

# AMORES DE MAR Y PIEDRA. TRAVESÍAS AMOROSAS EN OWEN Y VILLAURRUTIA

FRANCISCO JAVIER DE LEÓN\*

## Resumen

**E**ste texto abarca el *discurso* amoroso en la obra poética de dos de los autores centrales en la generación de autores mexicanos llamada Contemporáneos: Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen. Mientras en Owen el amor es una *travesía* que sólo puede acabar en naufragio, para Villaurrutia el amor es un sentimiento estatuario y pétreo. El texto analiza brevemente las constantes del tema en los autores así como sus semejanzas y diferencias.

*Palabras clave:* discurso, Contemporáneos, Owen, travesía, Villaurrutia.

## Abstract

This essay analyzes the love poetry of two of the most significant author of the group of Mexican writers called Contemporáneos: Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen. While in Owen love is seen as a journey that tragically ends in Shipwreck,

\* Maestro en Filosofía por la Facultad en Filosofía y Letras de la UNAM, diosesymonstruos@gmail.com

in Villaurrutia love is like a statue made of stone. The text analyzes briefly the most significant elements of the love poems of both authors.

*Key words:* poetry, Contemporáneos, Owen, journey, Villaurrutia.

## 1

Hacer del viaje una forma de vida es para algunos una necesidad, una aventura que debe emprenderse echando mano de todas las armas disponibles. Lo que una travesía despierta se convierte entonces en algo más que un simple recorrido, es un encuentro con el alma que despierta como nunca antes lo había hecho. Esta condición parece ser propia para los dos autores que aquí nos ocupan: Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia. Owen verá la primera luz del viaje en 1903 en la ciudad de El Rosario, Sinaloa, mientras que Villaurrutia llegará al mundo un año más tarde (1904) en la Ciudad de México. Owen pasará sus primeros años en un ir y venir entre su natal Rosario y Mazatlán hasta que a los trece años (en 1917) los fuegos de la Revolución lo obligarán a emprender el camino hacia el frío de Toluca, lugar en el que va a permanecer hasta 1923, año en que será recibido por la ciudad de México. Se muda junto con su hermana al edificio marcado con el número 105 de la calle de Uruguay. Este periodo entre los años de 1923 y 1928, como afirma Vicente Quirarte en su ensayo *Invitación a Gilberto Owen* es definitivo en la formación del poeta, pues es cuando comenzará a entablar relación con los miembros de la generación de “Contemporáneos”. Su primer verdadero cómplice lleva por nombre Jorge Cuesta, con él entabla una amistad que marca su vida:

En las reuniones del café América, en las aulas de la Escuela Nacional Preparatoria o en las casas de cada uno de ellos entablaron sus primeras alianzas. El conocimiento de Cuesta, la circunstancia de haberlos hermanado el fervor por el lenguaje —ante el profesor que afirmaba que los ejércitos “marchaban noche y día bajo la luz del sol”— fue como una declaración de principios. A ello se unió la amistad con Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, que ya anunciaban con sus actitudes sus futuras navegaciones: la curiosidad y la crítica como antídotos contra el aburrimiento y contra la que consideraban mediocridad del ambiente literario circundante.<sup>1</sup>

Es también en las aulas de la Escuela Nacional Preparatoria que Xavier Villaurrutia comenzará su unión con la generación (y con generaciones pos-

<sup>1</sup> Vicente Quirarte, *Invitación a Gilberto Owen*. México, UNAM/DGE/El Equilibrista, 2007, pp. 48-49.

teriores), su figura recorría los pasillos del recinto de manera inconfundible. Recuerda Octavio Paz:

[...] Villaurrutia no pretendía ser humilde ni inclinaba la cabeza; la erguía y la movía de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, entre curioso y desdén. Un pájaro que reconoce sus terrenos y define sus límites. Como Novo, era elegante pero, a diferencia de sus amigos, buscaba la discreción. Vestía trajes grises y azules de tonos oscuros. Al caminar, con la mirada en alto, taconeaba con fuerza. Usaba unas camisas blancas, immaculadas y que —demasiado amplias— acentuaban la delgadez de su cuello. Piel mate, labios delgados, nariz de ventanas anchas, una fisonomía que habría sido más bien común de no ser por la humedad de los ojos —grandes y pardos bajo las cejas estrictas— y la amplitud noble de la frente. El pelo era negro y levemente ondulado.<sup>2</sup>

Pero estos tempranos encuentros significarían apenas el primer vínculo para la generación de Contemporáneos (o la generación “sin nombre” como la llamaba Xavier Villaurrutia). Estaban ya a la vista revistas, publicaciones y el teatro Ulises que representaría la primera nave en la cual los dos poetas que aquí atañen serían compañeros tripulantes. El teatro Ulises trabajaba bajo el auspicio de María Antonieta Rivas Mercado, en un pequeño foro que albergaba a cincuenta personas. Ahí, fieles a su espíritu universal, forma en la cual ellos consideraban que surgía el verdadero concepto de nación, traducirían y montarían obras del teatro experimental de la época: piezas dramáticas, autores como Vildrac y Cocteau figurarían en los escenarios del teatro Ulises. En este particular, es importante resaltar que las vías de comunicación con el continente europeo no eran tan rápidas como lo son en nuestros días, lo que llama la atención es que estos autores tuvieran tan prontas versiones de los textos en cuestión.

Pero el teatro Ulises no es sólo el inicio de la aventura literaria, para Owen va a significar el inicio de una larga travesía amorosa que, al ser irrealizable en la vida, hallará su adecuado ser en un epistolario. En 1928,<sup>3</sup> el teatro Ulises se preparaba para montar la puesta de *El peregrino* de Charles Vildrac, pero faltaba quien interpretará a Denisse, la joven protagonista. Fue entonces que Araceli Otero, Celestino Gorostiza y el propio Owen van en busca de Clementina Otero (Hermana de Araceli) para que audicione para el papel. Ésta no sólo obtendrá el papel y compartirá el escenario con el poeta sinaloense, sino que además ganará el fervor del mismo. El coqueteo incesante, el asedio del poeta terminaron

<sup>2</sup> Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México, FCE, 2003, p. 10.

<sup>3</sup> Con respecto a este encuentro ahonda Vicente Quirarte en su *Invitación a Gilberto Owen*.

por fascinar y al mismo tiempo aterrar a la joven Clementina quien contaba apenas con 17 años (Gilberto tenía 24). Es entonces que nace la relación epistolar, la cual se intensificará en junio de 1928, fecha en que, previo al estreno de la obra *El tiempo es sueño* de Henri René Lenormand, Owen se integrará al Consulado mexicano en Nueva York. De hecho, Owen no volverá a pisar tierras mexicanas sino esporádicamente (hace una visita breve en 1943, por ejemplo).<sup>4</sup> Años más tarde, Clementina Otero afirmó que:

Amaba su poesía, amaba al poeta, mas no al hombre y, sin embargo, más tarde, empecé a necesitar sus cartas, las esperaba con ansiedad, acaso con cierta ilusión. Mas no estaba segura de que fuera amor, ¿amor? “Por siempre jamás la adora G. O.”: fueron sus últimas palabras en su última carta. Se fue y no llegué a su vida. ¿Se fue huyendo de mi desamor? No lo supe: sólo sé que en su última carta se sentía culpable, tal vez por haber encontrado otros amores, o por haber perdido la esperanza de esperarme.<sup>5</sup>

Clementina Otero guardó cada una de las cartas enviadas por el poeta pero, como promesa a su esposo, no las dio a conocer sino hasta la muerte de este último. A partir de ese momento han aparecido varias ediciones de este epistolario que, por encima de todo, muestra una gran calidad literaria. Afirma Quirarte:

Éstas son las cartas de un poeta. No de un simple enamorado, lo cual es diferente a un enamorado simple. Comparadas con las de sus contemporáneos, las cartas de Owen son singulares. Hiperbólico y lúdico, trágico y cómico, en sus primeras epístolas elabora un discurso donde intenta conquistar al sujeto amoroso mediante su inteligencia. Cuida sus palabras, mide sus acciones. Procura no violentar un temperamento que ya desde entonces anunciaba su inflexibilidad y su sincera incapacidad de comprender e interpretar cabalmente los equívocos de su enamorado.<sup>6</sup>

Sirva lo anterior para destacar la importancia de este epistolario para los intereses del presente texto, y es que, al hablar de éste no se habla de un mero testimonio personal del autor, sino, ya se ha dicho, de un testimonio literario. Owen no sólo va a dedicar muchos de sus poemas a Clementina, sino que

<sup>4</sup> Incluso la muerte lo alcanza fuera de su patria. Owen muere en Filadelfia en 1952, ciudad en que yacen sus restos en una tumba sin marcar.

<sup>5</sup> Gilberto Owen, *Me muero de sin usted, cartas de amor a Clementina Otero*, México, Siglo XXI, 2004, p. 45.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 17.

constantemente va a convertir en versos cosas escritas en las misivas. Delatan además, la vocación viajera del poeta, las figuras de Ulises y Sindbad va a hacerse presentes en su vida tanto como en su obra. De hecho este último va a ser el motor de su poema mayor: *Sindbad el Varado*, mas en ello ahondaré más adelante.

Al contrario de Owen, en Villaurrutia sabemos poco de sus amores en la vida real. Su homosexualidad mucho más discreta que la de Salvador Novo y su extrema timidez contribuyen a ello. De hecho, como lo veremos más adelante en el texto, en la poesía de Villaurrutia, la figura del ser amado es siempre una figura de presencia ausente, oculta su nombre, su forma. Por el contrario, sí sabemos mucho acerca de sus viajes, de su sentir ante los mismos. Villaurrutia se dejaba invadir siempre por la nostalgia, por una estática, una quietud que lo obligaba a viajar más hacia el interior de sí mismo. De hecho escribe:

Viajar es una manera de nutrir la quietud, si se conserva la quietud en el viaje. Por eso prefiero el viaje con un movimiento tan lento que no pueda distinguirse de la quietud. Quizá el viaje, así, resulte más corto; sé que resulta más intenso.

La pasión es un viaje. Alimento la mía con los más fríos objetos, con los que más fácilmente me apasionan. No apasionan más los más cálidos, sino más fácilmente, más superficialmente: la pasión ya está en su calor.

Yo quiero que la pasión esté en mí, la frialdad en ellos.

Todo es cuestión de forma. Quiero para mi poesía la forma de ella misma, siempre diferente; la forma de los objetos que describo.<sup>7</sup>

La quietud del viaje, se ve en este fragmento, despierta a la pasión y la pasión a la poesía. El vínculo entre cada una de estas sustancias es indispensable para el poeta. A ellos se unirán la nostalgia y la muerte, último y gran viaje, también la quietud suprema. Pero estas fuerzas, que eran también fundamentales para otros miembros de su generación, no son energías negativas, son, por el contrario, vitales, necesarias para que el espíritu se libere del todo. No es vano que en la carta que le dirige en 1935, José Gorostiza escribe: "Hágase usted del ánimo de morir".<sup>8</sup> Frase que no representa una invitación al suicidio, sino una renuncia al viaje común, al viaje que se niega a llenarse de experiencia vital. Estas energías latentes plagarán la poesía del autor en todos sus temas.

<sup>7</sup> Miguel Capistrán, *Los Contemporáneos por sí mismos*. México, Conaculta, 1994, p. 189.

<sup>8</sup> Incluida en "Los Contemporáneos por sí mismos (cartas y artículos de todo el grupo precedidos por una nota de Miguel Capistrán)", en *Revista de la Universidad de México*, vol. xxi, núm. 6, febrero de 1967, p. ix.

Hasta aquí dejo este muy extenso preámbulo y voy ahora a la reflexión de algunos de los poemas de ambos autores.

## 2

Líneas arriba mencioné que Owen convirtió en versos líneas completas de las cartas dirigidas a Clementina Otero. He aquí un ejemplo, se trata del “Poema en que se usa mucho la palabra amor”:

C omienza aquí una palabra vestida de sueño más música  
 L levas puñados de árboles en el viento de Orfeo  
 E n los ojos menos grandes que el sol pero mucho más vírgenes  
 M añanas eternas y que llegan hasta París y hasta China  
 E se otro ojo azul de párpados de oro en el dedo  
 N o sabrías sin él Niágaras a tu espalda de espuma  
 T ampoco el sueño duro en que nada cabría como nada en el huevo  
 I ba el sabio bajo la fábula y volvió la cabeza  
 N adie sino él mismo recogía las yerbas desdeñadas  
 A sí me lloro vacío lleno de mi pobreza como de sombra

O acabo de inventar la línea recta  
 T odo el horizonte fracasa después de sus mil siglos de ensayos  
 E l mar no te lo perdonará nunca ni Dionisos  
 R ecuerda aquella postura en que yo fui tu tío que ha eternizado  
 O tra fotografía desenfocada por un temblor de tierra en la luna.<sup>9</sup>

Este poema es enviado a Otero como carta fechada el 23 de abril de 1928 y unos años más tarde aparecerá en el libro *Línea*. De inmediato resaltan dos elementos: uno, que el poema nunca utiliza la palabra amor, lo que lleva al punto dos, la palabra amor en verdad se encuentra registrada en el acróstico que el propio autor resalta, en el original enviado a Otero, escribiendo la primera letra de cada verso separado de la palabra que integra. Allende esta alusión me interesa destacar la forma en que el ser amado forma con su cuerpo una geografía de ensueño. Es decir, su presencia no es simplemente corpórea, materia simple; por el contrario, es una geografía creada en el sueño, en su espalda hay Niágaras de espuma, ojos más vírgenes que el sol llegan a París o China. El cuerpo amado es, así, no sólo algo que se contempla, sino que es el puerto anhelado, el lugar prometido al que se aspira llegar. Se reitera en cada uno de los versos

<sup>9</sup> G. Owen, *op. cit.*, p. 47.

lo que Clementina Otero supo ver en las amorosas líneas salidas de la pluma de Owen: un enorme valor literario. Y es que la figura de Otero se borra para dar paso a una presencia sin nombre, es decir, la figura del ser amado, la del que no requiere ser una presencia real en el mundo para demostrar su existencia, sino que puede existir de manera plena y libre en el espacio del poema. Elemento que aparece de forma constante no sólo en la poesía de Owen sino en la de todos los Contemporáneos: la figura amada como presencia invisible, mas no innombrable. En el plano personal Owen no se priva de incluir el nombre de la causante de su amoroso delirio; en el plano poético dicho nombre cede paso en importancia al paisaje poético. Ciertamente es el nombre puesto en el acróstico el que otorga el ritmo a cada verso, pero si es así es porque cada letra da el énfasis necesario a cada paisaje creado. Hay un peso sonoro al inicio de cada verso lo que permita a Owen realzar la geografía poética. Dice, por ejemplo: "Mañanas eternas y que llegan hasta París y hasta China".

Tiene un ritmo suave, justamente como el amanecer descrito, se desplaza con la calma del amanecer que describe. Por otro lado en el verso... "Todo el horizonte fracasa después de sus mil siglos de ensayos".

El ritmo es mucho más fuerte, en lo sonoro la "T" inicial es contundente, obliga a mirar el horizonte propuesto y su fracaso. Estos dos versos ilustran lo ocurrido en todo el poema y, en gran medida en la poesía amorosa de Gilberto Owen: El paisaje como una forma de erotismo. En su emblemático poema *Muerte sin fin*, José Gorostiza se centra en la vitalidad sensual de la inteligencia desbordante, Carlos Pellicer opta por el vuelo de un avión o el pesado paso del tiempo en sus *Horas de junio*; Owen, en cambio, opta por una forma de sensualidad más a flor de piel, palpable desde cualquier espacio. El paisaje multiforme se transforma en una serie de sentimientos puestos de una forma casi plástica. El clima se ve alterado por el sentir de la figura del amante en todos sus estadios: los momentos de mayor pasión y ardor son tropicales; por el contrario hay grandes nubarrones y horizontes extendidos a infinito ante la herida causada por lo amoroso.

En un sentido biográfico es importante señalar también que los cuatro últimos versos hacen referencia a la obra *El peregrino* de Charles Vildrac, en la cual Clementina interpretó a la joven Denisse, cuya educación sentimental está a cargo de su tío (que interpretó Owen). De hecho Owen se referirá a Clementina, en sus cartas, como Dionisos.

Lo ocurrido en este primer ejemplo es apenas la simiente de lo que vendrá en la obra posterior del poeta, En su *Nueva nao de amor*, por ejemplo, la noción de travesía se une ya de manifiesto a la del amor. El canto II de este poema lleva justamente por título "viaje" y en él, el autor deja ver el viaje cómo una

necesidad, el viajero no lo es ya por vocación, lo es, más bien, porque cumple con un destino irrevocable. El amor en cambio, no puede lanzarse en la travesía queda atado, es lastre para el alma:

Todo estaba embarcándose  
en todos los puertos del mundo;  
hasta los mares —albeante  
iba su flotilla de nubes,  
fueron dejando atrás la tierra;  
hasta la tierra— ¿a dónde, sed, a dónde?

Sólo tu casa, como un barco  
muy viejo ya que no pudo soltar  
sus amarras de hiedra y rosas.  
Y este lastre, y el ala del amor,  
sin aire, inmóvil, en nuestra alma.

El amor es estatismo y dolor constante, no impide el viaje, lo atrapa, lo mantiene en un solo lugar que es todos los lugares. Si el barco es viejo es porque se ha visto tantas veces “navegando” sobre el amor que se ha cansado, no puede ya ni siquiera tirar el lastre. Por el contrario, permanece pues equivale a los recuerdos de la derrota amorosa.

Las figuras florales llaman mucho la atención, pues se genera a través de ellas un contraste entre la idea del dolor amoroso y la presencia de la naturaleza que prevalece en su belleza. De nuevo, las “flotillas de nubes” y “los mares albeantes” lucen llenos de esperanzas para el amante que se ha lanzado a la travesía. En los primeros versos todo luce presto para soltar las amarras y hacerse a la navegación amorosa, pero no hay un rumbo fijo, no puede haberlo, pues las aguas del amor jamás serán estables ni tranquilas. Al hacerse la pregunta “¿a dónde, sed, a dónde?” queda en claro que la carta de navegación es ya un imposible pues el barco se encuentra inmóvil, sus amarras son dolorosas e impiden el avance.

Pero, por encima de todo, el amor obliga al amante a seguir habitando sus territorios, no tiene escape posible. El amante en la poesía de Owen vuelve constantemente al sentimiento que tantos dolores le causa. De hecho parece ser el elemento esencial para la noción de viaje. Más allá de su constante ir y venir de un país a otro, de sus pocas vueltas a México, de su vocación errante, Owen parece ubicarse más en el territorio en que es ausencia, es decir, el universo de la palabra poética que le permite ser ya no el funcionario, ya no el personaje, ni siquiera la persona, sino más bien la voz. El viaje físico importa,



el aprendizaje que de él se obtiene es indudable, pero más importante aún el viaje hecho por el alma, pues éste consiste un verdadero acto heroico.

Este hecho queda ya manifiesto a todas luces en el poema mayor del autor: “Sindbad el varado”, Y es que en él se hace manifiesta la paradoja constante del viaje inmóvil de las turbulencias del alma en el cuerpo muerto a manos del amor. Contundente ya desde el título, en “Sindbad el varado”, conocemos la bitácora del marino correspondiente al mes de febrero; veintiocho días, veintiocho poemas que van del canto a la poesía misma al más profundo dolor causado por la herida amorosa. Observa Quirarte:

La confusión de destinatarios y la imposibilidad de identificar quién habla desde el primer poema de *Sindbad el varado*, es un reflejo de las confusiones, autoengaños y mecanismos de defensa a los que acude el yo ante su catástrofe. En el inicio y en el fin del diálogo amoroso hay una doble escisión: el Yo que comienza a enamorarse, integra su ser dividido en el otro; vive para el otro por el otro. Surge la ruptura, y el amante elabora un duelo con objeto de recuperar su integridad. En este proceso de muerte y resurrección, el amante tiene, como estudia Igor Caruso, dos maneras de evadirse: la regresión narcisista o el avance integrador. En el terreno de la poesía o en los dominios de la imaginación heroica, Sindbad tiene el privilegio y la desgracia de transitar por ambos caminos.<sup>10</sup>

Resalta el hecho de que Owen vea siempre el acto heroico, es decir el acto amoroso, como una derrota. La ruptura resulta inevitable, de ahí que, como se ha visto en la cita anterior, sea la evasión, un intento de recuperar la dignidad perdida. Cada uno de los veintiocho poemas que componen *Sindbad el varado* hablan directamente a una figura amada siempre ausente, por momentos parece ni siquiera enterarse de que el amante rondaba su paisaje, es como si el ritmo del marino resultara del todo ajeno. La voz cantante se descubre náufraga, ha sido vencida en la tormenta de lo amoroso:

Y no hablas. No hables,  
que no tienes ya voz de adivinanza  
y acaso te he perdido con saberte,  
y acaso estás aquí, de pronto inmóvil,  
tierra que me acogió de noche náufrago  
y que al alba descubro isla desierta y árida;

<sup>10</sup> V. Quirarte, *El azogue y la Granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*. México, UNAM, 1990, p. 135. De hecho, este autor ha realizado abundantes estudios acerca de la obra de Owen.

y me voy por tu orilla, pensativo, y no encuentro  
el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta.<sup>11</sup>

El amante, el marino, lucha fuertemente contra el mar tempestuoso, todo en el poema es naufragio, embriaguez, derrota, una inevitable inmovilidad; pues su objetivo es llegar a la Ítaca que el objeto amado representa para ofrendarle la vida...

Y luché contra el mar toda la noche,  
desde Homero hasta Joseph Conrad,  
para llegar a tu rostro desierto  
y en su arena leer que nada espere,  
que no espere misterio, que no espere.<sup>12</sup>

De las legendarias islas griegas al corazón de las tinieblas, el marino va en esa noche. Distancia y tiempo se borran en la bitácora amorosa, pero al salir de la tormenta se descubre sólo un "rostro desierto", en el que no hay misterio, pues se niega desde el inicio, es insensible, de nuevo, al impulso del amante.

Nada espera el Sindbad y, ante todo, nada obtiene. Los dos fragmentos anteriores surgen del día primero de la bitácora y son el preámbulo para la ruptura, para el verdadero dolor que padece el fracasado marino: el amante. Y es que, la culpa es siempre del otro, del amado. El amante, náufrago, ya se ha dicho, ofrenda su vida, pero no recibe del objeto de su deseo, sino heridas constantes y permanentes: "¡Qué dura herida la de su frescura/sobre la brasa de mi frente!"<sup>13</sup> Conforme el texto avanza, el cansancio aumenta, la esperanza disminuye, ya no es posible ver el amor como un acto realizable. El día veintidós es uno de los más contundentes en este sentido. En él, ya no queda otra cosa que el cansancio, el camino se ha tornado espinas, acceder al ser amado es ya imposible, pues este se encuentra en todas partes, es ya todos los lugares. Lleva por título "Tu nombre, Poesía:"

Y hallar al fin, exangüe y desolado,  
descubrir que es en mí donde tú estabas,  
porque tú estás en todas partes  
y no sólo en el cielo donde yo te he buscado,

<sup>11</sup> G. Owen, *op. cit.*, p. 60.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 66. Corresponde al día diez.

que eres tú, que no yo, tuya y no mía,  
la voz que se desangra por mis llagas.<sup>14</sup>

En los versos anteriores destacan tres elementos muy importantes que se suman al factor cansancio: en primer lugar, la búsqueda. Ya se ha dicho, el amante se lanza a la travesía amorosa pese a su conocimiento pleno de que siempre acabará en derrota. En segundo lugar, la figura amada ausente sólo se pertenece a sí misma, el amante no tiene acceso a ella, ya ha recorrido en vano todo el paisaje, incluso el cielo sin poder hallar, sin el más mínimo dejo de éxito en la empresa. Finalmente, la herida causada por la ruptura: “la voz que se desangra por mis llagas”, el amor escurre en borbotones, más que llagas, la herida parece producir sérpigos siempre sangrantes.

A pesar de la derrota, a pesar de las “heridas de guerra” sufridas en el viaje el amante, el marino tantas veces naufragado, parece dejar abierta una posibilidad de nuevas travesías, de iniciar de nuevo el viaje, pero esa posibilidad no puede presentarse sino lanzando un “tal vez” que se pierde en la brisa:

Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,  
tal vez mañana el sol,  
tal vez mañana,  
tal vez.<sup>15</sup>

Este afán de travesías en los paisajes del amor, de lo erótico permanece a lo largo de toda la obra del poeta sinaloense, se encuentra más allá de los textos que dedicara a Clementina Otero, lo cual es muestra de que si bien la obra poética se ve repleta de elementos de la vida de su autor, más allá del compromiso para con un amor en el mundo real queda el compromiso para con una voz poética. Prueba de ello es *El Libro de Ruth*, texto que se sabe ya no dedicó a Clementina Otero y que es sin duda uno de los más abundantes en sensualidad de toda la producción del poeta. Paisajes multiformes, naturaleza que pasa de la sola imagen al sueño plagan cada una de los poemas que integran el cuerpo total de *El libro de Ruth*. La referencia bíblica es evidente, late a cada palabra, pero de esta vez la carne exige su lugar, se presenta como una posibilidad de asegurar la entrada al paraíso prometido:

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 73-74. Este dolor intenso que el amor representa, cree Vicente Quirarte, relaciona al poeta con la más pura tradición del bolero y otras formas de la canción popular mexicana, pues como ya se ha dicho el amante ve sólo en la figura amada al culpable de toda su desgracia, es motor y causa de su dolor.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 78. Día veintiocho.

Por la carne también se llega al cielo.  
 Hay pájaros que sueñan que son pájaros  
 y se despiertan ángeles. Hay sueños  
 de los que dos fantasmas se despiertan  
 a la virginidad de nuestros cuerpos.  
 Vámonos como siempre: Dafnis, Cloe.  
 Tiéndete bajo el pino más erecto,  
 una brizna de yerba entre los dientes.  
 No te muevas. Así. Fuera del tiempo.

Si cerrara los ojos, despertándome,  
 me encontraría, como siempre, muerto.<sup>16</sup>

El poema es ya contundente desde el primer verso: “Me he querido mentir que no te amo”, el amante busca engañarse, hacerse creer que no ama, mas la tarea es imposible. A partir de ahí surge la paisajística del ser amado. Un amor adolescente, amor que es brasa, que arde con la intensidad juvenil, Owen presenta un paisaje virginal que es violentado por el impulso amoroso. La primera parte del poema muestra una sensual inocencia: “París cumple en tu rostro quince años”, “el trópico en mis huesos”, sólo para luego liberar su pasión, atreve la carne en terrenos que le han sido privados, es decir, los celestiales: “Por la carne también se llega al cielo/ Hay pájaros que sueñan que son pájaros/ y se despiertan ángeles”. Aquí el poeta no duda en poner de manifiesto que su pasión sólo puede realizarse en este mundo, a través del cuerpo se manifiesta con fuerza, ello la eleva a lo sagrado. Pero luego viene el peligro de abandonar el sueño, pues al dejar sus territorios, es decir, el los territorios de la vigilia, ocurre la muerte: “Si cerrara los ojos, despertándome,/me encontraría, como siempre, muerto”.

### 3

Se ha dicho ya que en Villaurrutia la figura amada no tiene un rostro definible, es una duda, se esconde en el amor mismo para no ser descubierto por nadie que le sea ajeno, es innombrable, de hecho no debe ser nombrado. La noche, las sombras son el lugar ideal para que el amor pueda gestarse:

Si nuestro amor no fuera,  
 al tiempo que un secreto,

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 92-93.

un tormento, una duda,  
una interrogación;<sup>17</sup>

Y es que si en Owen el amor es una fuerza que obliga al movimiento inmóvil, en Villaurrutia es estatuario, es pétreo, no puede moverse, ha condenado al amante a ser piedra que no tiene acceso al cuerpo deseado sino en el reino del sueño, sólo ahí es realizable, en el mundo exterior es un crimen. Amante y ser amado, son, ante todo, cómplices:

Guardas el nombre de tu cómplice en los ojos  
pero encuentro tus párpados más duros que el silencio  
y antes que compartirlo matarías el goce  
de entregarte en el sueño con los ojos cerrados.<sup>18</sup>

De lo anterior se podría pensar que la idea de la travesía presente en la poesía de Owen se encuentra excluida en la de Villaurrutia, mas no es así, lo que ocurre es que en este último el viaje ocurre hacia el interior, hacia el sueño, la quietud que el propio autor describió en texto ya citado, es de nuevo una travesía por la noche. Es de hecho un camino hacia la muerte, que es el máximo despertar, el verdadero.<sup>19</sup> Coincide aquí con lo hecho por Gorostiza en su ya mencionado poema. Villaurrutia ve en el sueño la única posibilidad de despertar, el poeta se ve convertido en un receptáculo de todas las fuerzas del universo. La vigilia es un lugar inhabitable porque representa un letargo, en la vigilia la vida sólo transcurre pero no se muestra en todas sus posibilidades. Ésta es una constante no sólo en los dos poetas aquí brevemente esbozados, sino en todos los miembros de la generación. El sueño cobra una relevancia poética indudable, mas no como ocurriera con el surrealismo, por ejemplo. Aquí, el sueño se liga con la muerte y, por tanto, con lo infinito. Es el espacio ideal para que el amor encuentre su espacio adecuado de existencia. Mucho menos abundante en Villaurrutia que en Owen, el amor cobra su más plena presencia en el sueño. El silencio, causado por el sueño y la muerte, permite al amor permanecer innombrado, no requiere expresar su sexo, ni una geografía específica que le sirva como escenario. De hecho en el mundo de lo palpable, el amor se presenta no como un imposible, pero sí como una duda permanente que el amante teme

<sup>17</sup> Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*. México, FCE/SEP, 1984, pp. 88-89.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 55-56.

<sup>19</sup> Recuérdese el epitafio en la tumba del poeta: Yace aquí silencioso e ignorado, el que en vida vivió mil y una muertes/ nada quieras saber de mi pasado/despertar es morir/ no me despierten.

responder. El amor conduce a la muerte. No es sino dolor, acaso avaricia. El poema "Amor conduces noi ad una morte", lo expresa muy bien:

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.  
Amar es reconstruir, cuando te alejas,  
tus pasos, tus silencios, tus palabras,  
y pretender seguir tu pensamiento  
cuando a mi lado, al fin inmóvil, callas.  
Amar es una cólera secreta,  
una helada y diabólica soberbia.  
Amar es no dormir cuando en mi lecho  
sueñas entre mis brazos que te ciñen,  
y odiar el sueño en que, bajo tu frente,  
acaso en otros brazos te abandonas.  
Amar es escuchar sobre tu pecho,  
hasta colmar la oreja codiciosa,  
el rumor de tu sangre y la marea  
de tu respiración acompasada.  
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 una envidia verde y muda,  
una sutil y lúcida avaricia.  
Amar es provocar 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.  
Amar es una sed, la de la llaga  
que arde sin consumirse ni cerrarse,  
y el hambre de una boca atormentada  
que pide más y más y no se sacia.  
Amar es una insólita lujuria  
gula voraz, siempre desierta.  
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.<sup>20</sup>

El paisaje que dibuja Villaurrutia en su poesía es muy distinto de las imágenes del trópico tan abundantes en Owen. Aquí el paisaje es interior. Es necesario estar cerca del cuerpo del otro, o en el cuerpo del otro para contemplarlo (al paisaje). También es juvenil, pero su ritmo tiene un ímpetu, una cadencia más calma; es brisa que debe invadir al amante, incluso en el momento culminante del beso: “hasta que de la brisa de tu aliento/ se impregnen para siempre mis entrañas”.

Mientras para Owen el amante es un ser heroico, para Villaurrutia es más bien un ser estatuario, debe enmudecer en el hecho del amor, esperar el sueño y la muerte en los que al fin puede realizarse. Todo el cuerpo del amante es puro mutismo, piedra sólida, no tiene las diversidades “geográficas” que se mostraron en los poemas de Owen. El paisaje se vuelve distinto, pues el deseo erótico se ve satisfecho solamente en territorios repletos de tinieblas, no puede realizarse, como se ve en la última estrofa del poema citado, con los ojos abiertos (pues éstos representan de nuevo la vigilia). El cerrar los ojos, el dejarse arrastrar por el sueño equivale entonces a suspender la espera, a comenzar el viaje que tanto tiempo había estado impedido de comienzo.

Esta noción del cuerpo como una geografía de sueño y navegaciones hacia lo interior abundan no sólo en sus poemas amorosos, sino en prácticamente toda su obra poética. Por ejemplo, en el “Nocturno en que nada se oye”:

[...] aquí en el caracol de la oreja  
el latido de un mar en el que no sé nada  
en el que no se nada<sup>21</sup>

El caracol de la oreja parece ser uno de los objetos centrales de la playa del cuerpo, en este parecen acumularse todas las energías del universo de Villaurrutia: amor, inteligencia, sueño caben en sus huecos. Es como un laberinto que congrega todas estas fuerzas vitales. Pero es también, en lo amoroso otra vez, un acumulador de todo lo doloroso que el hecho amoroso representa: pero es éste un dolor silencioso, al igual que todo el hecho del amor permanece callado, secreto, pues la palabra poética es el único espacio en que puede existir libremente.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 71.

Si bien todo lo anterior podría llevar a suponer que los caminos adoptados por ambos poetas son muy distintos, se unen en la voz amante, en el canto a flor de piel, sensible y apasionado, ya sea en el ardor tropical de Owen o bien en lo pétreo de los poemas de Villaurrutia, queda la clara constancia de que el cuerpo es un medio para alcanzar alturas insospechadas, para exigir al amor cobre su verdadera forma incorpórea y sagrada. Es también derrota en ambos casos, pues el rechazo o la ruptura siempre van a interrumpir la navegación en el primero, el sueño en el segundo. Es, el amor, por encima de todo: Viaje.

Se ha dicho ya al inicio del texto que ambos poetas hicieron de la errancia una forma de vida, su paso se maravillaba ante un mundo en constante cambio, sus ansias universalistas les llevaban al deseo de formar una nueva identidad nacional, basada ya no en el simple símbolo externo, sino en la palabra poética capaz de reconocer las otras voces, o, para mejor decir, las voces de los otros venidas desde el exterior. Pero, de nuevo, la experiencia vital del viaje se vuelve más importante en tanto representa la posibilidad de volverse hacia el interior, no como un acto de egoísmo, sino como parte justamente de la búsqueda de contacto con el universo todo. En ambos casos el amor es embarcación necesaria, cruel pero necesaria, la ruptura, la derrota confirmada son pruebas de heroísmo y de humanidad respectivamente, son pruebas indudables de que se marcha en el rumbo adecuado a pesar de que no se logre ver en el horizonte destino alguno.

El tema de lo amoroso no se encuentra entre los temas principales de la poesía de la generación, pero cuando aparece lo hace con gran maestría y los casos aquí ilustrados lo confirman. Sirva este breve análisis (y sobre todo sirva la poesía misma) para aventurarnos también en la travesía, en una forma de amor que no puede cobrar su forma verdadera si no es a través de la palabra poética. Ambos, Owen y Villaurrutia, emprendieron el último viaje muy pronto (Owen tenía al morir 48 años de edad, Villaurrutia, 47) pero su poesía se ha quedado. Es el testimonio de dos seres que encontraron en la poesía el hogar ideal para su deseo, para un amor que parece de otro modo, inalcanzable.

Fecha de recepción: 11/09/2009

Fecha de aceptación: 07/01/2010