

Dentro de *Reflejos*, su primer libro de poesía, Villaurrutia (1974) se encuentran dos poemas que continúan este interés por la noche, junto a sus nocturnos que aparecerán más adelante, como un acercamiento a lo que el yo-poético considera ante el término del día, con reminiscencias claras modernistas, y donde un par comparte el mismo nombre: “Noche”. Para facilitar la correspondencia al análisis entre estos dos textos homónimos, se utilizará la diferenciación de nomenclatura al agregar entre paréntesis (I) y (II) al primero y al segundo,

respectivamente.

El comienzo de “Noche” (I) indica una muestra romántica al mencionar los latidos espasmódicos en un momento íntimo que roza lo erótico - “¡Qué tic-tac en tu pecho / alarga la noche sin sueño!” (p. 28)- y hay una referencia directa a la figura de la sombra con la que arranca *Primero sueño* al surgir de la tierra, y representada de manera parcial:

La media sombra viste,
móvil, nuestros cuerpos desnudos
y ya les da brillos de finas maderas,
o avara, los confunde opacos (Villaurrutia, 1974, p. 28)

De igual manera, la *curiosidad* en tiempos nocturnos no corresponde a una estrictamente filosófica del saber, sino a una donde el conocimiento se manifiesta obedeciendo a un interés erótico previendo el interés del XV más conocido en la muerte, en esta ocasión con el eufemismo de la *petite mort*:

—Gocemos, si quieres,
provocando el segundo de muerte
para luego caer — ¿en qué cansancio?,
¿en qué dolor- como en un pozo —
sin fin de luz de aurora (Villaurrutia, 1974, p. 28).

Hasta su resolución en el que la voz poética recuerda el espacio donde se desarrollan las acciones:

Callemos en la noche última;
aguardemos sin despedida:
este polvo blanco
—de luna, ¡claro! —

nos vuelve románticos (Villaurrutia, 1974, p. 28).

Más adelante, en “Noche” (II), hay una representación del espacio, específica y literalmente, una topografía del momento nocturno:

Cielo increíble,
tan estrellado y azul
como en la carta astronómica.
¡También en la noche rueda
sonando el agua incansable!
Y hay una luz tan morada,
tan salpicada de oro
que parece mediatarde (p. 37).

Puede encontrarse una primera relación en este poema en el *Primero sueño* debido al tratamiento de la noche, principalmente, aunque sin ahondar en otros aspectos más específicos que en la obra barroca. En el poema del Contemporáneo, se aprecia en el comienzo que en la noche “rueda/ sonando el agua incansable!” como un movimiento continuo e incesante; y que al compás de la rotación, la noche termina y acaba una y otra vez. Si bien *Primero sueño* es una pieza compleja con varios espacios –la pirámide, la torre de Babel, la montaña, el cuerpo humano, la naturaleza silvestre- es el espacio de la noche donde se conjugan todos estos elementos desde el momento mismo de su comienzo junto con una actividad relativa a él y que relaciona la lírica villaurrutiana y la de este poema extenso sorjuanino por medio de la intertextualidad.

Iuri Lotman (1993) propone que "un texto poético puede estar tejido con una trama formada por citas o referencias" (p. 5), de manera que es posible identificar ecos y reflejos del *Primero sueño* en varios poemas de XV. Asimismo, la cita de Lotman ayuda a tomar como

una herramienta conciliadora los textos de dos momentos históricos distintos con base en la intertextualidad, concepto que ha sido definida por varios autores como Julia Kristeva (1972; en Navarro, 1997), Gérard Genette (1982; en Navarro, 1997) y Michael Riffaterre (en Navarro, 1997).

La intertextualidad, según Kristeva (en Navarro, 1997), surge de una reflexión en la que una estructura literaria se elabora con relación a otra en un diálogo de escrituras con los entes escritor-destinatario-contexto, declarando que "la escritura forma parte de la lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción de y réplica a otro texto" (pp. 2-3).

Una contribución que ayuda a visualizar mejor los ejemplos siguientes es la que realiza Genette (1982), quien toma la idea y la reelabora como "transtextualidad" clasificándola en cinco subdivisiones, de las cuales, para efectos prácticos, se considerará la hipertextualidad definida como:

Toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario (...) Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual (...) Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A (...) y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo (p. 14).

A manera de ilustración, al mismo tiempo que un breve paréntesis, se aclara que hay una oportunidad de complementar la aseveración anterior de Genette, pues, si bien puede aplicarse la relación h́ipertexto-hipotexto, o Texto A-Texto B, en este caso se integra una variante más donde el h́ipertexto original sería la obra gongorina de las *Soledades* (Texto A), luego el *Primero sueño* sorjuanino (Texto B) y los poemas elegidos del corpus villaurrutiano

(Texto C). Esto considerando que “por sus latinismos, sus alusiones mitológicas y su vocabulario, *Primero sueño* es un poema gongorino”, como señala Paz (2018, p. 536)

De regreso en el análisis, la pareja del sueño y la noche son indispensables en el poema sorjuanino como soporte a todo lo que a voz poética narra en su inicio:

Piramidal, funesta, de la tierra

nacida sombra, al cielo encaminaba

de vanos obeliscos punta altiva,

escalar pretendiendo las estrellas (de Góngora, L., & de la Cruz, S. I., 2014, p. 157).

Para luego moverse entre una descripción del panorama de la noche entera y calma y así poder enunciar al sueño como actividad reinante:

El sueño todo, en fin, lo poseía;

todo, en fin, el silencio lo ocupaba;

aun el ladrón dormía;

aun el amante no se desvelaba (de Góngora, L., & de la Cruz, S. I., 2014, p. 162).

El silencio también participa en esta dualidad como una característica ideal que puede unir tanto a lo honrado como a lo profano en un ciclo consciente que apenas que empieza, terminará de la misma forma para dar paso a otro proceso natural en medio de la búsqueda del conocimiento.

La segunda parte de la estrofa de “Noche” (II) remite al amanecer cuando recién inicia el día: “Y hay una luz tan morada/ tan salpicada de oro/que parece mediatarde” (Villaurrutia, 1974, p. 37). Inevitablemente el día aparecerá y constituirá un impedimento en la indagación epistemológica de *Primero sueño* y que, a pesar de no haber salido el sol aún, éste reanuda las actividades de la persona que lidia con sus labores una vez que despierta: ese abrir de ojos es la luz, aunque fuera poca, del reconocimiento de la rutina tan pensada con anterioridad que

cuando se transcurre se percibe como a punto de terminar.

En los siguientes versos, la voz poética dimensiona que el día comienza cuando las distintas partes del cuerpo “se cansan del descanso” y esto genera el despertarse:

(...) Húmedos vapores
el trono racional embarazaban
(desde donde a los miembros derramaban
dulce entorpecimiento),
a los suaves ardores
del calor consumidos,
las cadenas del sueño desataban,
y, la falta sintiendo de alimento
los miembros extenuados,
del descanso cansados (de Góngora, L., & de la Cruz, S. I., 2014, p. 188).

La predilección por el escenario donde se realiza la acción noctívaga se repite en “Nocturno”, poema inaugural de *Nostalgia de la muerte* (1938) donde XV tiene los versos más representativos de su obra. Junto al espacio de la noche se encuentra ahora la acompañante natural sombría de la muerte, esa inquietud suya, que se muestra libremente sin ningún temor: ahora es su compañera. A partir de esta etapa hay un viraje en el enfoque de la producción literaria del Contemporáneo. Como bien refiere Manuel Ulacia (2001):

Este libro crea no sólo una nueva temática sino una nueva estética. Si en *Reflejos* el poeta incorporó muchas lecciones dadas por las vanguardias anteriores al surrealismo, ahora se puede observar, por una parte, la asimilación parcial de dicho movimiento y la tradición que lo gestó, y, por otra, las lecturas de los poetas barrocos, sobre todo de Sor Juana Inés de la Cruz. La unión de estos dos grandes caminos generó en este libro un

surrealismo conceptualizado (p. 44)

En este poemario, a comparación del anterior, cada texto pasa del ánimo diurno a uno oscuro, sin dejar de lado el carácter introspectivo y solitario de la voz poética:

Todo lo que la noche
dibuja con su mano
de sombra:
el placer que revela,
el vicio que desnuda.
Todo lo que la sombra
hace oír con el duro
golpe de su silencio:
las voces imprevistas
que a intervalos enciende,
el grito de la sangre,
el rumor de unos pasos
perdidos (Villaurrutia, 1974, p. 44).

Se manifiesta nuevamente la figura de la sombra en la noche, como al comienzo de *Primero sueño*, y, a su vez, forma un encadenamiento en el poema donde los elementos que se mencionan en un verso se retoman en una anáfora al comienzo de la siguiente estrofa hasta que irrumpe el sueño y culmina con el reconocimiento holístico de todo en la naturaleza: Noche-sombra-silencio-deseo-sueño-naturaleza. Esta condición remite a la prevalencia del silencio en el sueño: “El sueño todo, en fin, lo poseía / todo, en fin, el silencio lo ocupaba” (de Góngora, L., & de la Cruz, S. I., 2014, p. 162).

Las últimas dos estrofas de “Nocturno” son iluminadoras en cuanto al tratamiento del

sueño que ocupa todo lo inteligible, todo lo sensible:

Y todo lo que el sueño
hace palpable:
la boca de una herida,
la forma de una entraña,
la fiebre de una mano
que se atreve (Villaurrutia, 1974, p. 45)

Y que esto supera a la propia voz poética, de su subjetividad, para reconocer lo que hace posible el sueño en la naturaleza en la plenitud de la quietud en un símil con el poema barroco:

En XV:

¡Todo!
círculo en rama
del árbol de mis venas,
acaricia mis muslos,
inunda mis oídos,
vive en mis ojos muertos,
muere en mis labios duros (Villaurrutia, 1974, p. 45).

En sJIC:

El viento sosegado, el can dormido,
éste yace, aquél quedo
los átomos no mueve,
con el susurro hacer temiendo leve,
aunque poco, sacrílego rüido,
violador del silencio sosegado (de Góngora, L., & de la Cruz, S. I., 2014, p. 160).

Además, en los últimos dos versos de “Nocturno” hay una semejanza en la construcción de la contradicción “vive en mis ojos muertos” de XV (Villaurrutia, 1974, p. 45) con “muerto a la vida y a la muerte vivo” (de Góngora, L., & de la Cruz, S. I., 2014, p. 164).

La noche es recinto del sueño, el cual es posible considerarlo como el espacio analizable bajo una configuración descriptiva que, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel (2001), corresponden a una delimitación de detalles con características más interesantes que le son propias en una relación espacial que genera uno o más significados.

El sueño, ahora, se representa a través de una variedad de elementos, de figuras, de entornos, en distintos momentos, a su vez, que le son afines y necesarios para la reflexión para saciar la *curiosidad* del conocimiento particular que busca el yo-lírico. Esta búsqueda corresponde a una de carácter introspectivo personal en relación con el mundo en contraposición a la barroca de sJIC de una sabiduría universal holística.

Como refiere Ulacia (2001), el sueño “inunda” los poemas en *Nostalgia de la muerte* (p. 47). XV (en Ulacia, 2001) apunta a un comentario que realiza de Gérard Nerval donde reconsidera el aspecto “de los antiguos” en el que “el sueño era ‘una imagen de la muerte’, cuando no una muerte cotidiana de la que cada despertar era una resurrección o, mejor aún, un nuevo nacimiento sin memoria” (p. 47).

En un poema siguiente “Nocturno miedo” la noche lo cubre todo y vive bajo una pregunta constante:

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 (Villaurrutia, 1974, p. 45).

Más adelante, ya se tiene un acercamiento a la solución de XV conforme su percepción

ante la noche y del sueño como vehículo por el que transita el yo-lírico, análogamente al expresando en *Primero sueño*:

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 (Villaurrutia, 1974, p. 45.).

En la última estrofa de “Nocturno miedo”, sin embargo, se encuentra el obstáculo que no permite este libre trayecto motivado por la curiosidad: la angustia como miedo, como temor y como motivo de no asir ese conocimiento.

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, 1974, pp. 44-45).

Como recluso de la noche se presenta ahora el sueño en “Nocturno preso”, pero, más que considerar este aislamiento como uno delimitado por contornos físicos, es uno personal desde el yo-lírico:

Prisionero de mi frente
el sueño quiere escapar
y fuera de mí probar
a todos que es inocente (Villaurrutia, 1974, p. 49).

El sueño se convierte en este instante en un personaje más del imaginario de *Nostalgia de la muerte*, un ente consciente capaz de buscar su salida; y se enfrenta a la imposibilidad, o complejidad, del yo-lírico que lo retiene:

Oigo su voz, impaciente,

miro su gesto y su estado

amenazador, airado.

No sabe que soy el sueño

de otro: si fuera su dueño

ya lo habría libertado (Villaurrutia, 1974, p 49).

El desenlace es sorprendente: el sueño que busca por sus propios medios activamente salir no percibe que está perdido en un abismo. Esta situación paradójica imposibilita una consecución de su fin en el tránsito del conocimiento pleno de la meditación personal.

Posteriormente, hay un poema que habla de manera extensa de la noche donde se hace notar todas las experiencias que en ella se pueden suscitar en un recuento espacial muy importante. El título es “Nocturno”, lo cual también puede generar una confusión como en la pareja homónima de *Reflejos* que ya se abordó, de forma que, para hacer una diferencia entre ellos, en este caso se le referirá como “Nocturno (Otros nocturnos)”, el acompañamiento entre paréntesis corresponde al apartado donde fue colocado en las *Obras* de XV. En “Nocturno (Otros nocturnos)” se hace cuenta de las posibilidades que pudieran ocurrir en este momento del día, a manera de semejanza como en *Primero sueño*: “poema hecho del material del tiempo que se desliza de la noche al día y, más concretamente, por lo que toca a los seres vivos, del dormir al despertar” (Xirau, 2019, p. 112).

En el caso de XV, la pormenorización del espacio oscuro comienza desde el momento que inicia y con la figura de la sombra, nuevamente, en la primera y tercera estrofa:

Al fin llegó la noche con sus largos silencios,

con las húmedas sombras que todo lo amortiguan.

El más ligero ruido crece de pronto y, luego,

muere sin agonía (Villaurrutia, 1974, p. 53).

Y:

¡Al fin llegó la noche tendiendo cenicientas
alfombras, apagando luces, ventanas últimas! (Villaurrutia, 1974, p. 53).

La dinámica ruido-silencio cobra protagonismo por su contraste marcado ante la
impasibilidad de la noche. El juego de los sentidos, recurso que caracteriza a XV desde sus
poemas en su estética modernista, recae en el oído:

El oído se aguza para ensartar un eco
lejano, o el rumor de unas voces que dejan,
al pasar, una huella de vocales perdidas (...)
Porque el silencio alarga lentas manos de sombra.

La sombra es silenciosa, tanto que no sabemos
dónde empieza o acaba, ni si empieza o acaba (Villaurrutia, 1974, p. 53).

De repente, la admiración del momento en el que se encuentra la voz poética:

Al fin llegó la noche a despertar palabras
Ajenas, desusadas, propias, desvanecidas:
tinieblas, corazón, misterio, plenilunio...

¡Al fin llegó la noche, la soledad, la espera! (Villaurrutia, 1974, p. 53).

En medio de los ecos de las palabras que no se sabe si se escuchan realmente o son un
artificio ciego de los sentidos, el lenguaje se representa con adjetivos descalificativos en medio
de la luna llena donde se espera la soledad donde el sueño surge:

Porque la noche es siempre el mar de un sueño antiguo,
de un sueño hueco y frío en el que ya no queda
del mar sino los restos de un naufragio de olvidos (Villaurrutia, 1974, p. 53).

La noche ahora es refugio de los recuerdos que o ya se olvidaron o están por olvidarse,

anegados. Resulta curioso que, ante la posibilidad de conocer más por medio del sueño durante la noche, también sea el momento y el espacio para que todo lo vivido se recuerde, como si fuera parte del último obstáculo para alcanzar la meta esperada, a pesar de la angustia y de la amnesia:

Porque la noche arrastra en su baja marea
memorias angustiosas, temores congelados,
la sed de algo que, trémulos, apuramos un día,
y la amargura de lo que no recordamos (Villaurrutia, 1974, p. 53).

El poema cierra ante esa imposibilidad de no hacer más y aceptar el torrente que le depara:

¡Al fin llegó la noche a inundar mis oídos
con una silenciosa marea inesperada,
a poner en mis ojos unos párpados muertos,
a dejar en mis manos un mensaje vacío! (Villaurrutia, 1974, pp. 53-54).

La noche persiste en el ideario y como constante en *Nostalgia de la muerte*, aún más en dos poemas más con motivo de la presente exploración: “Cuanto la tarde...” y “Estancias nocturnas”. En el primero de ellos, la tarde se sitúa en sus últimos momentos, lo que genera un diálogo previo con la pieza homónima de *Reflejos*, anterior poemario de XV, pero que pierde la emotividad bucólica por ser el paso previo a la noche:

(...) Cuando la tarde, al fin, ha recogido
el último destello de luz, la última nube,
el reflejo olvidado y el ruido ininterrumpido,
la noche surge silenciosamente
de ranuras secretas,

de rincones ocultos,
de bocas entreabiertas,
de ojos insomnes (Villaurrutia, 1974, p. 62).

Ahora la noche es catalizador de una de las preocupaciones reconocidas en XV como el erotismo, al contrario de aspectos negativos que se sugieren en “Nocturno (Otros nocturnos)”. Es decir, no sólo brinda la oscuridad lo nocivo en contra al bienestar, y sí también la recompensa por soportar los embates de la angustia y los recuerdos en pro del conocimiento personal como ajeno, a través de lo sensual:

Cuando la noche de humo, de polvo y de ceniza
envuelve la ciudad, los hombres quedan
suspensos un instante,
porque ha nacido en ellos, con la noche, el deseo (Villaurrutia, 1974, p. 62).

De forma final, en “Estancias nocturnas”, parece evocarse una conciliación sesgada como una continuación de lo que inició en “Nocturno”:

Sonámbulo, dormido y despierto a la vez,
en silencio recorro la ciudad sumergida.
¡Y dudo! Y no me atrevo a preguntarme si es
el despertar de un sueño o es un sueño mi vida (Villaurrutia, 1974, p. 62).

Los últimos dos versos comprometen una relación con la misma idea del desdoblamiento propuesta en “Nocturno miedo” –“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, 1974, pp. 45-46)- y del abismo en “Nocturno preso”: “No sabe que soy el sueño / de otro: si fuera su dueño” (Villaurrutia, 1974, p. 49).

Además de la angustia y la memoria como obstáculos en la noche, sin mencionar la imagen recurrente de la muerte, se integra a las amenazas la duda:

Miedo de no ser nada más que un jirón del sueño
de alguien —¿de Dios?— que sueña en este mundo amargo.

Miedo de que despierte ese alguien —¿Dios?—, el dueño
de un sueño cada vez más profundo y más largo (Villaurrutia, 1974, p. 63).

La duda llega hasta el final del poema con una sentencia de aceptación propia de una voluntad ajena como móvil con la representación recurrente que el sueño también lo es de alguien más:

¡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 no ha nacido
dirá con mis palabras su nocturna agonía (Villaurrutia, 1974, p. 63).

En una excepción al corpus considerado para esta disertación, se opta como ejemplo un poema que tiene indicios sorjuaninos desde sus primeros versos desde la forma métrica de décima, al igual que la construcción barroca de versos: “Décima muerte”.

¡Qué prueba de la existencia
habrá mayor que la suerte
de estar viviendo sin verte
y muriendo en tu presencia!
Esta lúcida conciencia
de amar a lo nunca visto
y de esperar lo imprevisto;
este caer sin llegar

es la angustia de pensar

que puesto que muero existo (Villaurrutia, 1974, p. 70)

De acuerdo con Dauster (1953):

Fijémonos en la cantidad de antítesis: viviendo-muriendo; sin verte-en tu presencia; muero-existo. Pues en la poesía de sor Juana abunda esta técnica, desde el estupendo verso final del soneto "A su retrato", pasando por poemas como "Hombres necios que acusáis" y "Que no me quiera Fabio, al verse amado", hasta el conceptismo neto de "Rosa divina que, en gentil cultura" (p. 10).

Ahora bien, como resultado de la exploración onírica nocturna en *Nostalgia de la muerte*, sobreviene un nuevo momento en la poesía de XV con su último poemario, el último libro que publicaría en vida: *Canto a la primera y otros poemas* en 1948. Sí continúa en él una preocupación estética universal, pero desde la luz y con imágenes que recuerdan a su primera época modernista, aunque tampoco llega a ser modernista tardío. Ulacia (2001) define este periodo como: "Alejado de los planteamientos que habían hecho las vanguardias, se sumerge en una poesía llena de ecos del purismo y del barroco" y "Si en su libro anterior Villaurrutia había proyectado una visión pesimista de la vida y la existencia, aquí se anuncia una renovación" (p. 76).

En la misma línea de crítica, Octavio Paz (1978) indica:

El descenso es manifiesto: la forma es menos rigurosa y la visión poética más fácil y superficial. ¿Vuelta al clasicismo? No: vuelta a un romanticismo sentimental. Pero unos cuantos poemas de este libro continúan la dirección iniciada por "Nocturno miedo", "Nocturno" y "Estancias nocturnas" (p. 66).

El espacio de la noche cambia completamente por uno diurno, más afín al de la primavera con lo lúcido, lo iluminado. El sueño es mencionado acaso brevemente en "Canto a

la primavera” donde la duda lo acompaña:

La primavera nace
de no sabremos nunca
qué secretas regiones
de la tierra sumisa,
del mar inacabable,
del infinito cielo (Villaurrutia, 1974, p. 74).

El contraste es palpable con cualquiera de los versos citados de los poemas anteriores de *Nostalgia de la muerte*. Todo se desenvuelve de elementos que, aunque podrían inferirse desde lo umbrío, ahora surgen en primer plano con un sentido de realidad y certeza.

El sueño no conlleva la angustia; acaso, trae consigo esperanza, aun y a pesar de la muerte:

La primavera sube
de la tierra. Es el sueño,
el misterioso sueño
de la tierra dormida,
fatigada y herida.
Es sueño en el que todo
lo que la tierra encierra,
desde el profundo olvido,
desde la muerte misma,
germina o se despierta
y regresa a la vida.
¡La primavera sube de la tierra! (Villaurrutia, 1974, p. 74).

¿Metamorfosis del sueño como agente? Hay un desvío en todas las cualidades que se le atribuyeron en un primer momento; sin embargo, estos valores no son perennes, son cambiantes, sujetos a nuevas reflexiones en la búsqueda del conocimiento en este escenario que tiene a la primavera como principal escenario.

Tan simbólica como significativa, la curiosidad mantiene su búsqueda por lo cognoscible, como lo es el motor de *Primero sueño*, en XV ahora es por medio de una imagen inocente, llena de ingenuidad y sinceridad incipiente que corresponde no a la de un adulto que sabe las dificultades que tendrá que superar para alcanzarla, mas sí a las de ver todo con ojos frescos ante las posibilidades de la vida: como un niño:

La sonrisa del niño

que no comprende al mundo

y que lo encuentra hermoso:

¡del niño que no sabe todavía! (Villaurrutia, 1974, p. 75).

Como si se tratase el cierre de un círculo, la última relación que hay con la noche acaece con el poema “Crepuscular”. Es en relación con el atardecer donde la realidad de la noche es que está cerca de suceder y el día se está terminando en donde el yo-lírico recula y reflexiona para sí:

¿Por qué en la vida levantar de jaspe

una morada a nuestro sueño vano,

si al cabo de ella nuestro cierto albergue

será la tumba?

¿No es más hermoso a las calladas márgenes

del lago, cuna de tristezas viejas,

pulsar la lira, cuando en ríos de púrpura

muere la tarde? (Villaurrutia, 1974, p. 85).

Es similar en cuanto a tema a *Nostalgia de la muerte*, ¿pero acaso esta reflexión repentina no ocurre aún en los momentos más plenos? Una vez superada la incertidumbre, se regresa con melancolía a los tormentos anteriores, pero ya remontados.

La noche brota de nuevo en el momento de la introspección a manera de petición, sin preocuparse de lo que traerá consigo. Para ilustrar mejor este punto, se cita de manera completa la última parte del poema:

Déme la noche su vergel de flores
que en los collados eternos brillan,
rosas de fuego que nevada mano
cortar no puede.

Y al monte subiré, desde sus cumbres
una estrella asiré, remota y pálida;
la sembraré en los surcos de mi vida
y de mi carne.

Y al fin del viaje, al descender del monte,
deme a su falda, bajo cruz humilde,
la madre tierra junto al manso sauce
tranquila tumba.

Y entre sus ramas, cual dormido pájaro,
penda mi lira; porque entonces quiero
oír sus notas, cuando el cierzo helado_
pulse sus cuerdas (Villaurrutia, 1974, p. 86).

Hay una reconciliación ante la fatalidad de la muerte y sirve de preámbulo, antes de

algunos poemas más, al término del libro con “Epitafios”. Esta reflexión de la mortalidad, en este momento en específico en la vida de XV, Octavio Paz (1978) lo sintetiza de la siguiente forma:

Estos poemas reanudan los lazos con una tradición que alía la perfección de la forma a la amargura ante la edad y el horror frente a la existencia. Poemas que responden, sin responder jamás del todo, a dos preguntas, a dos dudas: ¿quiénes somos y en dónde estamos? Es justo que la obra de Xavier [Villaurrutia], que siempre se sorprendió ante el hecho prodigioso y simple de estar vivo, termine en esta doble interrogación (p. 66).

En *Primero sueño* cobra valor sumamente importante la imagen dual y antitética de la vida y la muerte son una constante simbólica en las personas, y aún más en la voz guía del poema:

(...) El cuerpo siendo, en sosegada calma,
un cadáver con alma,
muerto a la vida y a la muerte vivo (Góngora, L., & de la Cruz, S. I., 2014, p. 164).

Las anteriores tres líneas pareciera que tejen una cuerda entre su costado hasta este otro en el que se encuentran dos piezas líricas unidas bajo el nombre colectivo de “Epitafios”. Los “Epitafios” están emparentadas con el *Sueño* sorjuanino en cuanto a temática y finalidad: si la Décima Musa pudo plasmar toda una poética de la búsqueda del conocimiento en 975 versos, a XV le costó toda su obra condensar su esencia en las siguientes líneas:

Agucé la razón
Tanto, que oscura
Fue para los demás
Mi vida, mi pasión
Y mi locura.

Dicen que he muerto.

No moriré jamás:

¡Estoy despierto! (Villaurrutia, 1974, p. 90)

Y la majestuosidad del *Sueño* sintetizada en cuatro versos: el primero de diez sílabas y los tres restantes endecasílabos:

Duerme aquí, silencioso e ignorado,

el que en vida vivió mil y una muertes.

Nada quieras saber de mi pasado.

Despertar es morir. ¡No me despiertes! (Villaurrutia, 1974, p. 90)

Los “Epitafios” villaurrutianos no hacen más que condensar la tensión del viaje de la voz poética en *Primero sueño* para detenerse en la conclusión de la travesía tras observar lo inimaginable y entristecerse por la imposibilidad de saberlo todo en el exacto instante en que se despierta, es decir, comienza una nueva jornada:

Llegó, en efecto, el sol, cerrando el giro
que esculpió de oro sobre azul zafiro (...)

Consiguió, al fin, la vista del ocaso

el fugitivo paso,

y en su mismo despeño recobrada,

esforzando el aliento en la rüina,

en la mitad del globo que ha dejado

el sol desamparada,

segunda vez rebelde, determina

mirarse coronada,

mientras nuestro hemisferio la dorada

ilustraba del sol madeja hermosa,
que con luz judiciosa
de orden distributivo, repartiendo
a las cosas visibles sus colores
iba, y restituyendo
entera a los sentidos exteriores
su operación, quedando a luz más cierta
el mundo iluminado, y yo despierta (Góngora, L., & de la Cruz, S. I., 2014, pp. 192-193).

Esta semejanza conceptual puede bien resumirse citando un hallazgo de XV al reflexionar sobre la obra de Gérard de Nerval: “¡El sueño es una segunda vida!” (en Ulacia, 2001, p. 47).

Adentrarse en el sueño que propone sJIC como una vía para lograr su último y mayor afán –el conocimiento- la hace deambular por reflexiones del corte metafísico y existencial en una descripción de los procesos metabólicos del cuerpo con la esperanza -esa especie de ansia- de llegar al fin de todo para luego despertar abruptamente y cambiar todo el panorama de la visión al despertar es una dicotomía platónica digna de admirar y que comparte XV: mientras se vive en el mundo real, persiste el dolor; pero cuando uno se traslada a este plano ubicuo onírico ideal, todo es alcanzable y no hay sufrimiento: hay vida. (Mendiola, 2006, p. 60).

La idea del afán del alma en su búsqueda de la vida justifica por el conocimiento recurre a un motivo presente en “la historia del pensamiento y la poesía de Occidente”, según Paz (2018), donde “esta concepción del alma y el cuerpo como dos entidades independientes y separables fue formulada con extraordinaria claridad por Platón y sus discípulos y continuadores” (p. 539).

Esta característica del alma móvil, flexible, independiente del cuerpo, corresponde a una noción aristotélica adaptada por la escolástica donde debido a que “puede separarse de su envoltura carnal en momentos excepcionales, como el éxtasis [representada en cierta medida por el erotismo presente en XV relación con RLV] y ciertos sueños” en un “viaje espiritual” (Paz, 2018, p. 539).

El protagonismo de este componente metafísico se puede resumir de la siguiente manera que, durante el día, está sujeta al contenedor físico; y durante la noche encuentra su libertad. Vélgase la cita de un fragmento extenso:

Así, el alma es una prisionera del cuerpo, idea que la Iglesia siempre vio con desconfianza y que nunca aprobó. Sin embargo, la influencia del platonismo fue tal que esta creencia jamás desapareció del todo y figura en formas más o menos atenuadas en muchos místicos y filósofos cristianos. Otra consecuencia de este dualismo: el sueño y el trance extático duplican, en forma transitoria e incompleta, a la muerte: mientras duran, el alma se libera del cuerpo y vuela. Ésta es la tradición en que se inserta *Primero sueño*” (Paz, 2018, p. 540)

Asimismo, el poema largo del *Primero sueño* confiere una confesión, como señala Xirau (2019): “sor Juana confiesa su ‘desenfrenado deseo de saber’, lo acepta, lo asume” (p. 114), al mismo tiempo que marca su incapacidad de conocerlo todo a raíz de su propia mortalidad, comenzando su intento al terminar un día, durante toda la noche donde se percibe la voz lírica como “viva” en un aluvión de referencias mitológicas grecolatinas, y terminando con los primeros rayos de luz en el amanecer:

“(…) El despertar que anuncian los últimos versos del *Sueño* no es sólo ni es principalmente un despertar físico; es un despertar espiritual que se define como rechazo de las sombras nocturnas, de las tentaciones de un conocimiento absoluto, de las

indecisiones emotivas y teóricas de quien creyó de veras en la ciencia, la filosofía, la poesía” (Xirau, 2019, p. 115).

En otras palabras, la realidad vivir/morir es semejante a la de dormir/despertar: cuando sueña, está vivo; y está muerto, cuando despierto. El conflicto de XV es éste: una existencialista con tintes románticos donde el deseo también se desarrolla de una manera muy fina.

Bajo esta percepción donde se agrupan como un sólo elemento indivisible al sueño y a la noche, puede encontrarse en XV como un poeta avezado y lector de poesía barroca y actual para su tiempo, pues la transición en cuanto a la originalidad, tratamiento del tópico de la noche, recursos retóricos del lenguaje y cuidado en las estructuras de la forma de *Reflejos* a *Nostalgia de la muerte*, hace que, además de los elementos románticos y clásicos, se añadan al caleidoscopio villaurrutiano el simbolismo francés, el surrealismo, el barroco y el conceptismo para crear un “sentido de libertad, la búsqueda de una nueva realidad” (Ulacia, 2001, p. 48).

Esta nueva estética es celebrada por Jorge Cuesta y Gilberto Owen, sus compañeros, en *Reflejos*; y por Octavio Paz, Alí Chumacero, Tomás Segovia, Juan García Ponce, José Joaquín Blanco y Manuel Ulacia con la publicación de *Nostalgia de la muerte*, su obra más famosa (Mendiola, 2006, pp. 54-55).

A manera de conclusión, vemos en XV a un poeta particular dentro de la propia escena de los Contemporáneos al compararlo con, por ejemplo, Carlos Pellicer con “sus manos llenas de color que le dio el trópico”. Viven en él influencias románticas y simbolistas francesas, el modernismo de RLV y, como vimos aquí, de sJIC, el Fénix de América.

Es en su poesía toda ella el lugar donde XV explora su intimidad y soledad pensando libremente y sin prejuicios en y con la muerte pasando por la pasión y el idilio amoroso presente también sus versos. Pudiera concordar con los franceses al referirse como la *petite*

mort al periodo posterior al orgasmo. Después del éxtasis, ¿qué importa ya la muerte? Como Dauster (1953) afirma:

Una característica de la obra de Villaurrutia es el empleo del sueño en la imagen, para demostrar lo que quiere decir. Lo hace de dos maneras: la creación de un mundo de ensueños en el que puede expresar el mundo de pesadilla en que vive, y la equivalencia del sueño y la muerte. Cuando nos dormimos, rompe los muros el mundo subconsciente del terror, y las barreras entre realidades externa e interna se derrumban. Se confunden vida y muerte, vigilia y sueño. El poeta tiene que expresar todas estas realidades complejas, y a Villaurrutia le sirvió para expresarlas en el sueño (p. 356).

La figura de XV como poeta esencial de la literatura mexicana pareciera estar escondida sobre aquellos poetas –los mismos Octavio Paz y Alí Chumacero, como Rubén Bonifaz Nuño, Eduardo Lizalde, Gabriel Zaid, Ulalume González de León, José Emilio Pacheco- que se enriquecieron de la lectura y relectura de sus versos e imágenes sombrías, solitarias y agonizantes llenas de sensualidad para llenar esos mismos espacios con otras similares más simples, pero de igual rigor intelectual en el juego poético, aunque para eso el Contemporáneo era excepcional, tanto en la forma como en el fondo.

A partir de la visión estética cosmopolita que compartía Villaurrutia, de manera general con sus compañeros Contemporáneos, un arte para artistas, conjugación de la inteligencia y un juego lleno de ironía y reflexión. La contemplación de las angustias que el mexicano, por su misma idiosincrasia, no quiere ver –o elige no ver- y se refugia en aquello que le permite momentos de distracción, pero no una cura de su ansiedad por las pasiones, la sensualidad y lo erótico de la compañía y la individualidad en nuevo romanticismo y enriquecimiento del lenguaje lírico nacional.

IV. Conclusiones

Este proyecto de investigación se originó, de manera completamente honesta, del interés de estudiar la obra poética de XV en los temas por los que es reconocido: la muerte, el erotismo y la noche; sin embargo, durante el transcurso de la maestría, fue una grata sorpresa el aprendizaje de reconocer alusiones y ecos de otros poemas en su obra, y autores que fueron significativos durante el proceso formativo del Contemporáneo como lo son sJIC y RLV. Su “guía”, ora espiritual por medio de sus textos, ora objetos de análisis y crítica en sus ensayos, contribuyeron a la obra que, aunque escasa, está llena de un simbolismo y sensibilidad por diversas etapas en XV. Las relaciones intertextuales no dictan una mera copia de motivos o elementos de un autor para con otros, sino todo lo contrario: cómo se apropian estos factores para continuar enriqueciendo esa veta de la tradición donde se enmarcan.

Al hablar de tradición, bien es posible regresar a la definición que comparte Mombelli (2019, p.104) -en tanto que es un fenómeno "vivo", continuo, a partir de constantes, y que es dialogante- y también recuperar dos concepciones históricas como referencia en cómo esta pervive en XV en relación con sJIC y RLV que se expusieron anteriormente en T. S. Eliot y Harold Bloom.

La tradición, como un crisol, puede verse y representarse de maneras distintas a partir del lado en que se vea, como bien ilustra Bloom (1997) en *The Anxiety of Influence*, mencionando además al autor de *The Waste Land*:

Shelley speculated that poets of all ages contributed to one Great Poem perpetually in progress. Borges remarks that poets create their precursors. If the dead poets, as Eliot insisted, constituted their successors' particular advance in knowledge is still their successors' creation, made by the living for the needs of the living (p. 19).

Al considerar el planteamiento de las categorías de Bloom (1997), específicamente del

Clinamen, Tessera y Apophrades, su aplicación en XV en la relación intertextual que mantiene con la poesía de RLV y sJIC se manifiesta, del primero, en que la “mala lectura” (p. 14) que podría haber tenido de los otros poetas corresponde a una de su tiempo, donde las vanguardias europeas se encontraban en boga y bajo la discusión de los conflictos por el rumbo que tendría que tener la literatura nacional con la clara intención de desviarse de lo que ya se ha dicho en *Primero sueño* y en *La sangre devota*, *Zozobra* y *El son del corazón* al enunciar algo nuevo sin dejar de lado completamente lo que considera de mayor pertinencia de los autores; la segunda escala se exhibe de manera continúa en el proceso “antitético” (p. 14) al completar lo que hizo sus precursores: primero, al cambiar de la representación modernista al espacio nocturno del sueño en busca del conocimiento, con todos sus pesares, y, luego, al rehusarse continuar ahí al dar un salto a un escenario de luz donde la búsqueda del saber erótico y amoroso puede existir, por más que haya dudas; y del tipo final, el Apophrades, se encuentra en *Canto a la primavera y otros poemas* cuando “abre” (pp. 15-16) sus poemas a la visión de sus precursores en un sentido que se ha completado el círculo, ese circuito que permite que la tradición literaria se reencuentre con sus inicios y que habilita que continúe posteriormente.

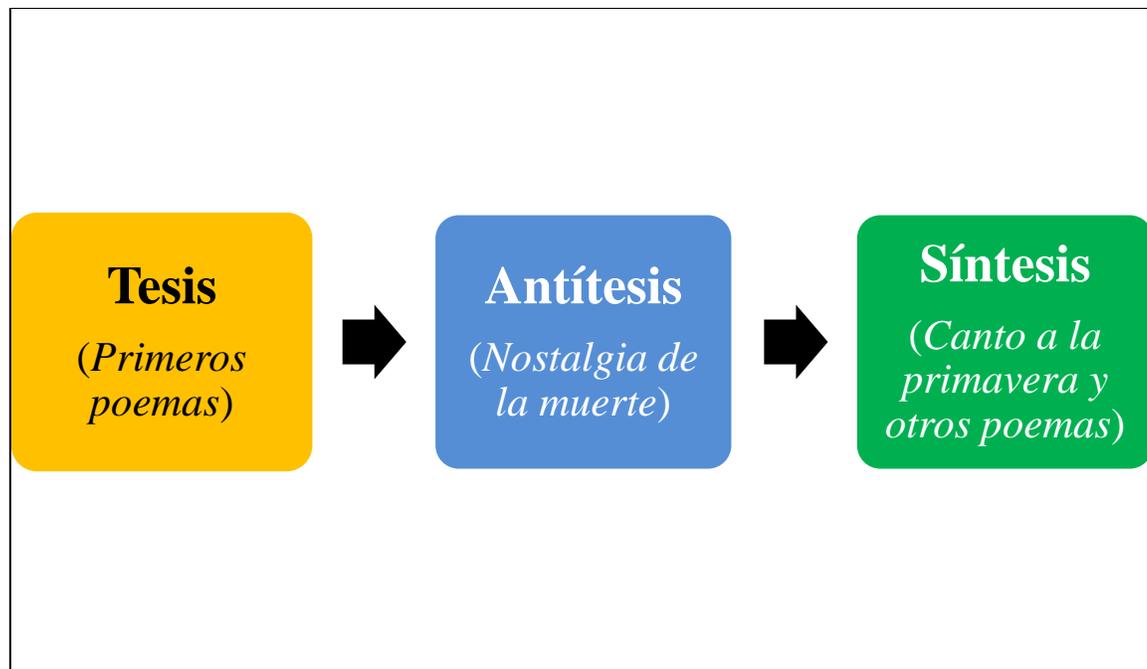
En los poemas que conforman el corpus seleccionado de XV se presentan tres momentos -visión que puede acercarse a una concepción dialéctica- en el que los primeros poemas son más próximos al modelo modernista de la época bajo la influencia de RLV, tanto en la estructura formal métrica como del imaginario; luego, en la etapa mediana, la de consagración como poeta, de XV en la que se vuelva a aspectos y elementos sombríos y, principalmente, nocturnos desde la noche y los sueños sostienen las condiciones propicias para saciar una “curiosidad” que motiva a conocer más de las experiencias de la vida, que en el día no se logran descubrir, así como en el *Primero sueño* de sJIC; y en *Canto a la primavera y otros poemas* el último libro publicado de XV en vida -dos años antes de su muerte- hay una

síntesis de estos dos panoramas: se comparten motivos y generan una convergencia sin descuidar los intereses de los dos momentos anteriores.

Se representa esta idea de la siguiente forma gráfica.

FIGURA 1.

Proceso dialéctico en la producción poética de Xavier Villaurrutia



Nota. Esta representación señala un progreso que va desde los primeros textos de XV que envió a revistas literarias, pasando por la madurez con su libro más conocido donde hay nuevos ambientes y preocupaciones estéticas, hasta con una resolución en su último poemario donde, de nuevo, hay un cambio en el discurso: de lo sombrío a lo luminoso; de la desesperanza al optimismo; de la noche al día primaveral.

Esta deducción obedece a una percepción consciente de que la poesía, y la Literatura en general, es un discurso abierto al tiempo donde se pueden tomar aspectos de tiempos anteriores, confrontarlos con intereses actuales y crear a partir de ellos: del mismo cauce del río que se tome agua, el agua buscará reintegrarse a la corriente. Ésa es la tradición. No es una

imposición autoritaria como podría suponer el canon, sino una noción que es palpable diacrónicamente.

La labor crítica de XV es importantísima porque está en sintonía con la proposición anterior que aquí se explica debido a que su obra tiene una correspondencia absoluta lúcida con su pensamiento valorativo en relación con la Literatura misma, otros autores y otras disciplinas artísticas. El que haya participado en un momento crucial, con sus lecturas a cuestas, le llevó a sentenciar en la conferencia “Introducción a la poesía mexicana”: “La poesía mexicana se caracteriza por su continuidad, a través del tiempo (...) Continuidad, en hilo imperceptible que ata a la poesía de ayer con la poesía de hoy” (Villaurrutia, 2014, p. 764).

La aportación de este recuento del Contemporáneo hace que se marque cada casilla que él señala como requisitos y cualidades de la poesía mexicana que ha perdurado en la historia. ¿Lo que él escribió, entonces, pudo haber sido una acción forzosa para que se perteneciera a la tradición literaria? No, la tradición perduró en él a través de la escritura consciente de sus aspectos más importante, en el caso de lo que se ha escrito en México: su soledad, el lirismo, la intimidad, la reflexión, el tono gris que se rompe el momento crepuscular y la conciencia de la muerte (Villaurrutia, 2014, pp. 764-771).

Y aún en el cambio abrupto que suscitó pasar de la noche al día en *Canto a la primavera y otros poemas*, es notorio el enlace que hay con el comienzo de “El reinado de la primavera” de RLV al recordar “Los poetas mexicanos no se expresan en el más puro abandono sino más bien en la profunda espera” (Villaurrutia, 2014, p. 772):

Amada, es Primavera.

Fuensanta, es que florece

la eclesiástica unción de la cuaresma. (...)

Se viste el cielo del mejor azul
y de rosas la tierra,
y yo me visto con tu amor... ¡Oh gloria
de estar enamorado, enamorado,
ebrio de amor a ti, novia perpetua,
enloquecidamente enamorado,
como quince años, cual pasión primera! (...)
¡Oh santa, oh amadísima, oh enferma!
Estos versos de infancia que brotaron
bajo el imperio de la Primavera (López, 2014, p. 137).

A partir de lo anterior, Aguirre (2012) contribuye con su visión de la labora crítica-creador de XV:

Villaurrutia emitió su concepto de autor moderno, vinculándolo a la conciencia creativa y a que la actitud crítica debía presidir todo hecho literario. Así, la poesía y crítica son dos actividades complementarias, en tanto que el ejercicio crítico sobre la obra ajena le permite al poeta reflexionar sobre su quehacer (p. 151).

Y también lo enlaza con T. S. Eliot al ser: “un poeta crítico que busca descubrir la estética, el método y las limitaciones de un libro y, al mismo tiempo, elabora sus ideas sobre poesía” (Aguirre, 2012, p. 151).

Como conclusión, se remite a la cita de XV que hace de sJIC, pero que también involucra a RLV y a todos los poetas que forman parte de la tradición en cuanto que son *clásicos*: “[Sor Juana y los demás] es un trasunto nuestro, porque es un autor con el cual, con la cual, es posible aún convivir, vivir con ella (...) Sor Juana [y los demás] es en este sentido de la convivencia un autor vivo, clásico: clásico quiere decir vivo” (Villaurrutia, 2014, p. 773).

Tanto XV como sJIC y RLV participan activamente en este juego de espejos donde leerlos, a su vez, evidencia las huellas de otros autores que les antecedieron -Góngora y Baudelaire, por ejemplo-, pero que forman parte de la renovación constante de la literatura, en el eco de la repetición de sentimientos y temas humanos que le pertenecen a la humanidad, en donde más autores actuales y futuros encontrarán su lugar enriqueciendo el reflejo del agua del cauce desviado y condicionado para regresar al mar total de la poesía en la Literatura universal.

Referencias

- Abreu, E. (1985). "El sueño de sor Juana". En *Revistas literarias mexicanas modernas*. Contemporáneos II. (pp. 46-54). FCE.
- Agamben, G. (2011). "¿Qué es un dispositivo?" *Sociológica*, 26(73), 249-264.
<https://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>
- Aguilar, V. (1972). *Teoría de la literatura*. Gredos
- Aguirre, E. (2012). *La poética de Xavier Villaurrutia inferida de sus textos de crítica literaria* [Tesis para optar por el título de Maestría en Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional de la UNAM.
<http://132.248.9.195/ptd2013/agosto/0699470/0699470.pdf>
- Aullón de Haro, P. (Ed.) (2012). *Metodologías comparatistas y Literatura comparada*. Dykinson
- Barrera, V. (2004). "Xavier Villaurrutia o la crítica como creación". *Cathedra*, 4 (8).
https://hemerotecadigital.uanl.mx/files/original/246/13160/CATHEDRA_2004_No_8_En_ero-Junio_0002015408.ocr.pdf
- Beuchot, M. (2005). *Sor Juana: una filosofía barroca*. UNAM
- (2020). *Filosofía y literatura*. Academia Mexicana de la Lengua
- Bloom, H. (1997). *The anxiety of influence: A theory of poetry*. Oxford University Press
- Bourdieu, P. (1990). "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". *Criterios*, 25-28, 20-42. <https://gep21.files.wordpress.com/2010/04/1-bourdieu-campo-literario.pdf>
- (1995). *Las reglas del arte*. Anagrama.

- Bravo, M. D. (1986). *Síntesis barroca en el Primero sueño de Sor Juana*. UANL.
- Brunel, P. (1994). “El hecho comparatista”. En, P. Brunel y Y. Chevrel. *Compendio de literatura comparada*. (pp. 21-50). Siglo XXI Editores.
- Campos, M. (2008). *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos*. Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde".
- Canfield, M. (2010). *La provincia inmutable (Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde)*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-provincia-inmutable-estudios-sobre-la-poesia-de-ramon-lopez-velarde/html/c3fef07f-f379-4a70-bbda-5c6148d2104d_21.html#I_0
- Cardaillac, L. (2012). “Erotismo y santidad”. *Intersticios Sociales* (3), 1-31.
scielo.org.mx/pdf/ins/n3/2007-4964-ins-03-00004.pdf
- Carilla, E. (1972). “Sor Juana: Ciencia y poesía (Sobre el Primero sueño)”. En E. Carilla, *La literatura barroca en Hispanoamérica*. Anaya.
- Capistrán, M. (1967). *México, Alfonso Reyes y los Contemporáneos*. Revista de la Universidad de México. [https://www.revistadelauniversidad.mx/download/33c421a8-a30f-40fe-a403-6e2d66efa0b8?filename=mexico-alfonso-reyes-y-los-contemporaneos-\(cartas-y-notas\)-seleccion-de-miguel-capistran](https://www.revistadelauniversidad.mx/download/33c421a8-a30f-40fe-a403-6e2d66efa0b8?filename=mexico-alfonso-reyes-y-los-contemporaneos-(cartas-y-notas)-seleccion-de-miguel-capistran)
- (2020). *Contemporáneos y otras lecturas*. Universidad Veracruzana
- Cátedra Alfonso Reyes. (9 de octubre de 2013). Tres poetas mexicanos en la contención: R. López Velarde, X. Villaurrutia y C. Pellicer (1a sesión). [Archivo de Vídeo].
 YouTube. https://youtu.be/b1RSdbxH-nE?si=_XIgTeCjRE2jw0TX
- Dauster, F. (1953). “La poesía de Xavier Villaurrutia”. *Revista Iberoamericana*, XVIII (36),

345-359. <http://revista->

[iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1508/1719](http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/1508/1719)

de la Cruz, J. (1980). *Sonetos y endechas*. Editorial Labor

—— (2008). *Sonetos y endechas*. Fontamara

—— (2013). *Obras completas*. Porrúa.

de la Mora Ochoa, A. (2008). “Xavier Villaurrutia como crítico de la literatura mexicana”.

Revista Fuentes Humanísticas, 20(37), 161-175.

<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2330>

Díaz, V. (1989). *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. FCE

Eco, U. (1995). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Gedisa

Eliot, T. (1984). *Notas para la definición de la cultura*. Editorial Bruguera

—— (1999). *Función de la poesía y función de la crítica*. Tusquets.

Escalante, E. (2007). “Espectralidad y eficacia de la Revolución en *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia”. *Signos literarios*, 3(5).

<https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/153>

Escalante, O. (2008). “Prefacio.” En M. Campos (Comp.) *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos*. (pp. 7-11). Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón

Fernández, A. (2016). *Écfrasis e intertextualidad artística en nueve poetas mexicanos de los siglos XX y XXI*. [Tesis para optar por el título de Licenciatura en Lingüística y

Literatura Hispánica, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla]. Repositorio Institucional de la BUAP.

<https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/8540>

Flores, M. (2006). "Xavier Villaurrutia: El sueño, la muerte, la imagen y el lenguaje".

Cathedra, 5 (10).

https://hemerotecadigital.uanl.mx/files/original/246/13162/CATHEDRA_2006_No.10_Enero-Junio_0002015410.ocr.pdf

García, A. (2023). *La lucha con la zozobra. La libertad bajo palabra en los poetas Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Jorge Cuesta y Octavio Paz*. UANL.

Góngora, L., & de la Cruz, S. I. (2014). *Soledades, Primero sueño*. FCE.

Genette, G. (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus

—— (1997). "La literatura a la segunda potencia". En D. Navarro (Comp.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. (pp. 53-62). Casa de las Américas.

González, J. (1998). "La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico-literario". *Imafronte* (12-13) 151-162.

<https://revistas.um.es/imafronte/article/view/38851>

Greimas, A. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Gredos

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill.

Hernández, J. (2004). *Temáticas y recursos en la lírica de Ramón López Velarde* [Tesis para optar por el título de Maestría en Letras Españolas, Universidad Autónoma de Nuevo León]. Repositorio Institucional UANL.

<http://eprints.uanl.mx/1472/1/1020150023.PDF>

Howland, S. (1967). *Historia de la literatura mexicana*. Trillas.

Iser, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Taurus

—— (2005). *Rutas de la interpretación*. FCE

Kerlinger, E. (1979). *Enfoque conceptual de la investigación del comportamiento*.

Nueva Editorial Interamericana.

Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Editorial Fundamentos

—— (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En D. Navarro (Comp.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. (pp. 1-24). Casa de las Américas.

López, R. (1993). *El león y la virgen*. UNAM

——. (2014). *Obras completas*. FCE.

Lotman, I. (1993). "El texto en el texto" en *Criterios: estudios de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología* (sn) 51-70.

[https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6390/199024P51.pdf?sequence=2
&isAllowed=y](https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6390/199024P51.pdf?sequence=2&isAllowed=y)

Mandujano, G. (2016). *Provincia, religión y erotismo en la poesía de Ramón López Velarde* [Tesis para optar por el título de Licenciatura en Lengua y Literatura, Universidad Autónoma de Baja California Sur]. Biblioteca UABCS.

<https://biblio.uabcs.mx/tesis/te3529.pdf>

- Martin-Rodriguez, M. (1989). "El fondo angustiado de los 'Nocturnos' de Xavier Villaurrutia." *Revista Iberoamericana*, LV (148-149), 1119-1128. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4651/4815>
- Martínez, M. (2017). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. Trillas
- Massey, K. W. (1972). "La poesía de Xavier Villaurrutia". *Chasqui*, 1(2), 6-19.
<https://www.jstor.org/stable/20778085>
- Mendiola, V. (2006). *Xavier Villaurrutia: La comedia de la admiración*. FCE.
- Millán, M. (1962). *Literatura mexicana*. Esfinge.
- Mombelli, D. (2019). "La metodología comparatista en los estudios literarios". *Revista Española de Edición Comparada* (34) 97-117. [dx.doi.org/10.5944/reec.34.2019.24379](https://doi.org/10.5944/reec.34.2019.24379)
- Ramos, G. (2016). "Influencia, tradición y crítica en tres poemas de Ramón López Velarde".
Temas y variaciones de literatura. <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/5096>
- Renán, R. (2003). "Xavier Villaurrutia: una aliteración poética, fiesta de culto". *Tema y variaciones de literatura*. <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1806>
- Riffaterre, M. (1997). "El intertexto desconocido". En D. Navarro (Comp.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. (pp. 170-173).
Casa de las Américas.
- (1997). "Semiótica intertextual: el interpretante". En D. Navarro (Comp.),
Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto.

- (pp. 146-162). Casa de las Américas.
- Sánchez, I. (2007). "Vanguardia y campo literario: La Revolución Mexicana como apertura estética". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33 (66). 187-206.
<http://www.jstor.org/stable/25485836>
- Sánchez, J., Ríos, F., Escobar, S., Palma, A., & Ramírez, A. (2017). "Topoiesis de los dispositivos de registro del texto literario". *Romance Quarterly*, 64(1), 13-19.
<http://dx.doi.org/10.1080/08831157.2017.1254478>
- Sánchez, J. (2008). "El sueño de la palabra: Xavier Villaurrutia y la noche". *Espéculo. Revista de estudios literarios*.
<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/xavvillau.html>
- San José, F., (1983). *La literatura mexicana. Autores y sus obras desde la época prehispánica hasta la actualidad*. Panorama editorial.
- Sefamí, J. (1987). "Ecos del insomnio: Hacia una poética de Villaurrutia" en *El destierro apacible y otros ensayos*. (pp. 13-32). Premiá
- Sheridan, G. (1985). *Los contemporáneos ayer*. FCE
- (1999). *México en 1932: La polémica nacionalista*. FCE
- Shaw, D. L. (1962). "Pasión y verdad en el teatro de Villaurrutia". *Revista Iberoamericana*, 28(54), 337-346
- Stanton, A. (1998). "Tres antologías: La formulación del canon". En A. Stanton (Ed.), *Inventores de tradición. Ensayos sobre poesía mexicana moderna*. (pp. 21-60).

<https://www.jstor.org/stable/j.ctv43vsg5.3>

Paz, O. (1978). *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. FCE.

——. (1991). “El camino de la pasión” en *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. Joaquín Mortiz.

—— (1997). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Seix Barral.

—— (2018). *Las peras del olmo*. Seix Barral.

Perelmuter, R. (1982). *Noche intelectual: la oscuridad idiomática*. UNAM.

Pérez, C. (15 de mayo de 2016). *Xavier Villaurrutia no es un clásico mexicano*. Reto Diario.

<https://retodiario.com/cultura/2016/05/15/xavier-villaurrutia-no-es-un-clasico-mexicano/>

Pimentel, L. (2001). *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI Editores

—— (2012). *Constelaciones I. Ensayos de Teoría literaria y Literatura comparada*. Bonilla Artigas Editores

Pfister, M. (2004). “Concepciones de la intertextualidad” En D. Navarro (Comp.), *Intertextualität I. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. (pp. 25-49). Criterios

Plagnard, A. (2010). *El Polifemo de Góngora: una poética de la seducción*.

<https://journals.openedition.org/criticon/pdf/2580>

Tejerina, I. (2005). *El canon literario y la literatura infantil y juvenil. Los cien libros del siglo XX / Isabel Tejerina Lobo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-canon-literario-y-la-literatura-infantil-y-juvenil-los-cien-libros-del-siglo-xx-0/html/003f29cc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0

Ulacia, M. (2001). *Villaurrutia, cincuenta años después de su muerte*. CONACULTA.

Universitat de València. (sf.) *1.1 La investigación*. Universitat de València.

https://www.uv.es/webgid/Descriptiva/11_la_investigacin.html

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (sf.). *Introducción a la investigación*.

Educación Virtual - UPTC.

https://virtual.uptc.edu.co/ova/cursos/introInv/Unidad_1/pdf.pdf

Villarreal, J. (2003). “Xavier Villaurrutia en el centenario de su nacimiento (1903-2003)”.

Humanitas. Anuario del Centro de Estudios Humanísticos.

<https://humanitas.uanl.mx/index.php/ah/article/view/1574/1468>

Villaurrutia, X. (1974). *Obras*. (L. M. Schneider, M. Capistrán, & A. Chumacero, Edits.).

FCE.

———. (1980). *Antología*. (O. Paz, Ed.). FCE.

———. (2008). “Una nota”. En M. Campos (Ed.), *Ramón López Velarde visto por los*

Contemporáneos. (pp. 15-16). Instituto Zacatecano de Cultura.

———. (2008). “Un sentido de Ramón López Velarde”. En M. Campos (Ed.), *Ramón López*

Velarde visto por los Contemporáneos. (pp. 121-130). Instituto Zacatecano de Cultura.

———. (2014). *Obras*. (L. M. Schneider, M. Capistrán, & A. Chumacero, Edits.).

FCE.

Weber, H. (2021). *Nostalgia de la muerte de Xavier Villaurrutia dentro de la tradición*

filosófica en lengua alemana: Heidegger, Rilke, Hegel, Schiller. *Literatura mexicana*, 32,(2), <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/1205/1315>

Zambrano, M. (2019). *Filosofía y poesía*. FCE.

Zavala, D. (2011). “El drama de una vida que son dos vidas: presencia de Ramón López Velarde en la poesía de Xavier Villaurrutia”. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. 43, 125-147.
http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/51/1/07%20daniel_zavala_medina%20125-147.pdf