



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**LA POESIA DE XAVIER VILLAURRUTIA. ANÁLISIS DE ALGUNOS
RECURSOS ESTILÍSTICOS**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

PRESENTA:

GLORIA ESTELA BAEZ PINAL

ASESOR: CESAR RODRIGUEZ CHICHARRO

Ciudad Universitaria, Ciudad de México,

1982

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
I LA POESÍA DE XAVIER VILLAURRUTIA	5
1.1 LOS CONTEMPORÁNEOS Y VILLAURRUTIA	5
1.2 XAVIER VILLAURRUTIA Y SU OBRA POÉTICA	10
1.3 ESTUDIOS SOBRE RECURSOS ESTILÍSTICOS EN LA POESÍA DE VILLAURRUTIA	16
NOTAS	18
II SIGNO LINGÜÍSTICO Y SIGNO POÉTICO	20
2.1 IMPORTANCIA DEL SIGNO LINGÜÍSTICO EN LA OBRA POÉTICA	20
2.1.1 CONCEPTO DEL SIGNO LINGÜÍSTICO	20
2.1.2 SIGNO LINGÜÍSTICO Y LENGUAJE POÉTICO	22
2.1.3 SIGNIFICADO Y SIGNIFICANTE EN POESÍA	24
2.2 FENÓMENOS DEL SIGNIFICADO Y DEL SIGNI- FICANTE EN LA POESÍA DE XAVIER VILLAU- RRUTIA	25
2.2.1 IMPORTANCIA DE LOS JUEGOS DE PALABRAS	27
2.2.2 CLASIFICACIÓN DE RECURSOS SE- MÁNTICOS Y FÓNICOS	30
NOTAS	36



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

III	RECURSOS SEMÁNTICOS	38
	3.1 POLISEMIA	38
	3.1.1 DISTINCIÓN ENTRE POLISEMIA Y DISEMIA	39
	3.1.2 LA POLISEMIA EN FRASES	41
	3.1.3 POLISEMIA EN LOS TÉRMINOS	52
	3.1.4 LA DISEMIA EN LOS TÍTULOS	68
	3.2 ANTONIMIA	73
	3.2.1 FUNCIÓN DE ANTÓNIMOS Y SINÓN- NIMOS	74
	3.2.2 LOS ANTÓNIMOS EN LA POESÍA DE XAVIER VILLAURRUTIA	75
	3.3 SINONIMIA	102
	3.3.1 SINONIMIA EN EL SIGNO POÉTICO	103
	3.3.2 LOS SINÓNIMOS EN LA POESÍA DE VILLAURRUTIA	104
	NOTAS	120
IV	RECURSOS FÓNICOS	123
	4.1 HOMONIMIA	123
	4.1.1 DISTINCIÓN ENTRE HOMONIMIA Y POLISEMIA	123
	4.1.2 DISTINCIÓN ENTRE HOMOGRAFÍA Y HOMOFONÍA	125
	4.1.3 HOMÓNIMOS HOMÓGRAFOS	126

4.1.4	HOMÓNIMOS HOMÓFONOS	132
4.2	PARONOMASIA	139
4.2.1	PARÓNIMOS Y PARÓNIMOS DERIVADOS	141
4.2.2	PARONOMASIA EN LA POESÍA DE VILLAU- RRUTIA	141
4.2.3	DERIVACIÓN	149
4.3	ALITERACIÓN	160
4.3.1	LA ALITERACIÓN COMO RECURSO ESTILÍS- TICO	160
4.3.2	LA ALITERACIÓN EN LA POESÍA DE VILLAU RRUTIA	162
	NOTAS	185
	CONCLUSIONES	188
	BIBLIOGRAFÍA	192

La obra de un poeta no vale
sino en la medida que lleva
consigo, al mismo tiempo y
en el mismo grado, lo explica
ble y lo inexplicable.

Xavier Villaurrutia.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Durante los estudios de licenciatura, yo, junto con varios compañeros, nos cuestionábamos con mucha frecuencia acerca de la evidente falta de integración que en nuestra carrera existe entre la literatura y la lingüística; pues si bien era cierto que el nombre de la misma es Lengua y Literaturas Hispánicas, denotación que implica la constante interrelación entre ambos campos, en la realidad esa y copulativa se transformaba en la disyuntiva o.

Así, desde los primeros semestres pasábamos a formar parte de uno de los dos grupos -con no poca frecuencia con la tácita aprobación de los profesores, y de esta forma nos ubicábamos como futuros lingüistas o literatos en ciernes, sin meditar en todo lo que esta absurda división implica: si se optaba por la literatura, las materias de lingüística resultaban menospreciadas, y si se elegía a ésta, las asignaturas de literatura serían cursadas casi como mero trámite, ignorando así la necesidad de combinar ambas esferas.

Ha pasado el tiempo, y ahora yo, al igual -confío- que todos o casi todos mis compañeros, he cobrado clara conciencia, basándome principalmente en la experiencia docente, de la indi-

soluble relación que otros profesores señalaban atinadamente- entre la lingüística y la literatura, aquella como hecho cotidiano y concreto, ésta, como recreación y no pocas veces transformación de esa realidad; las dos, obviamente, instrumento y producto del hombre.

Es importante señalar que ambos aspectos de nuestra carrera comparten dos principios esenciales: Es el primero de ellos la palabra, concepto que alcanza una dimensión casi mágica, casi sagrada, donde se entrecruzan el Popol Vuh y la Biblia; síntesis del pensamiento religioso de culturas disímboles, la palabra surge como génesis de la creación misma para ambas:

"No había nada reunido, junto.	"Y en el principio era el Verbo,
Todo era invisible, todo estaba	y el Verbo, era con Dios.
inmóvil en el cielo... Entonces	Y el Verbo era Dios..."
vino la palabra."	

Popol Vuh

Juan 1.1

Y si el origen del hombre mismo fue la palabra, el humano abandonará su condición de criatura para convertirse en creador, precisamente por medio de ella.

El segundo principio común entre lingüística y literatura radica en su carácter eminentemente social, pues como producto humano, cumplen una función comunicativa, y en consecuencia integradora dentro de la sociedad.

En esto coincide Roland Barthes al señalar:

Hay un estatuto particular de la literatura que depende de lo siguiente: que está hecha con el lenguaje, es decir, con una materia que ya es significativa en el momento en que la literatura se apodera de ella: la literatura tiene que deslizarse en un sistema que a pesar de todo funciona con los mismos fines que ella: comunicar. [...] Ved mis palabras, soy lenguaje, ved mi sentido, soy literatura. (Ensayos críticos, p.65.)

Así, la lingüística y la literatura, como ciencia y como arte, respectivamente, surgen de la conjunción entre la Palabra y el Hombre.

Estas son, a grandes rasgos, las razones que me orillaron a elegir un tema donde ambos campos pudieran interrelacionarse claramente, y no fue otro que el relativo a la poesía de Xavier Villaurrutia, en la que opté por analizar aquellos fenómenos (fonéticos y semánticos) del signo lingüístico que este poeta utiliza como recursos estilísticos para jugar -que después de todo no es sino una forma consciente de dominio- con la palabra poética.

Observar, de esta forma, cómo un poeta se vale de las in

finitas posibilidades que le brinda su lengua para crear poesía, y aplicar una serie de conceptos lingüísticos en el análisis literario, son procedimientos que permiten, una vez más, reafirmar la interacción entre lengua y literatura; y éste es uno de los objetivos que me propongo al realizar el presente estudio.

Para concluir esta breve introducción me he permitido transcribir unas frases de Roman Jakobson relativas al papel del lingüista en relación con la literatura, el cual, parafraseando a Terencio, parte del postulado "Linguista sum, linguistici nihil a me alienum puto":

Si el poeta Ranson está en lo cierto (y lo está) al decir que "la poesía es una especie de lenguaje", el lingüista, que tiene por campo de trabajo todo tipo de lenguaje, puede y debe incluir en sus estudios la poesía. El congreso presente claramente ha hecho ver que el tiempo en que lingüistas e historiadores de la literatura evitaban cuestiones de estructura poética, está ya sin remisión detrás nuestro. Más, como expresara Hollander, "no parece que haya razón alguna para separar lo literario de lo que es lingüística globalmente". Si existen aún algunos críticos que dudan de la competencia de la lingüística en lo tocante al campo de la poética, yo por mi parte creo que se ha confundido la incompetencia de algunos lingüistas de pocos alcances, con la operancia de la ciencia lingüística en sí. Todos los aquí presentes nos percatamos claramente de que un lingüista que preste oídos sordos a la función poética del lenguaje y un estudioso de la literatura indiferente a los problemas lingüísticos y no familiarizado con los métodos lingüísticos son anacronismos flagrantes.¹

¹ Roman Jakobson, Ensayos de lingüística general, p. 344-5.

Quiero para mi poesía la
forma de ella misma, siempre
pre diferente...

Xavier Villaurrutia

CAPÍTULO I

LA POESÍA DE XAVIER VILLAURRUTIA

1.1 LOS CONTEMPORÁNEOS Y VILLAURRUTIA

Durante la década de los veinte México vive aún bajo un clima de tensión política y económica, resultado de las luchas de la Revolución de 1910; enfrenta además levantamientos de carácter religioso - la guerra de los "cristeros" -, y se halla en busca de una estabilidad en los diversos órdenes que le propicie una existencia verdadera como nación.

Es precisamente en esta época cuando surge en el ambiente cultural un grupo de escritores de influencia vanguardista, jóvenes en su mayoría, que tendrá relevancia dentro de la literatura mexicana: Los Contemporáneos. Este grupo -que probablemente habrá tomado su nombre de la revista Contemporáneos (1928-1931)-, constituido por un "círculo reducido de amigos que entre los años 1920 y 1932 colaboraron en una serie de trabajos literarios",¹ puede dividirse en tres subgrupos. El primero estaría formado por Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza y

Jaime Torres Bodet (nacidos entre 1899 y 1902) que iniciaron su relación desde los años escolares; el segundo lo constituía Salvador Novo y Xavier Villaurrutia (nacidos respectivamente en 1904 y 1903), los cuales comparten con los anteriores experiencias escolares y editoriales; y en el tercero quedarán ubicados Jorge Cuesta y Gilberto Owen (1903 y 1905).

En cuanto a Carlos Pellicer, a quien algunos críticos incluyen dentro de los Contemporáneos, mientras otros lo excluyen, podría ser ubicado dentro del primer subgrupo basándonos en su fecha de nacimiento (1897) y en su estrecha relación amistosa con Jaime Torres Bodet.

Aunque autodidactas -con la excepción de Cuesta que era químico- los Contemporáneos contaban con una seria formación intelectual: dominaban varios idiomas, leían y traducían obras de importantes autores ingleses, franceses e italianos; seguían con enorme interés los movimientos de vanguardia surgidos en la década de los 20 en Europa. Buscaban, en suma, su proyección como artistas desde una perspectiva universal.

Este hecho provocó duras críticas en su época, pues varios grupos, entre ellos los Estridentistas y los Agoristas,

censuraron su temática poco nacionalista, así como su posición apolítica precisamente en una época donde los cambios sociales y políticos estaban a la orden del día. Sin embargo, y pese a no tratar de comprometerse con su realidad histórica, justo es reconocer su importancia en la cultura de un país donde sólo a unos cuantos parecía interesarle, al romper con fronteras nacionales para dar paso a movimientos que de otra manera no hubieran podido desarrollarse en nuestro país. De aquí el gran valor que representaron para nuestra literatura. Valor que sería reconocido en épocas posteriores.

En la poesía de los Contemporáneos aparece una serie de rasgos que permite caracterizarlos: perciben el mundo subconsciente que los pone en contacto con André Breton y otros connotados surrealistas -Paul Eluard, Louis Aragon, Benjamín Peret...-; hay un acercamiento al simbolismo francés en su afán por considerar la creación como un juego de la razón, de aquí su constante preocupación por alcanzar su perfeccionamiento intelectual; persiguen la universalización del arte, lo que motiva su interés en poetas extranjeros y la asimilación de su bienhechora influencia.

Se inclinan por el desarrollo de motivos íntimos como la soledad, el sueño y la muerte.

Son estos algunos de los rasgos más significativos que permiten hablar de ellos como una generación literaria, o como, según afirmara Villaurrutia, de un "grupo sin grupo".

Con todo, cada poeta alcanzará en su obra un estilo personal mediante el cual pondrá de manifiesto su visión del mundo y su experiencia estética.²

Tal es el caso de Xavier Villaurrutia.

Nace a principios del siglo (1903) en la ciudad de México, donde muere en 1950. Estudió en el Colegio Francés y en la Escuela Nacional Preparatoria. Aquí conoce a Salvador Novo y a Jaime Torres Bodet. Inicia la carrera de Leyes, estudios que no concluye. Obtiene una beca en la Universidad de Yale junto con Rodolfo Usigli para estudiar teatro. Este viaje sería determinante en la vida de Villaurrutia e influiría notablemente en su obra poética (sobre todo en Nostalgia de la

...

Desarrolló trabajos como crítico de arte y de cine.

Fue profesor de literatura en la Universidad Nacional Autónoma de México (Escuela para Estudiantes Extranjeros), y jefe de la sección de teatro en el Departamento de Bellas Artes.

Su obra abarca diversos géneros: Así, es poeta emotivo, crítico ingenioso, ensayista, dramaturgo; realiza además importantes traducciones. Es parte fundamental en la creación del Teatro de Ulises (1928) y el Teatro Orientación (1932) propiciando el resurgimiento del teatro contemporáneo mexicano. Participa intensamente en la vida cultural de México por medio de sus colaboraciones originales y traducciones en un crecido número de revistas.: Ulises, Contemporáneos Letras de México, Romance, El hijo pródigo (de la que dirigió varios números), etc.

En suma, su valiosa aportación a las letras mexicanas es ampliamente reconocida tanto por los estudiosos nacionales como por los extranjeros.

1.2 XAVIER VILLARRUTIA Y SU OBRA POÉTICA

Villaurrutia busca (y encuentra) en la poesía -misma que define como "juego difícil de ironía y de inteligencia- el cauce que permite proyectar su mundo, un mundo enigmático y contradictorio; angustioso y oscuro en ocasiones, irónico y lleno de reflejos luminosos en otras.

Todo parece reducirse a un juego continuo de imágenes conceptuales y sonoras reflejadas en espejos. El poeta va a reproducir este gran juego por medio de palabras que bajo formas engañosas y ambiguas invitan al lector a participar de su "nostalgia de la muerte".

Sus primeros poemas aparecieron en los periódicos El Universal Ilustrado, y El Heraldó Ilustrado en 1919, esto es, cuando apenas contaba 16 años. Sus maestros eran Leopoldo Lugones, Ramón López Velarde, Enrique González Martínez, Juan Ramón Jiménez, Amado Nervo. También leía a los simbolistas y vanguardistas franceses: André Gide, Paul Valéry, Jean Cocteau...

Un rasgo que lo distingue de sus compañeros de generación es su afición por las letras italianas modernas sobre todo las de Pirandello y Botempelli.

Su obra poética no es muy extensa, comprende Primeros poemas (1919-23), Reflejos (1926), Nostalgia de la muerte (1946) -que incluye "Nocturnos", "Otros nocturnos" y "Nostalgias"-, y Canto a la Primavera y otros poemas (1948).

Alí Chumacero distingue tres momentos en su obra:

Pasados los titubeos iniciales se hace patente su predilección por el engaño del juego -de palabras y de ideas- que llega a confundirse con la inteligencia. Posteriormente, en su mejor época creadora, la emoción se somete a la estricta vigilancia de las facultades intelectuales, en un justo equilibrio, que lo hizo escribir sus más hondos poemas; y en la etapa final, la emoción se sobrepone a la inteligencia con tal ímpetu que lo obliga a restringir su ejercicio sólo a la superficie de las formas métricas.

A la primera etapa pertenecen Primeros poemas y Reflejos en donde encontramos ciertos rasgos románticos, modernistas y la influencia, entre otros, de López Velarde y Juan Ramón Jiménez.

En esta época el poeta aún no se refugia plenamente en su intimidad, pero ya se presenta el enfrentamiento entre él y el mundo que lo rodea, así como una tendencia a evocar tiempos

pasados. En Reflejos, como el propio título indica, la poesía nos lleva a reconocer por medio de imágenes un mundo donde lo único real y verídico es el reflejo, la apariencia de la realidad; busca crear un retrato objetivo del mundo. Ya se esbozan conceptos y formas que culminarán en la siguiente etapa.

Nostalgia de la muerte es sin duda su poemario más representativo y logrado. Marca su segunda etapa, en la que se palpa la influencia surrealista de la escuela francesa a la que era tan adicto. Así mismo, la lectura de Cocteau, Gide, Jules Supervielle..., por citar sólo a los más significativos, resulta fructífera en el espíritu del poeta: surgen ahora, en vertiginosa cascada, los juegos de palabras en los que la emoción y el intelecto son elementos dominantes.

Aparece ya la madurez en el poeta, y ésta permite que se rebale el lenguaje y sea proyectado en toda su plenitud: como fuerza creadora, como necesidad comunicativa, como expresión erótica por medio de los juegos de palabras, constante de esta época pues "en manos del poeta el lenguaje no es sólo un instrumento lógico sino también un instrumento mágico".⁴

La palabra poética recobra su unidad formal y conceptual. Su poesía cae dentro de la oscuridad de la noche (de ahí su predilección por los nocturnos), se cierra, se vuelve reiterativa, antitética, llena de imágenes angustiosas. Más que de motivos sería conveniente hablar aquí de un motivo único: la Muerte, en torno del cual giran la noche, el sueño, el amor, la búsqueda de la propia identidad, la soledad, el insomnio, el erotismo... en una sucesión inagotable de imágenes y de otros recursos poéticos.

La Muerte es el gran juego, el único y a través del juego se llega a la Muerte...la Muerte ronda, juega; está encerrada en un cajón, en el tintero, en una maleta; aparece de pronto en el lecho, en la nieve o en el mar; oímos su risa en el silencio y distinguimos su rostro melancólico al asomarnos a los espejos...la Muerte está ahí; siempre acechando, esperando siempre.

Xavier Villaurrutia comprende al fin que si como hombre es mortal y vivirá eternamente perseguido por Ella, como creador - como poeta - los papeles pueden invertirse, y en este juego vital, la Muerte se transforma en un ente tangible,

estéticamente bello al que puede aprehender por medio de la palabra, y es entonces cuando el poeta sufre la metamorfosis que delimita estas dos etapas: de perseguido se torna en el perseguidor que en un impulso de amor y deseo posee a la Muerte y, cuando consigue hacerla suya, la derrota. Esta sería, en mi opinión, la gran metáfora que encierra la poesía de Villaurrutia.⁵

Con respecto de esta etapa no estoy de acuerdo con la afirmación de Chumacero en el sentido de que "la emoción se somete a la inteligencia", pues tanto en esta época como en las otras Villaurrutia se nos revela ante todo como un poeta emotivo y como tal logra hacernos vivir y padecer esa angustia existencial que de ningún modo puede sernos ajena.

Tal vez, cayendo de nuevo en las consabidas separaciones, se podría distinguir en la totalidad de su poesía dos aspectos: uno formal, donde la inteligencia parece dictar los modelos a seguir, y conceptual el otro, donde la emoción se desborda y comunica toda su carga afectiva y sensual por medio de variadas imágenes; y es así como se logra aquel "justo equilibrio" que señala Chumacero, afirmación con la que concuerdo plenamente.

Su último libro lleva por título Canto a la Primavera y otros poemas. Ilustra su tercera época. La emotividad fluye de manera espontánea, y el poeta, ahora ya tan próximo a la muerte, refleja no sólo aquella madurez sino también un carácter más sereno, lo que le permite también esperar más tranquilo a la Muerte con quien en breve habrá de hallarse.

La temática de esta época tiene como eje - además de la Muerte - el amor erótico, y como imagen central, el amante enmarcado en la angustia, la duda y el temor. Las imágenes y metáforas se suceden a través de la obra junto con algunos juegos de palabras.

Xavier Villaurrutia se convierte, como poeta, en la expresión del Hombre, ese concepto universal y abstracto que se concreta en cada uno de nosotros, al comunicar la incansable y agónica lucha interior en la que a diario - minuto a minuto - vivimos nuestra propia muerte individual "que no se puede compartir ni llorar...y de la que nada ni nadie nos consolará jamás".

1.3 ESTUDIOS SOBRE RECURSOS ESTILÍSTICOS EN LA POESÍA DE VILLAURRUTIA

Una vista rápida a la extensa bibliografía indirecta que se incluye en sus Obras⁶ nos permite advertir que Villaurrutia, pese a no ser un escritor muy conocido y menos aún un poeta popular, ha sido ampliamente estudiado en sus diversas actividades: poesía, ensayo, teatro, crítica...

A su vida, trayectoria, influencias y ubicación no haré mayor referencia, pues los biógrafos y otros estudiosos de la literatura mexicana se han abocado a ilustrar dichos aspectos, bien por medio de estudios serios, o bien mediante acercamientos informales que han caído dentro del campo de lo puramente anecdótico. Con todo, es preciso mencionar aquellos estudios que se han realizado con respecto del tema que me propongo desarrollar a lo largo de la presente tesis.

Un libro capital para cualquier estudioso del poeta mexicano es Xavier Villaurrutia de Frank Dauster, que a pe-

sar de ser un análisis serio e interesante de su obra poética, no profundiza en los aspectos de que me ocuparé en seguida.

Otro tanto ocurre con la valiosa tesis doctoral de Merlin H. Foster: Los Contemporáneos. En consecuencia, el primer estudio específico-podría afirmar que el único - sobre recursos semánticos y fónicos lo realiza César Rodríguez Chicharro en el ensayo "Disemia y paronomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia", publicado por la Universidad Veracruzana en un número de su revista La palabra y el hombre.

Posteriormente, Eugene L. Moretta, en su libro La poesía de Xavier Villaurrutia, hace alusión, al ocuparse del aspecto formal de dicha poesía, a los recursos estilísticos utilizados por Villaurrutia, pero en general se limita a reproducir ideas del ya citado ensayo, sin enriquecerlo o ampliarlo realmente.

Parto, pues, del artículo de Rodríguez Chicharro como único antecedente para el desarrollo de mi trabajo.

NOTAS

- 1 Merlin H. Forster, Los contemporáneos, p. 45.
- 2 Respecto de la existencia de este grupo como generación literaria, Villaurrutia explica: "Es un grupo que no lo es [...] unas soledades que se juntan. ¿Qué es lo que ata a estas soledades? ¿Qué es lo que agrupa un momento a unos cuantos seres para separarlos en seguida? Desde luego la semejanza de nuestras edades, de nuestros gustos más generales, de nuestra cultura preservada en momentos en que nadie cree necesitarla para nutrir sus íntimas vetas. [...] ¿Qué es lo que desata a estas soledades juntas y disuelve a este grupo? Nada más sencillo que hallar una respuesta: la personalidad de cada uno. El vecino respeta la mía y yo la del vecino. La libertad es entonces, aunque pueda parecer mentira, el lazo que al mismo tiempo nos une y nos separa. Pero esta libertad es lo único que nos ayuda a respirar abiertamente en un clima en el que juntos estamos satisfechos, tanto como si estuviéramos separados. En nada se parece un poema de Gorostiza a otro de Gilberto Owen. Y no obstante, un lazo imperceptible (ese lazo imperceptible que usted ha advertido) los une." ("Carta de Xavier Villaurrutia a Edmundo Valadés", en Miguel Capistrán, "Los Contemporáneos por sí mismos", Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XXI, n. 6, México, febrero 1960, pp. XI-XII.)
- 3 Alf Chumacero, prólogo a Obras, p. XVI.
- 4 Xavier Villaurrutia, Introducción a la poesía mexicana, citado en José Joaquín Blanco, Crónica de la poesía mexicana, p. 228.
- 5 Me parece interesante citar un fragmento de una de sus cartas a Salvador Novo, donde vierte importantes conceptos a partir de la comparación entre el toreo (una de sus aficiones predilectas) y la muerte:
"Claro que extraño las tardes de toros. El rugby es otra cosa, más unanimita sin duda, pero carece de mis-

terio, de intimidación, de verdadero peligro de muerte, y no se asiste a él como a un sacrificio humano en el que el toro es el hombre y el torero es la muerte que lo cita, que lo invita, que lo seduce hasta lograr su deseo. Lo maravilloso de los toros es que, a veces, la muerte (el torero) está en peligro de muerte y aun excepcionalmente muere." (Cartas de Villaurrutia a Novo, p. 46.)

- 6 Luis Mario Schneider, bibliografía recopilada en Obras, p. LIX a LXXI.

La palabra del poeta se
confunde con él mismo.
Él es su propia palabra.

Octavio Paz

CAPÍTULO II

SIGNO LINGÜÍSTICO Y

SIGNO POÉTICO

2.1 IMPORTANCIA DEL SIGNO LINGÜÍSTICO EN LA OBRA POÉTICA

A continuación me referiré someramente al signo lingüístico y a la importancia de su estudio para el análisis de la palabra poética.

2.1.1 CONCEPTO DE SIGNO LINGÜÍSTICO

La Lingüística adquiere rango de ciencia a partir de los estudios sistemáticos de Ferdinand de Saussure. Uno de los conceptos fundamentales en la obra del ginebrino es la noción del signo lingüístico.

En sentido general, signo "es un estímulo cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación".¹

Siendo la lengua el instrumento de comunicación más importante con que cuenta el hombre, se vale de signos "lingüísticos" que son las unidades mínimas comunicativas.

Saussure concibe a este signo lingüístico como una moneda que presenta dos caras: una imagen conceptual que recibe el nombre de significado y una imagen acústica designada como significante. Estos dos elementos se unen en la mente del sujeto.

Esta entidad psíquica presenta varias características, entre las que destacan la arbitrariedad y la convencionalidad.

Por arbitrariedad se entiende la falta de motivación que existe entre el significado y el significante, pues no hay nada en un concepto que haga necesaria su correspondencia con el significante que le ha sido impuesto.

Sin embargo, aunque la correspondencia entre un significado y un significante sea arbitraria en su origen, una vez establecida, ésta deberá respetarse puesto que es el resultado de una convención social que permitirá de este modo la comunicación entre los usuarios de una lengua; tal es la convencionalidad.

2.1.2 SIGNO LINGÜÍSTICO Y LENGUAJE POÉTICO

A partir de esta noción saussureana del signo lingüístico algunos autores como Dámaso Alonso y Roman Jakobson -por mencionar a los más importantes- han buscado su aplicación en el plano de la literatura y en especial de la poesía.

Esta relación resulta necesaria si se parte de la innegable afirmación de que la literatura es un hecho de lengua, y entonces la obra de un autor es también un hecho de lengua o más específicamente, un hecho de habla, y por tanto parte de un elemento generador: la palabra: unidad autónoma con significado y significante.

Así, la relación entre signo lingüístico y poesía, como forma de lenguaje, será obvia, pues el poeta se vale de estos signos para crear formas de comunicación, estéticamente hablando, más elevadas, y como Lévi-Strauss afirma:

La utilización del lenguaje con fines poéticos podría ser inclusive más difícil y más compleja que otras formas estéticas, puesto que éstas utilizan y combinan a la manera del lenguaje, materiales brutos, mientras que la poesía lo hace en segundo grado con materiales proporcionados por el lenguaje mismo.²

El signo lingüístico se convierte en signo poético, manteniendo la interrelación entre sonido y significado, y el poeta

buscará recursos que permitan que ambos planos alcancen otra dimensión.

En la distinción entre el lenguaje poético y el lenguaje común juegan importante papel la denotación y la connotación, pues aunque estos modos significativos aparecen combinados dentro de los mensajes, el lenguaje poético es esencialmente connotativo y cada una de las palabras (conceptos y sonidos) que elige el poeta lleva implícita una intencionalidad y una carga emotiva, de allí la constante búsqueda de nuevas formas, nuevos significados, antítesis, metáforas, imágenes, y toda una serie de recursos de parte del poeta que desea recrear el lenguaje diario, dar a las palabras gastadas con el uso nueva vitalidad, crear otro tipo de efectos, jugar con los sonidos, huir de lo convencional, de lo establecido. Porque el poeta debe recurrir a todas aquellas posibilidades de expresión que le permitan rebasar los límites aparentes y enriquecer sus propias experiencias al poder comunicarlas por medio de su lengua, ya que como afirma Octavio Paz:

Gracias a la poesía el lenguaje reconquista su estado original. En primer término sus valores plásticos y sonoros, generalmente desdeñados por el pensamiento; en seguida, los afectivos, y, al fin los significativos. Purificar el lenguaje, tarea del poeta significa devolverle su pureza original. ³

2.1.3 SIGNIFICADO Y SIGNIFICANTE EN POESÍA.

Dámaso Alonso reafirma la vinculación entre significado y significante en la poesía. De acuerdo con Saussure define al significante como el sonido físico que contiene una serie de complejos funcionales; y al significado como la unión de elementos sensoriales, conceptuales y afectivos. Y al igual que el lingüista danés Louis Hjemslev distingue una forma de la expresión (forma exterior) y una forma del contenido (forma interior) que establecen una relación de interdependencia dentro del signo poético -lingüístico-. Esta forma, que está presente en el significado y el significante, o en el contenido y en la expresión, es la que debe ser analizada por el estudioso de la poesía.⁴

Así, la forma poética se convierte en un complejo de complejos: contiene, por una parte, la representación conceptual de lo mentado por el poeta; y, por otra, un complejo de elementos fónicos para establecer relaciones no convencionales entre significante y significado.

Si llevamos este concepto a un plano más general podría considerarse como signo lingüístico o signo poético tanto a una palabra, a una metáfora, como a una poesía o a la totalidad de la

obra poética de un autor, pues en todas ellas se pueden distinguir estos dos planos, llámense significado y significante, imagen acústica e imagen conceptual, o contenido y expresión: siempre encontraremos algo -serie de imágenes conceptuales- representadas por medio de una serie de sonidos articulados -fonemas.⁵

En consecuencia, puede afirmarse que en la poesía de Xavier Villaurrutia existen una serie de conceptos (existenciales, religiosos, artísticos...) que nos comunica por medio de significantes que sirven de receptáculo a todo ese cúmulo de expresiones vitales.

2.2 FENÓMENOS DEL SIGNIFICADO Y DEL SIGNIFICANTE EN LA POESÍA DE XAVIER VILLAURRUTIA

Como se dijo arriba, el signo lingüístico está formado por la unión del significado (plano del contenido) con el significante (plano de la expresión), o sea que signo lingüístico es igual a significado más significante. Pero esta noción no implica una relación de uno a uno, es decir, no necesariamente un significante tendrá sólo un significado o un significado únicamente podrá expresarse por medio de un significante.⁶

Esto ha de explicarse basándonos en el principio de economía de la lengua que permite -en sus distintos niveles- la existencia de fenómenos como la sinonimia (dos o más significantes para un mismo significado) y la homonimia (dos o más significados para idénticos significantes).

Esta serie de alteraciones propias de nuestra lengua, que son consideradas como fenómenos -fónicos y semánticos- dentro de los estudios lingüísticos, juegan un papel muy importante dentro de la literatura pues dan origen a toda una serie de recursos estilísticos (mismos que la retórica tradicional clasifica como figuras de dicción -las que atañen al significante-y figuras de pensamiento -las que se refieren al significado).

Xavier Villaurrutia se vale de estos fenómenos lingüísticos como recursos estilísticos de su poesía, y merced a ellos crea gran parte de sus característicos juegos de palabras.

Hablar de este poeta es aludir necesariamente a tales juegos; por tanto, y antes de continuar, deseo hacer una serie de aclaraciones al respecto.

2.2.1 IMPORTANCIA DE LOS JUEGOS DE PALABRAS

En el presente trabajo sólo analizaré seis fenómenos o recursos (usaré indistintamente ambos términos, pues son fenómenos desde el punto de vista lingüístico y recursos desde el literario) que en mi opinión son los más importantes y representativos: aparecen en todas las etapas poéticas de Villaurrutia, y son utilizados con cierta frecuencia. Son: polisemia, antonimia, sinonimia, homonimia, paronomasia y aliteración. No puedo hacer un paralelismo total entre dichos recursos y los juegos de palabras, pues no todos ellos-ejemplo: la aliteración- sirven para la formación de dichos juegos. (Aunque de hecho ésta-la aliteración-implica un juego de sonidos, y está implícita en la paronomasia!) Tampoco me propongo analizar todos los juegos de palabras que aparecen en la obra poética villaurrutiana, sino sólo aquéllos que sean consecuencia de los recursos señalados.

Abundan las definiciones del juego de palabras. En su mayoría coinciden en señalar que se trata del aprovechamiento del doble significado de una palabra. No pretendo elaborar una nueva definición, o profundizar más en este concepto; sí, en cambio, deseo hacer notar un principio que en mi opinión es muy importante:

si los juegos son de palabras, es decir, de signos lingüísticos, serán por consiguiente juegos de significado y significante, y en cualquier definición que se haga de ellos deberá tomarse en cuenta esa indisoluble relación entre ambos planos, evitando de esta manera que se caractericen solamente por su carga semántica.

Xavier Villaurrutia tiene plena conciencia de la importancia que alcanzan dentro de su obra tales juegos, motivo de repetidos elogios así como de abundantes críticas de parte de los estudiosos de su poesía. Al respecto, el propio escritor nos ofrece, en una carta dirigida a Bernardo Ortiz de Montellano, una amplia justificación y explicación de estos juegos:

Si no todas las raíces de fuego de la poesía se entie-
rran en su intimidad es porque unas veces juega usted con las pa-
labras y porque otras veces, las palabras, que no desean otra co-
sa, juegan con usted. Juega usted con ellas cuando, enamorado de
su ruido, rompe usted la presión y en consecuencia la unidad de
su estrofa, y en consecuencia la unidad de su poema. Juegan con
usted cuando en un desmayo, acaso voluntario, de su atención se
entrega a lo que podemos llamar una escritura poética automática.
[...]. ¿Se alargará excesivamente mi carta si toco el punto que me
hiere más directa y personalmente? Pero, al mismo, ¡cómo rehuirlo
si me está quemando los labios e impacientando entre mis dedos
la pluma; Me refiero concretamente a los juegos de palabras que
de un modo deliberado aparecen de vez en cuando en mis poesías, y
cuyo uso me ha sido reprochado en silencio por más de un amigo.
Antiguos como la poesía y nuevos como ella; frecuentes en la poe-
sía francesa de todos los tiempos; menos frecuentes y menos acer-

tados en la española de los Siglos de Oro y demasiado frecuentes e infelices en nuestra poesía virreinal [aquí Villaurrutia hubiese podido salvar los realizados por una poeta cuya obra conocía bien: Sor Juana Ines de la Cruz] yo he vuelto a hallarlos -buscándolos menos de lo que, en conversaciones y por inexplicable impulso que me lleva a dar a los demás de mí, una impresión de ligereza, de banalidad que no es, al menos en materia de poesía, lo mío más auténtico, aparento buscarlos usándolos no por juego sino por necesidad ineludible.

[..] ¿Me creería usted si le digo que no hallará en mis poesías un juego de palabras inmotivado o gratuito? De todos lo que han acudido a una involuntaria invitación, quedan los menos, los que sirven o hago servir a mis fines. En una palabra, aquellos que mantienen, atizan o son parte del fuego de mi composición. Juego, entonces, con fuego a riesgo de quemarme. 7

Puedo afirmar, de acuerdo con Villaurrutia, que "juega" conscientemente con los juegos de palabras, y desde tal punto de vista todos resultan, en efecto, motivados y justificados. No se puede ignorar, con todo, que en algunos -una minoría casi insignificante dentro de la totalidad- el valor estético del recurso resulta cuestionable, y en donde, muy a pesar seguramente del propio Villaurrutia, se acerca a la escritura poética automática debido, en mi opinión, a que el poeta se deja atrapar en ciertos momentos por la sonoridad del significante, restándole así importancia al significado (tal es el caso de algunos homógrafos y parónimos de que me ocuparé más adelante).

Son estos los casos de que se valen quienes censuran el

empleo de dichos recursos, pasando por alto que aparecen de manera aislada, y que si bien no forman parte de los versos más logrados del poeta, tampoco se limitan a la incesante "repetición de juegos sin sentido",⁸ o "llegan a la destrucción del juego mismo".⁹ Por otra parte, si los recursos enumerados revisten gran importancia en la formación de juegos de palabras, no se limitan a éstos, pues también adquieren un alto valor con respecto de la musicalidad y el ritmo de los versos. Tal es el caso de la paronomasia y de la aliteración.

2.2.2. CLASIFICACIÓN DE RECURSOS SEMÁNTICOS Y FÓNICOS

Basándonos en la división del signo en plano del contenido y plano de la expresión (significado y significante) clasifico los recursos estilísticos que analizaré en la poesía del poeta mexicano de acuerdo a su naturaleza:

A Recursos semánticos: En ellos, agrupo los fenómenos más importantes del significado que utiliza Villaurrutia, y con los cuales se altera el plano del contenido con mayor intensidad, aunque de modo indiscutible interviene también el significante.

Desde el punto de vista lingüístico caerían en el campo de estudio de la Semántica y dentro de la Retórica pertenecerían

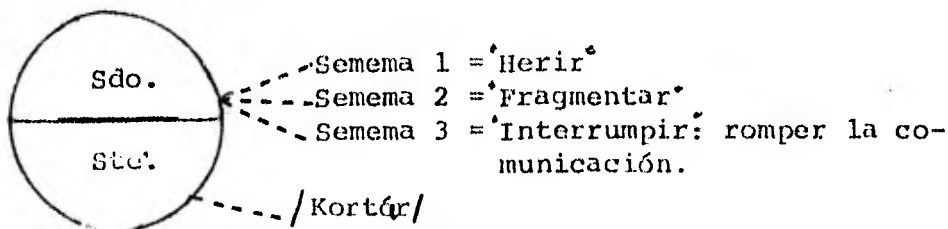
a las figuras de pensamiento o tropos.

A) RECURSOS
SEMÁNTICOS

- a) Polisemia: El significado de un signo lingüístico presenta varios sememas que tienen semas comunes.
- b) Antonimia: Los significados de dos signos lingüísticos presentan sememas opuestos o contrarios.
- c) Sinonimia: Los significados de dos o más signos lingüísticos presentan sememas casi idénticos.

Veamos el siguiente esquema:

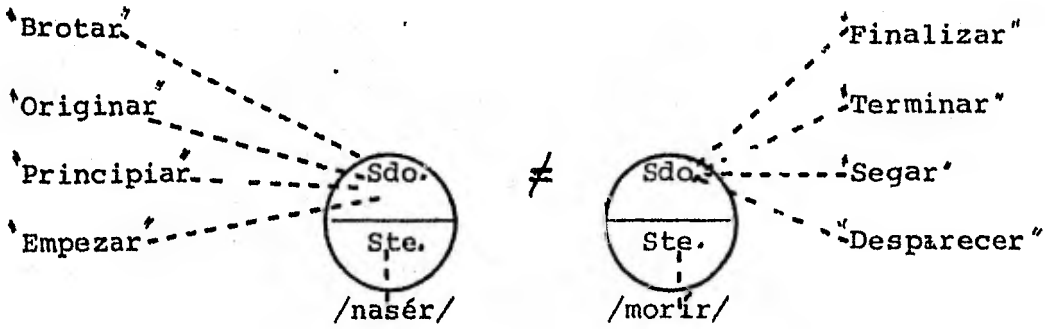
POLISEMIA



Signo lingüístico:

' Cortar '

ANTONIMIA



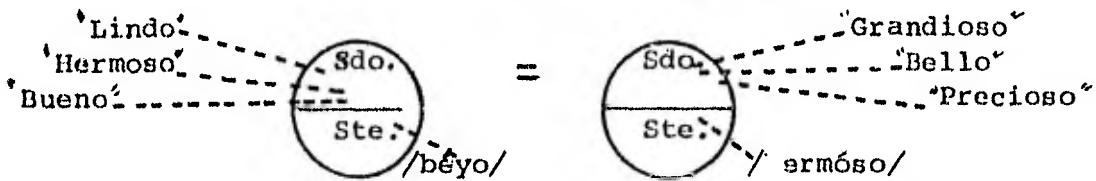
Signo lingüístico

'Nacer'

Signo lingüístico

'Morir'

SINONIMIA



Signo lingüístico

'Bello'

Signo lingüístico

'Hermoso'

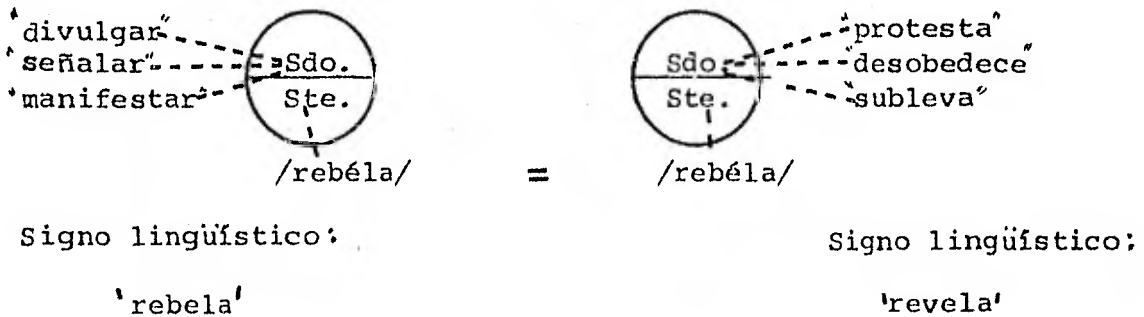
B Recursos fónicos: Son aquellos fenómenos, localizados en el significante, que Villaurrutia utiliza con más frecuencia. En ellos se presenta una mayor carga en el plano de la expresión -con la repercusión debida en el significado-. Pertenecen al campo de estudio de la Fonética y la Fonología desde la perspectiva lingüística; son también denominados figuras de dicción dentro de la Retórica.

B RECURSOS
FÓNICOS

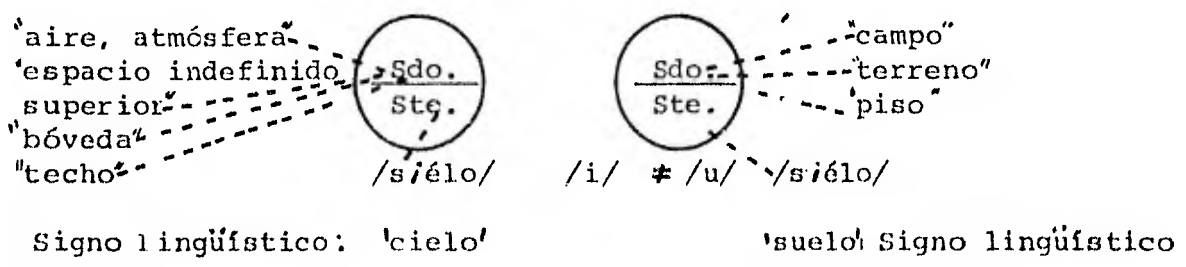
- a) Homonimia: Los significantes de dos o más signos lingüísticos presentan los mismos fonemas.
- b) Paronomasia: Los significantes de dos o más signos lingüísticos presentan -casi- los mismos fonemas.
- c) Aliteración: Los significantes de varios signos lingüísticos comparten uno o dos fonemas idénticos.

En estos recursos fónicos aparece una gradación que va de la completa identidad de fonemas (significantes idénticos en dos o más signos distintos) a la similitud de uno o dos fonemas, pensando por la semejanza casi total de los fonemas de dos significantes.

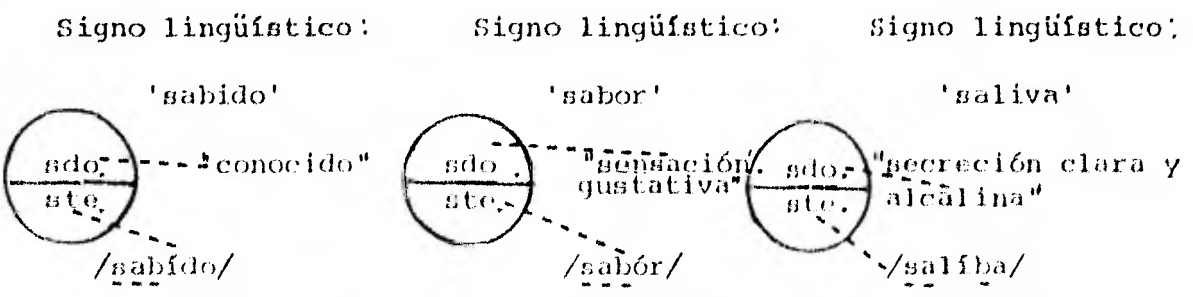
HOMONIMIA



PARONOMASIA



ALITERACIÓN



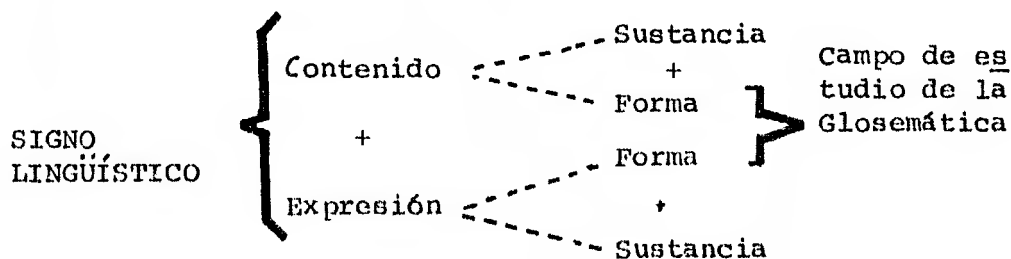
A partir de la clasificación anterior me ocuparé en los capítulos que siguen, de cada uno de los recursos señalados, explicando su importancia dentro de la poesía de Villaurrutia, y procurando demostrar -al propio tiempo- la interrelación constante entre el significado y el significante de la palabra poética, pues es innegable que, como apunta Jean Paul Sartre .:

Si el poeta se detiene en las palabras como el pintor en los colores y el músico en los sonidos, esto no quiere decir que las palabras hayan perdido todo significado a sus ojos; sólo el significado...[unido a la imagen acústica]... puede dar a las palabras su unidad: sin él las palabras se desharían en sonidos sin sentido o trazos de pluma. ¹⁰

NOTAS

- 1 Pierre Giraud, La semiología, p. 33
- 2 Claude Lévi-Strauss, "Lengua y poesía", en Textos de lengua y literatura, p. 68
- 3 Octavio Paz, El arco y la lira, p. 47

- 4 Louis Hjelmslev establece otra clasificación sobre los planos del signo lingüístico, utilizando una nueva terminología. Este lingüista nos habla del plano del contenido (significado) y el plano de la expresión (significante) y realiza una subdivisión en cada uno de los planos.



Y reafirmando a Saussure en su postulado acerca de que la lengua es forma, excluye a la sustancia del contenido y a la sustancia de la expresión del campo de estudio de la glosemática (lingüística) centrandó el análisis en la forma que aparece en ambos planos.

- 5 Aunque en el caso de la poesía -y de la literatura en general- la palabra se presenta en forma escrita, cabe recordar que las grafías no son sino la representación convencional de los fonemas.
- 6 Pierre Giraud establece que "teóricamente, la eficacia de la comunicación postula que a cada significante correspon

de un significado y uno solo e, inversamente, que cada significado se expresa por medio de un solo significante. Ese es el caso de las lenguas científicas, de los códigos lógicos, etc. [...]. En la práctica, son numerosos los sistemas en que un significante puede remitir a varios significados y donde cada significado puede expresarse por medio de varios significantes. Ese es el caso de los códigos poéticos en los cuales la convención es débil, la función icónica desarrollada y el signo abierto." (La semiología, p. 39)

7

Xavier Villaurrutia, "Una botella al mar", en Obras, pp. 837-9

8

Tomás Segovia afirma: "las cosas no son sino sombras de palabras que nos salen al paso de la noche. Las cuales a su vez muestran su vanidad, en los consabidos juegos de palabras que tanto usa Villaurrutia, confunden sus sentidos hasta convertirse en una repetición sin sentido..." Cf. en Eugene Moretta, La poesía de Xavier Villaurrutia, p. 164.

9

Juan García Ponce dice respecto de los efectos producidos por la paronomasia y la aliteración en la poesía de Villaurrutia: "hay una irónica y delicada voluntad de juego, en la que la inteligencia afirma y destruye su objeto". (Cinco ensayos, p. 35).

10

Jean Paul Sartre, ¿Qué es la literatura?, p. 51.

Un poeta debe decir las cosas
que nunca se dirían sin él.

Vicente Huidobro

CAPÍTULO III

RECURSOS SEMÁNTICOS

3.1 POLISEMIA

La polisemia es el fenómeno semántico mediante el cual el significado de una palabra presenta dos o más sememas que guardan entre sí semas comunes. Es decir, se denominan términos polisémicos a las palabras que pueden presentar, de acuerdo con el contexto en que aparecen, dos o más acepciones.

Por otra parte, la polisemia permite la creación, dentro de la poesía, de múltiples juegos de palabras a partir de la riqueza semántica de nuestra lengua, y lleva al poeta a la búsqueda constante de nuevas acepciones y a la creación de neologismos.

Esta pluralidad significativa ha sido utilizada con cierta frecuencia en la literatura en lengua española. Abundan los ejemplos en la obra de Quevedo, Gracián, Góngora y Sor Juana Inés

de la Cruz, por citar a los más importantes, y constituye una nota que caracteriza tanto a la poesía como a la prosa de Villaurrutia.²

3.1.1 DISTINCIÓN ENTRE POLISEMIA Y DISEMIA

La polisemia recibe también los nombres de disemia, dialogía, silepsis y equívoco. A continuación establezco la diferencia entre polisemia y disemia por ser éstos los términos que utilizaré aquí.

Desde el punto de vista etimológico puede distinguirseles descomponiéndolos:

Polisemia: polis - muchos / semeion - significado: palabras que presentan muchos significados.

Disemia: dis - dos, doble / semeion - significado: palabras que tienen dos significados.

En su Diccionario de términos filológicos (p. 327)

Fernando Lázaro Carreter establece la diferencia:

"Polisemia : Fenómeno consistente en la reunión de varios significados en una palabra [...] . En el caso frecuente de ser dos los significados, el fenómeno se llama disemia."

Así pues, la polisemia es un término más amplio que incluye a la disemia, o en otras palabras, ésta es un tipo específico de polisemia. Por esto, aunque en los estudios que se han hecho sobre este fenómeno en la poesía de Xavier Villaurrutia se utiliza el término disemia, yo manejaré ambos, ya que aparecen tanto términos con doble acepción (disémicos), como con más de dos significaciones (polisémicos).³

Como pudo advertirse cuando definí la polisemia, este tipo de términos con varias acepciones precisan del contexto semántico para delimitar su significado. Sin embargo, en los casos que se verán a continuación estas palabras y frases -polisémicas-, aún dentro del contexto, o gracias a él, mantienen su ambigüedad, por lo que no sólo el término o la frase sino también el mensaje, implica una pluralidad de sentidos. Esta característica constituye, en mi opinión, uno de los grandes aciertos de Villaurrutia pues logra situar estos signos en contextos que nos remiten a una variedad significativa así como a una multiplici-

dad de imágenes que enriquecen su poesía.

La polisemia -y por tanto la disemia-, pueden encontrarse ya sea en una sola palabra, ya en toda una frase; y es bajo este criterio como clasifico a continuación dicho fenómeno en la poesía del autor mexicano.

3.1.2 LA POLISEMIA EN FRASES

A FRASES POLISÉMICAS

Distingo dos grupos, uno formado por frases polisémicas y otro de frases disémicas (el segundo es mucho más abundante que el primero).

1 En el "Nocturno de la estatua" aparece el siguiente verso polisémico:

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

(p.46)

Aquí, jugando con la frase "doblar la esquina", que equivale a dar la vuelta en una calle y el prefijo negativo des-, advertimos cómo el grito no da vuelta, es decir;

- a . se queda inmóvil en la esquina, como si se tratase de una estatua.

Junto con este significado de la frase citada tenemos:

- b . Desdobla, o sea, quita los dobleces, extiende la esquina, ya que ésta es precisamente el lugar donde la calle se tuerce, donde se dobla.
- c . Desdoblar es también "dividir una cosa en dos o más partes iguales", por lo que en este contexto, "el grito provoca la fragmentación de esa esquina".

2 Caso semejante ocurre en "Nocturno sueño":

Y al doblar la esquina
 un segundo largo
 mi mano acerada
 encontró mi espalda

(p.48.)

- a . Dar vuelta a la esquina.
- b . Duplicar la esquina.
- c . Unir los bordes de la esquina.

3 Al final del "Nocturno de la estatua", se incluye otra

frase polisémica:

Hallar en el espejo la estatua asesinada,
 sacarla de la sangre de su sombra,
 vestirla en un cerrar de ojos,
 acariciarla como a una hermana imprevista
 y jugar con las fichas de sus dedos
 y contar a su oreja cien veces cien cien veces
 hasta oírla decir: "estoy muerta de sueño"
 (p.47.)

- a . La muerte, personificada dentro del poema, "está muerta de sueño", es decir, tiene mucho sueño (al igual que "estar muerto de hambre" o "muerto de sed" significa, respectivamente, tener mucha hambre, o mucha sed), y de ahí la necesidad de contar hasta cien en su oído, para ayudarle a vencer el insomnio.
- b . Sin embargo, en el sentido literal afirma, por medio de esta frase, la condición de muerta que tiene la Muerte dentro del mundo onírico en que discurre el poema.
- c . Es posible que la frase analizada exprese el deseo de la Muerte para que la dejen descansar en paz, pues está agotada después de haber realizado el acto sexual.

- 4 En uno de sus Epiqramas, donde se hace alusión al nudismo en la ciudad de Boston, podemos leer:

El puritanismo
 ha creado
 un nuevo pecado:
 el exceso de vestido,
 que, bien mirado
 y por ser tan distinguido,
 en nada se distingue del nudismo.

("Epigramas de Boston", I,p.88.)

- a . Este "bien mirado" se refiere al hecho de observar algo atentamente, con minuciosidad.
- b . Pero la frase tiene otra connotación: lo "bien mirado" es sinónimo de "admitido", "aceptado", "visto con agrado o con aprobación".
- c . Por último, también significa, en este caso, "pensado detenidamente", "concienzudamente".

B FRASES DISÉMICAS

En la mayoría de éstas, Villaurrutia utiliza las lla-

madas "frases hechas", que ante el común uso metafórico han perdido su sentido literal, y es precisamente este significado el que el poeta les devuelve, para dotarlas de una doble significación: la literal y la metafórica. A continuación presento los casos que permiten ilustrar este uso:

- 1 En el poema titulado "Mudanza" se nos habla de la necesidad del cambio constante como opción única de supervivencia, y Villaurrutia concluye con una frase disémica a modo de invitación:

El agua, sin quehacer,
se hastía.

La nube, de viajar,
se cansa.

Y el monte bien quisiera
en el río, desnudo,
bañarse.

.....

Por eso las nubes se exprimen...
y por eso crujen los muebles,
y por eso se inclinan los cuadros.

¡Otra vida! ¡Otra vida!

Hagamos sitio a nuevos huéspedes:

echemos la casa por la ventana.

(p.33.)

- a . Esta frase, dentro del lenguaje coloquial, equivale a gastar cuanto se tiene para impresionar a los demás, y el contexto del poema permite deducir que se hará lo necesario para agradar a los "nuevos huéspedes".
- b . Pero al mismo tiempo el verso nos indica, de acuerdo con el contexto, el cambio de lugar que deberá sufrir la casa: se trata de tirarla, de sacarla por la ventana, y así dejar ese sitio para que los "nuevos huéspedes" construyan en su lugar una nueva.
- 2 Otra frase de carácter disémico aparece en el poema "Paradoja del miedo".

¡Cómo pensar, un instante siquiera,

que el hombre mortal vive!

El hombre está muerto de miedo,

de miedo mortal a la muerte.

(p. 68.)

- a . Como frase hecha nos remite a la afirmación de que el ser humano se encuentra lleno de miedo, amedrentado, con respecto de la muerte.
- b . Pero, si es imposible pensar que el hombre mortal viva, resulta lógico reafirmar que "está muerto".

3 En "Nocturno eterno" encontramos los siguientes versos:

o cuando de una boca que no existe
 sale un grito inaudito
 que nos echa a la cara su luz viva
 y se apaga y nos deja una ciega sordera
 o cuando todo ha muerto
 tan dura y lentamente que da miedo
 alzar la voz y preguntar "quién vive"

(p. 51.)

- a . "¿Quién vive?" era la pregunta obligada, en épocas pasadas, para conocer la identidad de cualquier emboscado con quien se topara alguien en la oscuridad; equivalía a "¿quién es usted?", y esta pregunta es válida al encontrarse sorpresivamente con alguien dentro del oscuro mundo a que alude el poema.

b . Con todo, de acuerdo con el contexto, puede tomarse asimismo en su sentido literal, pues cabría cuestionarse "¿quién existe?," "¿quién vive aún?" dentro de un mundo en donde "todo ha muerto".

4 Pasaré ahora al "Nocturno de los Ángeles".

Se diría que las calles fluyen dulcemente en la noche.

Las luces no son tan vivas que logren desvelar el

secreto,

el secreto que los hombres que van y vienen conocen,

porque todos están en el secreto

(p.55.)

- a . La afirmación de que las luces no sean "tan vivas" es ambivalente: por una parte indica que no son tan potentes como para lograr que el secreto no duerma; y
- b . por otra, tampoco son tan listas, tan inteligentes como para conseguir descifrar el secreto.

5 En "Nocturno amor" el amante reclama celoso a su amado el entregarse, durante el sueño, al otro;

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

(p. 49-50.)

- a . Esta frase adverbial de modo, implica el hacer algo
ciegamente, sin pensarlo. El amante, pues, se entrega
de esta manera, sin dudas, sin vacilaciones.
- b . Pero es fácil imaginar que si dicha entrega amorosa se
produce en el sueño del amante, éste tenga los ojos ce-
rrados, pues se halla dormido.
- 6 Explico a continuación la frase disémica "todo ha muerto"
que aparece en dos de los nocturnos villaurrutianos:
porque la ausencia de tu sueño ha matado a la muerte
y es tan grande mi frío que con calor nuevo
abre mis ojos donde la sombra es más dura
.....
y es un dolor inesperado y aún más frío y más fuego
no ser sino la estatua que despierta
en la alcoba de un mundo en donde todo ha muerto.

("Nocturno amor", p. 50.)

o cuando todo ha muerto
 tan dura y lentamente que da miedo
 alzar la voz y preguntar "quién vive"

("Nocturno eterno", p. 51.)

- a . Todo ha llegado a su término, ha concluido o finalizado.
- b . Todos los moradores del mundo al que hacen referencia los poemas dejaron de existir: fallecieron.

Estas dos significaciones son válidas para ambos poemas.

- 7 Un caso más aparece en "North Carolina Blues".

Confundidos

cuerpos y labios,
 y no me atrevería
 a decir en la sombra:
Esta boca es la mía.

(p. 66.)

- a . Con base en su sentido usual, el protagonista permanece callado, sin hablar, debido a la situación comprometedora en la que se encuentra.
- b . Además retoma su sentido literal pues, aparentemente,

por la proximidad en que se hallan las bocas durante ese íntimo encuentro, le es imposible distinguir en la oscuridad sus labios de los del amante.

8 Por último, me referiré a uno de sus irónicos "Epigramas de Boston":

Como los rascacielos
no son tradicionales,
aquí los ponen por los suelos,
horizontales

("Epigramas de Boston", IV, p. 88.)

- a . Si tomamos en cuenta que la frase "poner por los suelos" significa criticar algo o alguien con dureza, resulta entonces que los edificios -rascacielos- son criticados, difamados en aquella ciudad norteamericana.
- b . Pero también, y "contra la tradición" arquitectónica, indica que en ese lugar son construidos "por los suelos", es decir, horizontalmente (cuando aquello que precisamente los caracteriza es su elevada construcción vertical).

3.1.3 POLISEMIA EN LOS TÉRMINOS

Aquí también podemos distinguir al término plurisignificativo en polisémico y en disémico.

A TÉRMINOS POLISÉMICOS

1 En "Nocturno miedo" pueden leerse los siguientes versos:

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

.....

La noche vierte sobre nosotros su misterio,
y algo nos dice que morir es despertar.

(p. 45.)

Dado el contexto el término desvelar presenta tres opciones significativas:

a • Mantenerse en vela, despierto, vigilante.

- b. Causar desvelo, es decir, preocuparse.
- c. Des-velo: sin velo, quitar los velos, desnudar, descubrir.

Dentro del poema hay entonces una luz que en la noche les "impide dormir", pero que hace también que se "preocupen" y los desnuda, los deja al "descubierto" ante la duda de despertar sin vida.

- 2 El mismo término, con las acepciones citadas, reaparece en "Nocturna rosa":

Es la rosa que abre los párpados,
 la rosa vigilante, desvelada,
 la rosa del insomnio desojada.

(p. 58.)

- a. La rosa que no logra conciliar el sueño.
- b. La rosa sin sosiego, preocupada.
- c. La rosa desnuda, descubierta.

- 3 En "Nocturno de los Angeles" (p.55.), Villaurrutia utiliza de nuevo el término desvelar, pero con sólo dos

de las acepciones señaladas.

las luces no son tan vivas que logren

desvelar el secreto.

- a . Las luces no pueden mantener despierto el secreto.
 - b . Las luces no logran descubrir, descifrar el secreto.
- 4 En el "Nocturno en que nada se oye" figura otro término polisémico:

y mi voz ya no es mía

dentro del agua que no moja

dentro del aire de vidrio

dentro del fuego lívido que corta como el grito.

(p. 47.)

- a . Corta, es decir, divide, fragmenta.
 - b . Cortar es también herir con el filo de un objeto.
 - c . Pero no deja, sin embargo, de hacer referencia al hecho de causar interrupción, como el grito que interrumpe el si lencio.
- 5 Véanse ahora los versos siguientes:

El frío de acero
 a mi mano ciega
 armó con su daga

 mi mano acerada
 encontró mi espalda.

("Nocturno sueño", p. 49.)

La mano acerada es :

- a . La mano armada con la daga.
 - b . La mano fría como el acero
 - c . La mano semejante a la cera y como ella blanquecina y pálida, pues se trata de la mano de un cadáver.
- 6 En los ya citados versos del primero de los "Epigramas de Boston" se encuentra el término polisémico distinguido:

el exceso de vestido
 que, bien mirado
 y por ser tan distinguido,
 en nada se distingue del nudismo.

(p. 00.)

que ofrece las siguientes acepciones:

- a. Visto con claridad.
- b. Distinto a otros, diferente.
- c. Poseedor de elegancia, prestigio, distinción.
- ch. Tiene gran aceptación, y cuenta con la preferencia de muchos.

7 Por último tenemos:

¿Cómo decir

que la cara de un negro se ensombrece?

En North Carolina

("North Carolina Blues", p. 65.)

Es decir:

- a. Se entristece.
- b. Se encuentra sombreada.
- c. Se oscurece, tornándose negra.

B TÉRMINOS DISÉMICOS

1 En el "Nocturno grito" se afirma:

Mi pecho estara vacío
y yo descorazonado
y serán mis manos duros
pulsos de mármol helado.

- a . Si el pecho está vacío, es lógico que no tenga corazón:
des-corazonado (sin corazón).
- b . Pero descorazonado significa también "desanimado", "de-
salentado".

2 En "Nocturno sueño" se observa un término disémico:

El cielo en el suelo
como en un espejo
la calle azogada
dobló mis palabras.

- a . Dobló, es decir, duplicó las palabras al igual que el
espejo duplica la imagen.
- b . Dobló las palabras para que sus extremos se acercaran
entre cielo y suelo, como se juntan los bordes de una
hoja de papel al doblarse.

3 El término escala cobra valor disémico en dos poemas de Villaurrutia:

para salir en un momento tan lento
 en un interminable descenso
 sin brazos que tender
 sin dedos para alcanzar la escala que cae de un piano invisible

("Nocturno en que nada se oye", p. 47.)

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

("Nocturno sueño", p. 48.)

a . Escala tiene como primera acepción la de escalera. En el primer poema el hombre va cayendo al vacío y sus dedos no pueden asirse de la escalera -escala-; en el segundo, su cuerpo baja por la improvisada escalera celestial.

- b . Con todo, las palabras piano y papel pautado en el primer y segundo ejemplos, respectivamente, permiten dotar de otra significación a escala: sucesión de las siete notas musicales, esto es, escala musical.
- 4 En "Nocturno de la estatua" (p. 46.), el personaje acaricia a la Muerte, y logra "jugar con las fichas de sus dedos".
- a . El jugar con fichas nos remite a la acepción de éstas como las piezas del dominó (que están fabricadas de hueso).
- b . Y al igual que las fichas los dedos descarnados de la Muerte están formados por huesos, por lo que en un sentido metafórico, fichas designan a los huesos que componen sus dedos.
- 5 "Nocturno mar" (p. 59.) aporta otro ejemplo disémico:
- Mar sin viento ni cielo,
sin olas, desolado
- a . Desolado: devastado, afligido.
- b . Des-olado: sin olas, neologismo que indica la ausencia de ondulaciones en ese mar.

6 Un caso disémico nos presenta Villaurrutia en su bello
"Nocturna rosa":

Yo también hablo de la rosa.

Pero mi rosa no es la rosa fría

.....

ni la rosa que gira

tan lentamente que su movimiento

es una misteriosa forma de quietud.

(p. 57.)

La rosa que gira es disémica pues se refiere a:

- a . la flor que da vueltas (como girasol), que está en movimiento, y
- b . la rosa de los vientos que se encuentra en las brújulas señalando los puntos cardinales.

7 Véase ahora los versos siguientes del poema titulado
"Noche":

Callemos en la noche última

aguardemos sin despedida;

este polvo blanco

-de luna helado!

nos vuelve románticos.

(p. 28.)

- a . Claro: brillante, "el polvo blanco de la luna es claro".
- b . ¡Claro!: obvio, por supuesto, por medio de esta exclamación se reafirma que el polvo blanco es el de la luna.

8 En "Nocturno" (p. 59.) se encuentran estos versos:

Al fin llegó la noche a despertar palabras
ajenas, desusadas, propias, desvanecidas:

- a . Despertar: cortar o interrumpir el sueño. La noche despierta las palabras dormidas.
- b . Despertar: avivar, traer a la memoria. La noche, también, trae a la memoria del poeta recuerdos de palabras dichas por otros.

9 En "Ya mi súplica es llanto" (p. 18.) el poeta pide al Señor:

...y dame la fe,
para que una gota de tu vino calme
la sed de mi sed

El término sed es diacémico puesto que implica en el poema:

- a . . el deseo de beber, y
- b . el ansia de tener algo de lo que se carece, en este caso, la fe.

10 El amante, en "Décimas de nuestro amor" (p. 80.), pregunta angustiado:

¿Por qué dejas entrever
 una remota esperanza,
 si el deseo no te alcanza,
 si nada volverá a ser?
 Y si no habrá amanecer
 en mi noche interminable
 ¿de qué sirve que yo hable
 en el desierto, y que pida,
 para reanimar mi vida,
 remedio a lo irremediable?

- a . Si el amante ha quedado muerto ante el abandono del otro, es inútil que pida revivir, re-animar su vida, es decir, volver a poner el alma en su cuerpo muerto.
- b . Pero reanimar es también "levantar el ánimo", dejar a un lado la tristeza que le causa la indiferencia del amado.

11 En el poema titulado "Soneto del temor a Dios" se encuentra otro término disémico:

Es inútil mi fiebre de alcanzarte,
mientras que tú, que todo lo puedes
no vengas en mis redes a enredarte.

(p. 85.)

- a • Enredarte: caer en las redes.
- b • Enredarte: quedar, metafóricamente, atrapado.

12 En el ya citado "Nocturna rosa" aparecen otros tres versos con palabras disémicas:

Es la rosa encarnada de la boca
.....
la rosa vigilante, desvelada;
la rosa del insomnio desojada.

En el primer verso, el término encarnada incluye dos significados:

- a , de color rojo (encarnado) como los labios de la boca; y
- b . la rosa encarnó, es decir, se transformó en carnosos labios.

En el segundo de los versos citados, vigilante es a la vez:

- a . aquello que se mantiene atento, que cuida y vigila; y
- b . lo que permanece en vigilia, despierto, en vela.

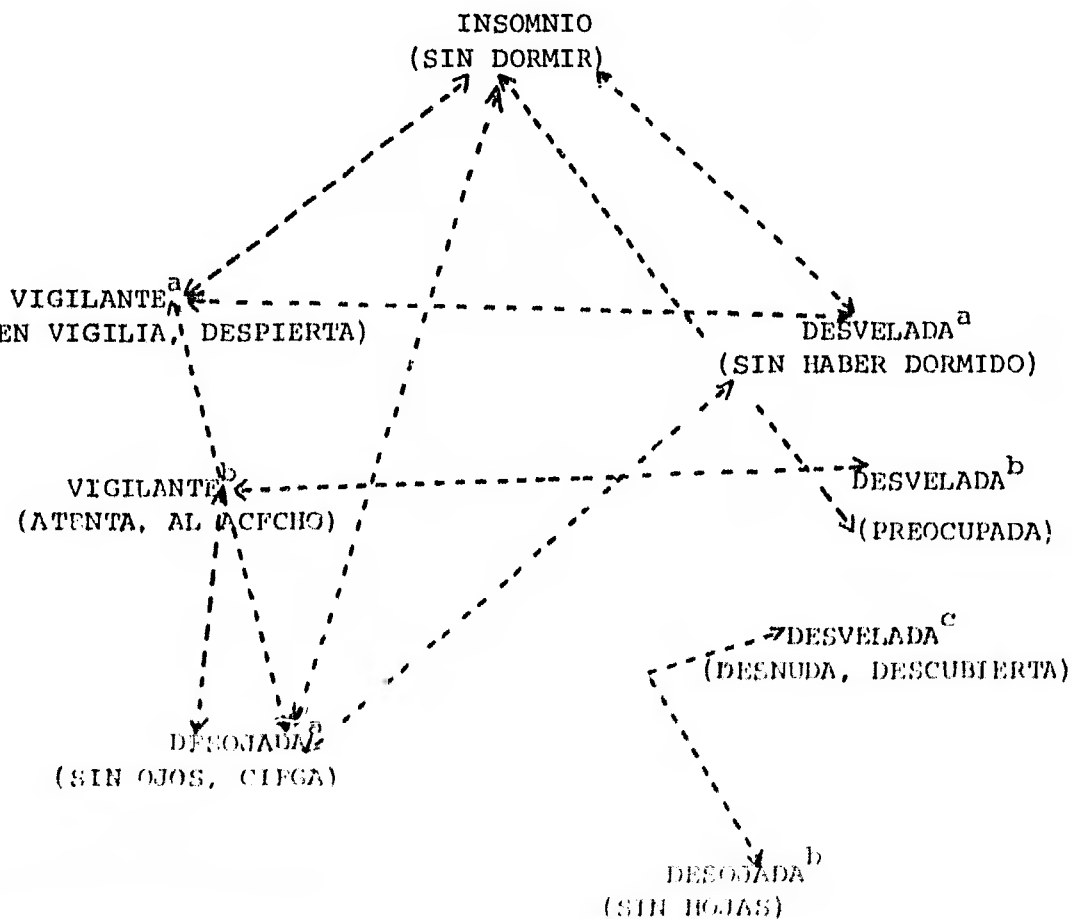
Por último, aparece la palabra desojada, en donde Villaurrutia, valiéndose de la homofonía, le da una doble connotación:

- a . des-ojada/desoxáda/: sin ojos (utiliza el mismo procedimiento que aparece en des-olado), y
- b . des-(h)ojada / desoxáda/: sin hojas.

El término polisémico desvelada del segundo verso fue explicado con anterioridad, pero cabe hacer notar el ingenioso juego de correspondencia que existe entre los dos últimos versos citados, gracias a la polisemia de casi todos los términos:

Se afirma que la rosa está vigilante^a, y por mantenerse en vigilia esta desvelada^a (sin poder dormir) y es la rosa del insomnio (no duerme) puesto que además se trata de una rosa desojada^a (sin ojos). Por otra parte, la rosa se mantiene vigilante^b (atenta, vigilando), pues está preocupada, existe algo que la inquieta, es decir, está desvelada^b (algo le produce desvelos) y le produce insomnio por lo que permanece en vela vigilante

te. Además, el estar desojada^a (sin ojos) es también la causa de que se mantenga vigilante^a (en vela), vigilante^b (atenta) y desvelada^a (sin dormir); y como consecuencia del hecho de padecer insomnio, se deriva que amanezca desvelada^a (sin dormir). Encuentro, aún, una última relación: si la rosa está desojada^b (sin hojas), estará también desnuda, descubierta, o sea, desvelada^c (sin velos).



- 13 Por último, en "Pueblo" (p.34.), poema perteneciente a Reflejos, se presenta un curioso juego tipográfico, mismo que incluyo dentro del estudio de la disemia tomando en cuenta la doble significación de esos símbolos.

Aquel , pueblo se quedó soltero,
 conforme con su iglesia,
 embozado en su silencio,
 bajo la paja - oro, mediodía -
 de su sombrero ancho,
 sin nada más:
 en las fichas del cementerio
los + son -

Las fichas son, metafóricamente, las losas o lápidas que encontramos sobre las tumbas en los cementerios, y en dichas lápidas, por lo general y con base en la tradición cristiana, se coloca una (+) cruz. Pero este símbolo es disémico, pues posee otro significado, dentro de un contexto muy alejado a aquel de carácter religioso: es el signo aritmético que representa a la adición y recibe el nombre de "más" (más es también un adverbio de cantidad). En contrapartida, está el signo (-) "menos", que indica la sustracción aritmética; pero

del mismo modo podría representar, por su carácter horizontal, la posición en que son colocados los cadáveres en los féretros, y éstos, a su vez, dentro de la fosa o el nicho.

Por tanto, y según mi interpretación, el verso tendría dos significados:

- a. Donde se establece una relación de causa-efecto: a un mayor (+) número de muertos habrá, necesariamente, una menor (-) cantidad de vivos. Así, cada ser humano que se suma a la lista de muertos, se resta, obviamente, a la de los vivos:

en las fichas del cementerio

los + son -
(más) (menos).

- b. Pues a cada cruz colocada en el cementerio corresponderá un ferétro.

en las fichas del cementerio

los + son -
(las) (cruces) (muertos.)

3.1.4 LA DISEMIA EN LOS TÍTULOS

A continuación hago referencia a aquellos títulos de poemas que pueden considerarse, semánticamente, bivalentes.

- 1 "Mudanza", este título del ya mencionado poema (p.33.), ofrece dos acepciones:
 - a. Mudanza, como cambio, o alteración del orden de los elementos, pues a lo largo del poema se alude constantemente a las transformaciones que sufre la naturaleza.
 - b. Mudanza: traslado de domicilio, ya que como se recordará, la casa - en el poema- será "echada por la ventana", trasladada, o sea que quien la habita deberá marcharse con sus pertenencias.

- 2 Nostalgia de la muerte (título de la más famosa de sus colecciones poéticas que incluye "Nocturnos", "Otros nocturnos" y "Nostalgias") presenta también ambigüedad en cuanto a su significado.

a. El complemento adnominal de la muerte cumple una función como modificador (adjetivo) del sustantivo nostalgia; lo que implicaría nostalgia, añoranza hacia la muerte, o hacia el hecho de morir. El poeta refleja así su pena por no estar muerto.

b. Por otro lado, la preposición de indica semánticamente "propiedad, pertenencia, o posesión de algo"; así que también puede indicar que la Muerte (personificada) es la que padece la nostalgia de algo perdido...tal vez la vida.

3 "Nocturno de los Ángeles" (p.55), es otro ejemplo de título disémico. A lo largo del poema se habla de seres que "han bajado a la tierra" por medio de "encarnaciones misteriosas", pero al final aparece el nombre del lugar donde fue escrito el poema: Los Angeles, California.

Entonces cabe preguntarse a qué ángeles se refiere el "Nocturno..."

a. ¿a los seres celestiales?

b. ¿a la ciudad norteamericana?

- c. ¿a los apuestos hombres llamados "Dick, Marvin, John, o Louis", que por su hermosura física merecen calificativo de "angelicales" en opinión del poeta?
- 4 "North Carolina Blues" (p. 65.) es uno más de los títulos ambiguos pues el término inglés "blues" presenta dos acepciones:
- a. sustantivo que indica un tipo especial de música (con raíces negras y parecido al jazz), y
- b. como sustantivo, blue significa tristeza. La traducción literal al español de "North Carolina Blues" puede ser por tanto: "el blues (de) Carolina del Norte", o las "tristezas de Carolina del Norte".
- 5 La mayoría de los poemas incluidos en Nostalgia de la muerte incluye dentro de sus títulos el término "nocturno", mismo que implica una disemia.
- a. Con este sustantivo se designa tanto en poesía como en música a un tipo particular de composición con cierto carácter melancólico ("Nocturnos" de Chopin, el célebre "Nocturno III" de José Asunción Silva, etc).
- b. Nocturno, además, semánticamente y morfofuncionalmen-

te, es un adjetivo que indica lo propio o relativo a la noche.

Así, en los dos poemas titulados "Nocturno" (p.44, p. 53.) aparece esta disemia, pues el término hace referencia tanto a la forma peculiar de composición poética como al ambiente de la noche.

Si se observan los títulos de otros poemas encontraremos algunos como "Nocturno miedo"(p. 45.), "Nocturno grito" (p.46.), "Nocturno sueño" (p. 48.), "Nocturno amor" (p. 49.), "Nocturno preso" (p. 49.), "Nocturno muerto" (p. 52.) y "Nocturno mar" (p. 59.) donde al sustantivo nocturno - referido al tipo de composición - se le añaden otros sustantivos, que de este modo cumplen una función adjetiva, pues modifican al sustantivo nocturno; pero teniendo en cuenta que nuestro sistema lingüístico permite anteponer o posponer el adjetivo al sustantivo al que modifica directamente, puede concluirse que el término nocturno funcione como adjetivo (como en el caso de "Nocturna roba") de los múltiples sustantivos a los que acompaña; y de esta forma los mencionados títulos equivaldrían, respectivamente, a miedo nocturno , grito nocturno, sueño nocturno, amor nocturno, preso nocturno, muerto nocturno, mar nocturno ... puesto

que en todos los casos el ambiente que circunda al poema es la noche.

Por consiguiente, "Nocturno miedo" significa "el nocturno denominado miedo" y "el miedo que aparece en la noche"; "Nocturno grito", a la composición titulada "grito" y "el grito que surge en la noche", etc.

6 El juego disémico en los títulos también se extiende a algunas de sus obras de teatro, ensayos y críticas. Ejemplos:

El yerro candente (p. 407.). La palabra candente es disémica: "metal calentado al rojo vivo" / "grave, de mucha importancia". Por lo tanto el título significa al mismo tiempo "el error grave", y "el metal ardiente", gracias a la homofonía entre yerro /yérro/: falta, error; y hierro /yérrro/: metal.

Invitación a la muerte (p. 350.). En esta frase que sirve de título a otra de sus obras teatrales, ocurre un fenómeno semejante al de Nostalgia de la muerte, ¿se invita a la Muerte a que comparezca ante nosotros?, ¿somos nosotros a quienes invita a morir? (Por otra parte, originalmente el título en cuestión, lo empleó un autor a quien Villaurrutia admiraba

mucho: Jean Cocteau)

"El renacimiento de Cervantes" (p. 712). Frase que el propio Villaurrutia define como de "doble filo" pues equivale a la vez al hecho de que Cervantes vuelva a nacer, bajo la luz de nuevos estudios, y especialmente los de Américo Castro, y a la influencia del Renacimiento -como época histórica y cultural - en la obra cervantina.

"Pintura sin mancha" (p. 740). Ambos términos en esta frase son ambivalentes: pintura: arte pictórico/ cuadro o lienzo pintado; sin mancha; limpio / puro, immaculado, intachable. Así que el título hace referencia a la pintura (arte) pura que guarda una estrecha relación con la poesía; y también a la pintura (cuadro) en la que el pincel no llegó a sobrepasar los límites señalados, y por tanto no manchó, o ensució.

3.2 ANTONIMIA

La antonimia es el fenómeno semántico que se establece entre términos cuyos miembros poseen miembros no sólo excluyentes sino opuestos, tales como día-noche, bien-mal, alto-bajo, etc.; esto es, son palabras con significantes distintos y significados contra-

rios.

3.2.1 FUNCIÓN DE ANTÓNIMOS Y SINÓNIMOS

La obra de Xavier Villaurrutia, y expresamente en este caso la poesía, presenta una constante que lo caracteriza: la fusión y confusión de los contrarios. Al respecto Octavio Paz afirma: "la contradicción era existencial y verbal, vital y retórica. Quiero decir: su drama poético consiste en esa oposición y de ella proviene también la tensión de su lenguaje".⁶

En todos sus poemas está implícita esta dualidad en oposición: muerte/vida, goce/dolor, ellos/yo... Sin embargo, esta contradicción a la que alude Paz tiene como fin y principio, en mi opinión, una síntesis que permite la unidad de los contrarios.

Es decir, en los poemas se observa cómo surge, por ejemplo, el concepto "muerte", para contraponerse inmediatamente a su contrario "vida", pero esta antítesis es transformada por Villaurrutia en un solo concepto, y así "vida-muerte" es una unidad conceptual que rige al poeta y que busca comunicar uniendo emoción e intelecto.

La fusión constante de opuestos da pauta a una gran pa-

te de sus juegos de palabras por medio de la combinación de antonimia y sinonimia, que a pesar de ser dos fenómenos semánticos claramente diferenciados, son utilizados por Villaurrutia de un modo por demás ingenioso, pues en ocasiones por medio de sinónimos representa la oposición, y en otras, mediante antónimos, anula la contraposición semántica que encierran dichos términos.

Una vez planteada la sutil distinción que existe entre ambos fenómenos dentro de su poesía y la importancia que cobran en la misma procuraré a continuación ilustrar ambos recursos.

3.2.2 LOS ANTÓNIMOS EN LA POESÍA DE XAVIER VILLAURRUTIA

Por medio de este recurso ampliamente utilizado en sus juegos de palabras construye Villaurrutia antítesis y paradojas.

Con base en los resultados obtenidos clasifico los casos de antónimos en cuatro grupos:

A Reúne ideas básicamente contradictorias (paradoja) para reforzar conceptos a los que desea conferir mayor importancia neutralizando la oposición. Ejemplos:

1 Melancolía sin tristeza

si no me haces suspirar

¿por qué inclinas sobre el hombro mi cabeza?

("Jardín", p. 32.)

Si por definición la melancolía es un estado de ánimo en el que está implícita la tristeza, ¿a qué tipo de melancolía hace entonces alusión el poeta?

2 ¿qué son labios? ¿qué son miradas que son labios?

y mi voz ya no es mía

dentro del agua que no moja

dentro del aire de vidrio.

("Nocturno en . que nada se oye",
p. 47.)

3 y es un dolor inesperado y aún más frío y más fuego

no ser sino la estatua que despierta

en la alcoba de un mundo en donde todo ha muerto.

("Nocturno amor", p. 50.)

4 la nada llena de vacío
 la nada sin tiempo ni frío
 la nada en que no pasa nada.
 ("Volver", p. 70.)

5 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!
 ("Epitafios", II, p. 90.)

Aquí hay una doble oposición de términos antónimos: mil y una que se suman; y vivir la muerte en vida, claro ejemplo de paradoja.

Dentro de este grupo incluyo también aquellos casos de parónimos derivados (mismos que analizaré en el próximo capítulo) en donde se presenta una contradicción.

6 Cuando la vida o lo que así llamamos inútilmente
 y que no llega sino con un nombre innombrable
 ("Nocturno eterno", p. 51.)

7 Con el mortal veneno que no mata
 ("Nocturno mar", p. 59.)

8 De prisa, dejando atrás la compañía
 eterna, hasta quedarme solo,
solo, sin soledad.
 ("Calles", p. 41.)

9 ¿Qué voz, qué sombra, qué sueño
despierto que no he soñado
 ("Nocturno grito", p. 46.)

B Contraponen unos conceptos a otros (antítesis) por medio de términos antónimos, que permiten el contraste y en algunos casos la síntesis final.

a) Dormir/ Despertar: nos remite a una idea de seminconciencia, pues los límites imprecisos entre los estados de la conciencia permiten confundir el sueño con la vigilia.

1 Si pues tú me lo pides
 con la mirada humilde y la boca entreabierta
 seré bueno, no olvides
 que dormiré mi angustia despierto.
 ("Con la mirada humilde", p. 6.)

2 Te forman las palabras
 que salen del silencio
 y del tanque del sueño en que me ahogo
 libre hasta despertar

 ("Poesía", p. 26.)

3 Entonces con el paso de un dormido despierto
 sin rumbo y sin objeto nos echamos a andar.

 ("Nocturno miedo", p. 45.)

4 Es la rosa encarnada de la boca,
 la rosa que habla despierta
 como si estuviera dormida.

 ("Nocturna rosa", p. 58.)

5 Sonámbulo, dormido y despierto a la vez,
 en silencio recorro la ciudad sumergida

 ("Estancias nocturnas", p. 62.)

6 Amarte cada vez que tu piel y tu boca
 busquen mi piel dormida y mi boca despierta

 ("Deseo", p. 84.)

7 Qué temor, qué dolor
 de envidia
 hacer luz y encontrarte
 -mujer despierta siempre-
 ahora que crees que no te veo,
dormida

("Cuadro" p. 43.)

b) Alegría/Tristeza: en uno de los planos -la tristeza- siempre
 se sitúa el "yo", con respecto de la alegría o di-
 cha de los demás, o del otro.

1 Ellos saben vivir
 y reír
 y besar
 yo sólo sé llorar

("Ellos y yo", p. 7.)

2 Sufro al sentir la dicha, con que tu cuerpo busca
 el cuerpo que te vence más que el sueño

("Nocturno amor", p. 50.)

3 Allí abrióse el retablo de la ingrata memoria,
 donde fue un girasol el goce prematuro,
 un derrame de esencias fue la dicha ilusoria,
 y el dolor y la pena las voces de un conjuro.

("Bajo el sigilo de la luna", p.
 21.)

c) Vida /Muerte: es la oposición más importante en Villaurrutia, eje fundamental de toda su obra y, finalmente, antítesis que se convierte necesaria y absolutamente en síntesis.

1 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 muere la estancia ...

("Tarde", p. 16.)

2 Así la vida, la bondad suprema,
 como el aroma azul de la alhucema
 en la alcoba frugal, de sombra inerte.
 Cerrar los ojos con la tarde amiga,
 y acostumbrarlos para que se diga
 que ya cerrados los halló la muerte..

("La bondad de la vida", p. 19.)

- 3 ¡Todo!
circula en cada rama
del árbol de mis venas,
acaricia mis muslos,
inunda mis oídos,
vive en mis ojos muertos,
muere en mis labios duros.
- ("Nocturno" p. 45.)
- 4 O cuando todo ha muerto
tan dura y lentamente que da miedo
alzar la voz y preguntar "quién vive"
- ("Nocturno eterno", p. 51.)
- 5 Si la sustancia durable del hombre
no es otra sino el miedo,
y si la vida es un inaplazable
mortal miedo a la muerte.
- ("Paradoja del miedo", p. 69.)
- 6 Puesto que ya no puede sentir miedo,
puesto que ya no puede morir
sólo un muerto, profunda y valerosamente
puede disponerse a vivir.
- ("Paradoja del miedo", p. 69.)

7 ¡Qué prueba de la existencia
 habrá mayor que la suerte
 de estar viviendo sin verte
 y muriendo en tu presencia!

("Décima muerte", I, p. 71.)

8 Si te llevo en mí prendida
 y te acaricio y escondo;
 si te aliento en el fondo
 de mi más secreta herida;
 si mi muerte te da vida
 y goce mi frenesí...

("Décima muerte", IX, p. 73.)

9 En vano amenazas, Muerte,
 cerrar la boca a mi herida
 y poner fin a mi vida
 con una palabra inerte.
 ¡Qué puedo pensar al verte,
 si en mi angustia verdadera
 tuve que violar la espera!
 si en vista de tu tardanza
 para llenar mi esperanza
 no hay hora en que yo no muera!

("Décima muerte", X, p. 73.)

ch) Yo/ Ustedes: frecuentemente se contraponen el "yo" individual a los otros en que se resume cuanto resulta externo al poeta. Por medio de estas oposiciones se pone de relieve en todos los casos la angustiosa soledad interior, y la incapacidad de este "yo" para romper las barreras que lo incomunican con el mundo.

1 Ellos saben vivir
 y yo no sé

Ellos saben besar
 y yo no sé lo que es

Ellos saben reír
 Dios mío, yo no sé...

Ellos saben hacer
 mil cosas más
 que yo no lograré

Ellos saben vivir
 y reír
 y besar...

Yo: sólo sé llorar

("Ellos y yo", pp.6-7.)

2 Si todo en vano merece mi orgullo
 déjame el recuerdo y dame siquiera
 el don de mirar lo mío como tuyo.

("Ya mi súplica es llanto", p. 18.)

3 Y sin embargo existe un miedo, miedo mayor

 el miedo de dejar de ser uno mismo
 ya para siempre

ahogándose en un mundo

.....

un mundo en que nadie

ni nosotros mismos

podamos reconocernos:

"¿Este soy yo?"

¡Este no, no eres tú!

O el miedo de llegar a ser uno mismo.

("Paradoja del miedo", p. 68.)

4 Si tus palabras fueran
 sólo palabras para
 nombrar con ellas cosas
tuyas, no más, y mías.

("Nuestro amor", p. 83.)

5 y en un infierno de agonía
se funden cuando eres mía
y soy tuyo en un instante.

("Décima muerte", VII, p. 72.)

d) Recuerdo / Olvido: las barreras del tiempo se funden en la mente del sujeto:

1. Te he seguido como la sombra
que no es posible dejar así nomás en casa;
.....
como el recuerdo de lo que más quieres;
como el olvido, sí, como el olvido
que has dejado caer sobre las cosas.

("Nocturno en que habla la muerte",
p. 54.)

e) Miedo / Valor: el miedo, antónimo del valor, llega a ser aquí tan similar que puede confundirse.

1 El miedo lo acompaña como la sombra al cuerpo,
le asalta en las tinieblas,
se revela en su sueño,
toma, a veces, la forma del valor

("Paradoja del miedo", p. 68.)

- f) Esperanza / Desesperación: el ya no esperar nada se revela como el único camino "esperanzado" que posee el poeta.

Si no brilló en tu mirada
 un destello de emoción,
 la oscura razón,
 la fuerza que a ti me lanza,
 perdida toda esperanza
 és la desesperación !

("Décimas de nuestro amor", IX, p.81.)

- g) Amor / Odio: dos sentimientos que se complementan y cuya fuerza pasional es tan intensa que frecuentemente pueden unirse rompiendo el débil límite.

- 1 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 abandones.

("Amor condusse noi ad una morte",
 p. 76.)

h) Movimiento / Inmovilidad: logra jugar por medio de esta oposición imprimiendo en la mente del sujeto toda una gama de imágenes en movimiento e imágenes estáticas, que se van sucediendo para darle al poema mayor movilidad.

1 Yo te quería sola,
 asomaba a la fuente de los días,
 tan muda y tan quieta
 en medio del paisaje móvil
 ("Reflejos", p. 27.)

2 Y el corazón se apresura
 o, quién sabe, se detiene

 Así, robando luz,
 seguimos sin llegar
 y sin partir
 ("Viaje", p. 39.)

3 Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos
 nada podemos contra la secreta ansiedad.
 ("Nocturno miedo", p. 45.)

4 Y yo no sé para qué tendiendo redes
con palabras pretendo aprisionarte
si, a medida que avanzas, retrocedes

("Soneto del temor a Dios", p. 85.)

5 Abría las salas
profundas el sueño
y voces delgadas
corrientes de aire
entraban

.....

Cerraba las alas
profundas el sueño

("Nocturno sueño", p. 49.)

6 Es la rosa entreabierta
de la que mana sombra
la rosa entraña
que se pliega y expande

("Nocturna rosa", p. 58.)

7 ahogaré el más fuerte latido,
y cerraré la confesión abierta,
que debió haber salido...

("Con la mirada humilde", p. 6.)

8 Te alejas de mí pensando
que me hiere tu presencia
y no sabes que tu ausencia
es más dolorosa...

("Soneto de la esperanza", p. 80.)

c Opone sensaciones de diverso tipo dando al lector la posibilidad de observar a través de un caleidoscopio al hombre y su angustia como principio y fin de todo, por medio de la palabra emotiva de este poeta intelectual.

De acuerdo al tipo de sensación predominante presento la siguiente clasificación:

a) Visuales: en su gran mayoría son cromáticas.

1 Es una inmensa hoja de biombo el cielo
 y no hay luna en el parque, se ha borrado
 el tenaz colorido de mi prado
 que hermana su negror al desconsuelo.

.....

y quiero que la seda se deshable
 y que del biombo salga la oportuna
 claridad, la ilusión de mármol blanco...

("Tinta china", p. 4.)

2 Eso era cuando el agua
 como que ensamblaba
 sus planos azules,
 un instante inmóvil,
 para luego hundirlos
 entre rayas blancas
 de sol, y moradas.

("Reflejos", p. 27.)

3 y hay una luz tan morada,
 tan salpicada de oro
 que parece media tarde.
 Arroyos que se han dormido,
blancos de plata se tienden
 en el verde los caminos.

("Noche", p. 37.)

4 Paisaje que no pasa nunca:
cierro los ojos y lo veo

("Incolor", p. 39.)

5 Aquí estoy ¿no me sientes?
abre los ojos ciérralos si quieres

("Nocturno en que habla la muerte",
 p. 55.)

6 Habla un negro:
 - Nadie me entendería
 si dijera que hay sombras blancas
 en pleno día

.....

En diversas salas de espera
 aguardan la misma muerte
 los pasajeros de color
 y los blancos, de primera

("North Carolina Blues", p. 66)

7 Te ven mis ojos cerrados
 entrar en mi alcoba oscura
 a convertir mi envoltura
opaca, febril, cambiante,
 en material de diamante;
luminosa, eterna y pura.

("Décima muerte", IV, p. 7)

b) Auditivas: en ellas siempre está presente el silencio y
 su función es la representación de la Nada a donde nos
 conduce la muerte.

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

("Aire", p. 29.)

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

("Domingo", p. 34.)

3 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

("Nocturno", p. 44.)

4 Soledad, aburrimiento,
 vano silencio profundo

 y ni siquiera el acento
 de una voz indefinible
 que llegue hasta el imposible

rincón de un mar infinito
 a iluminar con su grito
 este naufragio invisible.

("Nocturno solo", p. 50.)

5 Todo en la noche vive una duda secreta:
 el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar.

("Nocturno miedo", p. 45.)

6 Amar es reconstruir, cuando te alejas,
 tus pasos, tus silencios, tus palabras...

("Amor condusse noi ad una morte",
 p. 76.)

7 y porque acaso el grito es la presencia
 de una palabra antigua
 opaca y muda que de pronto grita

("Nocturno eterno", p. 52.)

c) Gustativas: lo dulce y lo acre mezclados en las sen-
 saciones del sujeto.

¡Qué dulce el agua
 disolviendo sales!

("Arroyo", p. 38.)

2 Acaso una boca ajena
 en mi secreto dolor
 encuentre mi sangre, plena
 y mi carne, dura y fría,
 y en acre y dulce sabor
 sacie su sed con la mía.

("Soneto de la granada", p. 78.)

ch) Táctiles: El sentido del tacto - como anteriormente,
 el de la vista - permite al hombre conocer el mundo
 exterior. Cabe hacer la aclaración, de que en este caso
 la mayoría de las sensaciones son térmicas.

1 Ya recibe la unción apasionada
 de tu mano.. y la fría
 rigidez de mi frente,
 dulcemente entibiada,
 ya se siente...

("Más que lento", p. 24.)

2 y aunque fui tuyo, entre tus brazos frío,
 tu calor y tu aliento fueron vanos:
 cada vez te siento menos mío.

("Mar", p. 25.)

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

("Interior", p. 30.)

4 ¡Qué dulce el agua
 disolviendo sales!
 ¡Qué fría
hirviendo siempre!"

("Arroyo", p. 38)

5 Sufro al sentir la dicha con que tu cuerpo busca
 al cuerpo que te vence más que el sueño
 y comparo la fiebre de tus manos
 con mis manos de hielo

 Es tan grande mi frío con un calor nuevo

 y es un dolor inesperado y aún más frío y más fuego...

("Nocturno amor", p. 50.)

6 siento que estoy en el infierno frío,
 en el invierno eterno
 que congela la sangre en las arterias.

("Muerte en el frío", p. 67.)

7 Amarte con un fuego frío
 amarte sin palabras, sin pausas ni silencios.

("Deseo", p. 84.)

Ch Crea múltiples oposiciones basándose en las dimensiones
 espacio-temporales, lo que conlleva a situar a su poesía
 en un lugar irreal y atemporal:

a) Oposiciones temporales: describe el momento-que recorre
 diversos matices, partiendo del instante hasta alcanzar
 la eternidad.

1 La tarde deslizóse lentamente
 como barca en un lago de aguas quietas

.....

y al decirme muy quedo "¡Yo te adoro!"
 se oyó un batir de alas sobre el oro
 de tu cabeza tímida y ferviente
 orilló aquella tarde y de repente
 tendió la noche su ala desplegada.

("Como barca en un lago...", p. 3.)

2 ¡Cómo dejamos ir aquellas horas...!

La luz en tus pupilas se teñía
 con un matiz levisimo de aurora
 con un claro fulgor de mediodía.

("Lamentación de primavera", p.18.)

3 Aún no tenía la casa arrugas,
 ni cicatrices, ni temor..

Otro día...

El sol la veía blanca, y más
 la luna la veía.

("Antes", p. 19.)

4 ¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo? se repite
 y las noches ajenas y los días
 esparcen la ceniza que derrite
 la nieve intacta de sus alegrías.

.....

¿Hasta cuándo?, ¿un minuto o una vida?
 No contesta el Amor y el Dolor calla.

("El", p. 22.)

5 El presente y el futuro
 los inventaron
 para que no lloráramos...

("Fonógrafos", p. 36.)

6 Pongo el oído atento al pecho,
 como en la orilla, el caracol al mar.
 Oigo mi corazón latir sangrando
 y siempre y nunca igual

("Inventar la verdad", p. 83.)

b) Oposiciones espaciales: la ambigüedad y la relatividad
 del concepto espacial se ponen de manifiesto gracias a

4 Yo te dejaba ir, los ojos
 cerrando, al fin te guardaba
 la placa de mi retina
 ¡saldrías cercana y clara!
 Por la noche revelaba
 tu imagen, para de una vez fijarla.
 Al sol, borrosa y lejana
 ¡No era nada!

("Lugares", III, p. 42.)

5 Estoy tan cerca que no puedes verme
 estoy fuera de ti y a un tiempo dentro

("Nocturno en que habla la muerte",
 p. 54.)

3.3 SINONIMIA

La sinonimia es el fenómeno semántico que se manifiesta en dos o más términos cuyos sememas guardan entre sí semas iguales o muy semejantes, pero sus significantes son diferentes. Son palabras con significados equivalentes en ciertos contextos.

Por ejemplo: bello- hermoso-lindo, cobarde-temeroso...

3.3.1 SINONIMIA EN EL SIGNO POÉTICO

Algunos estudiosos de los problemas semánticos consideran que la sinonimia "absoluta"-términos completamente idénticos en el plano significativo- no existe, puesto que este hecho iría contra la funcionalidad del sistema lingüístico al provocar la existencia innecesaria de palabras con significados iguales.

Sin embargo, para evitar entrar en polémicas que me alejarían del tema, tomaré en consideración los planos denotativo y connotativo.

En un sentido básicamente denotativo, podemos hablar de un tipo de sinónimos absolutos, como por ejemplo en el caso de términos que debido a las distintas modalidades de la lengua implican una relación sémica de identidad; un ejemplo claro serían los términos "colibrí", "chuparroza", "chupamirto", regionalismos que expresan la misma realidad y por tanto sus se-
mas serían los mismos, pudiendo utilizarse indistintamente cuquiera de ellos.

En el otro plano, el connotativo, no existirán sinónimos absolutos, puesto que habrá necesariamente un matiz semán-

tico por pequeño que sea, que los diferencie. (Aún en el caso de los términos señalados anteriormente, el hecho de elegir uno sobre los otros implica una distinción entre ellos.) Como todo el lenguaje poético es esencialmente connotativo, para fines de este análisis no se puede entender a la sinonimia como la completa identidad de dos o más términos, sino como la semejanza existente entre los significados de dos palabras que permita un uso, casi indistinto, de ambos términos dentro de un contexto similar, ya sea porque el poeta pretenda enriquecer el lenguaje, o porque desee centrar la atención del lector en una idea determinada.

Por esto coincido con Paz, cuando señala que "El poema está hecho con palabras necesarias e insustituibles [...] Cada palabra del poema es única. No hay sinónimos [puesto que] el poema es una totalidad viviente hecha de elementos irremplazables."⁷

3.3.2 LOS SINÓNIMOS EN LA POESÍA DE VILLAURUTIA

Los casos de sinónimos en la obra poética del mexicano no son numerosos, pero su uso responde siempre a las necesidades del poeta. Me permito clasificarlos en cuatro grupos atendiendo

a la función que desempeñan:

A Amplía y reafirma el significado de un signo al colocar un sinónimo próximo a él (puede encontrarse junto a él, unirlos por medio de nexos, o hallarse en el verso siguiente):

1 Visión de la lluvia, la de manos juntas
que parecen lilas marchitas o muertas

("La visión de la lluvia", p. 11.)

2 Noemí que está enferma me mira tristemente
su boca está pálida, entreabierta, doliente.

("Inquietud", p. 11.)

3 un derrame de esencias que la dicha ilusoria,
y el dolor y la pena las voces de un conjuro.

("Bajo el sigilo de la luna", p. 21.)

4 Mi amor por ti ¡no murió!
sigue viviendo en la fría,
ignorada galería
que mi corazón cavó.

("Décimas de nuestro amor", X, p. 82.)

5 el exceso del vestido,
que bien mirado
y por ser tan distinguido
en nada se distingue del nudismo.

("Epigramas de Boston", I, p. 88.)

6 la rosa vigilante, desvelada
la rosa del insomnio, desojada

("Nocturna rosa", p. 60.)

7 mar sin viento ni cielo,
sin olas, desolado

("Nocturno mar", p. 59.)

8 y sobre tu cuerpo blando
mis labios iban dejando
huellas, señales, heridas...

("Décimas de nuestro amor", VIII,
p. 81.)

9 y lo arrullo y lo duermo
y lo escondo y lo cuido y lo guardo el secreto.

("Nocturno mar", p. 60.)

B Utiliza términos sinónimos para enriquecer el poema, al presentar palabras diversas con significantes diferentes y significados similares, evitando así repeticiones indeseables.

1 Un maduro perfume de membrillo en las ropas

 Llena de olor la alcoba, mientras el sol afuera
 camina poco a poco, se duplica en la noria,

 En todo se deslía el perfume a membrillo

 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 muere la estancia...

("Tarde", p. 16.)

2 ¡Cómo no oprimimos la vida
 que así temblando se ofrecía!
 Tú mirabas mi sien rendida...
 yo, leal, tus sonrisas vía...

("Lamentación de primavera", p. 18.)

3 Allí abrióse el retablo de la ingrata memoria,
 donde fue girasol el goce prematuro
 un derrame de esencia fue la dicha ilusoria.

("Bajo el sigilo de la luna", p.21.)

4 yo también hablo de la rosa
 Pero mi rosa no es la rosa fría
 ni. la de piel de niño

ni la rosa que gira *

.....

ni la rosa coronada de espinas**

ni la rosa de la resurrección **

.....

ni la brújula rosa marinera *

("Nocturna rosa", p. 57.)

5 Si en todas partes estás
 en el agua y en la tierra
 en el aire que me encierra
 y en el incendio voraz

.....

* En ambos casos se alude a la rosa de los vientos.

** Se refieren, metafóricamente, a Cristo crucificado.

¿no serás, Muerte, en mi vida
agua, polvo, fuego y viento?

("Décima. muerte", IV, p. 80.)

C Existen sinónimos que aparecen en construcciones paralelas en las que el significante cambia pero el significado se conserva:

1 Interminable la balada
 que arranca el pobre violón,
interminable mi congoja
 ¡Oh! puede que no tenga fin.

("Esta música", p. 13.)

2 Afuera todo cambia; hay bullicio y mentira,
 siluetas de mujeres que a capilla corren
 y muchachos que juegan al afloja y estira
 y ruidos y mentira.

("Remanso", p. 13.)

3 Mis pies no quieren ya peregrinar,
de todos los guijarros han sufrido la herida
están tan destrozados que se niegan a andar.

("Plegaria", p. 14.)

4 cuando beso las hojas se me olvidan los males
cuando miro las huellas se borra mi dolor

("Breviario", p. 14.)

5 si todo lo vano, merece mi orgullo,
dájame el recuerdo, y dame siquiera
el dón de mirar lo mío como tuyo.
Dame la memoria de todas las caras
que amé...

("Ya mi súplica es llanto", p. 18.)

6 ¿Hasta cuándo? ¿un minuto o una vida?
No contesta el Amor y el Dolor calla.

("El", p. 22.)

7 El agua sin quehacer
se hastía
La nube de viajar,
se cansa.

("Mudanza", p. 33.)

Cabe mencionar que este uso es privativo de la primera época de Villaurrutia.

CH Por último, aparece otro grupo, sin duda el más interesante dentro de la sinonimia, formado por términos que fuera de este contexto poético no serían considerados sinónimos, por lo que en ellos es el poeta el que crea tal relación, y lo más importante; permiten acercarnos a ciertas ideas fundamentales de Xavier Villaurrutia, pues éste define su compleja concepción existencial por medio de este fenómeno.

Para la creación de estos sinónimos se vale principalmente de dos recursos:

- a) Coloca un término en el lugar que, lógica y convencionalmente, correspondería a otro (que paradójicamente sería un antónimo); y por medio de este intercambio, aquél pasa a convertirse en su sinónimo dentro del juego conceptual villaurrutiano. Es decir, si $A + B = C$, y $A + D = C$, por tanto $B \neq D$. Ejemplo:

1 y comprendo de una vez para nunca
el clima del silencio.

("Muerte en el frío", p. 67.)

La frase usual sería "de una vez para siempre" por lo que al intercambiar los términos nunca /siempre y colocar a aquél en lugar de éste, neutraliza la oposición y convierte a siempre y a nunca en un solo concepto temporal absoluto.

- 2 Esta lucida 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.

("Décima muerte", I, p. 70.)

Aquí se presenta una paráfrasis del postulado cartesiano "puesto que pienso existo" y surge la identificación entre muero/pienso. Si Descartes da al intelecto la premisa de la existencia, Villaurrutia concede a la muerte, concepción aquí plenamente emotiva, el mismo valor.

- 3 Un último ejemplo de este recurso aparece en su poema final "Epitafios", II (p. 90):

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!

Surge en la memoria la frase "Recordar es vivir", y dis-
 tingo un doble intercambio:

Recordar	es	Vivir
=		=
Despertar		Morir

Recordar y despertar vuelven a ser sinónimos -en el
 plano diacrónico lo son- y vivir/morir, estrictos antónimos, se
 unen en relación de sinonimia, pues para Villaurrutia, como ya
 había señalado, la Vida y la Muerte son conceptos idénticos.

El poeta había afirmado "que el sueño y la muerte nada
 tienen que decirse", pues son lo mismo, pero también expresó:
 "porque la ausencia del sueño ha matado a la muerte"; así que
 el insomnio vence a la muerte puesto que ésta es el sueño.
 Sin embargo, en su último poema ("Epitafios") invierte la idea,
 y el despertar del sueño-muerte es morir de nuevo, y despertar
 es por tanto sentir "nostalgia de la (otra) muerte" que pare-

cía ser sólo un sueño, para darse cuenta que aún después del sueño, al que confundimos esperanzados con la vida, nos espera ahora si ya sin remedio, ni salida la Muerte.

- b) El segundo recurso para la formación de sinónimos al que recurre Villaurrutia, consiste en unir dos términos por medio del verbo ser, lo que permite que aquéllos se tornen equivalentes desde el punto de vista semántico dentro de su poesía, y se definan por medio de esta relación. Pues si A es B, se produce la identidad entre A y B: $A = B$.

Ejemplos:

- 1 en las fichas del cementerio

los + son -

("Pueblo", p. 34.)

Si $+ = -$, hay identidad entre estos dos antónimos, por lo que cualitativa y cuantitativamente el todo y el nada son iguales.

- 2 Vámonos sin amor y sin deseo:

sin dolor

("Estío", p. 16.)

Sin amor + sin deseo = sin dolor ∴ amor + deseo = dolor
 El amor y el deseo se convierten en sinónimos y de ellos resulta el dolor, de acuerdo con los versos anteriores con los que el poeta invita al otro a entregarse al acto sexual, sin más satisfacción que la ausencia del dolor (y por consiguiente sin goce).

3 Pero su voz se oirá
 rodar sin eco en la oscura
 soledad de mi clausura
 y yo seguiré pensando
 que no hay esperanza cuando
 la esperanza es la tortura

 ("Décimas de nuestro amor", IX,
 p. 81.)

Esperanza = tortura = desesperanza.

4 La muerte vierte sobre nosotros su misterio,
 y algo nos dice que morir es despertar.

 ("Nocturno miedo", p. 45.)

Así se cierra un complejo y contradictorio círculo de

conceptos: Para Villaurrutia recordar es despertar y vivir; y morir es también vivir y despertar, es decir, va enumerando conceptos, mismos que reduce hasta llegar al eje existencial: la Muerte que incluye en sí la vida, el sueño, el insomnio, el amor, el odio, el deso sexual, el concepto de Dios, el goce, el dolor, el tiempo, el espacio, la poesía, etc., en otras palabras, incluye a Todo y se nos revela como la Nada. Y aquí me permito mencionar dos fragmentos de Heráclito que resumirán esta concepción:

"Muerte es cuanto despiertos vemos; cuanto dormimos sueño"

"Inmortales los mortales, mortales los inmortales; viviendo su muerte, muriendo su vida."

Para finalizar, mencionaré tres casos donde se definen varios conceptos que se equiparan también por medio del verbo copulativo ser, mas en ellos existe una seriación que produce un efecto totalizador, al igualar el concepto definido con toda una gama de elementos pertenecientes a otra concepción global. Ejemplos:

1 ¿No serás, Muerte, en mi vida,
agua, fuego, polvo y viento?

("Décima muerte", II, p. 70.)

Muerte = agua + fuego + polvo + viento (En la antigüedad, los cuatro elementos vitales que dan origen a lo existente.)

Así, la Muerte es el Todo que conforma la Vida misma.

2 Amar es una cólera secreta
una helada y diabólica soberbia
.....
amar es escuchar sobre tu pecho
hasta colmar la oreja codiciosa
.....
amar es una envidia verde y muda
y una sutil y lúcida avaricia
.....
amar es una insólita lujuria
y una gula voraz, siempre despierta.

("Amor conduce noi ad una morte",

pp. 76-7.)

Amar = cólera (ira) + soberbia + codicia + envidia + avaricia + lujuria + gula.

Por tanto el Amor o el acto de amar es sinónimo y resumen de los siete pecados capitales (pero no de los pecados mortales); y paradójicamente el amor es la muerte, mas no una falta mortal .

3 Es la rosa del tacto en las tinieblas

.....

es la rosa moldura del oído,

.....

es la rosa encarnada de la boca,

.....

es la rosa que abre los párpados

.....

es la rosa del humo...

("Noctura rosa", p. 58.)

La rosa, que aquí es lo increado, lo inmaterial y por consiguiente la Nada, se define, contradictoriamente, a través de las diferentes clases de sentidos: tacto, oído, gusto, vista, olfato. El poeta sintetiza los sentidos, las diversas percep

ciones sensoriales del hombre y las reduce a la nada, demostran
do así la incapacidad del humano por alcanzar el conocimiento
verdadero, la ausencia de una realidad absoluta y la inexisten
cia, por tanto, de la poesía como hecho concreto.

NOTAS

- 1 En la literatura francesa se presentan aún con más frecuencia, ya que la evidente falta de correspondencia entre la fonología y la ortografía en este idioma, permite la existencia de una gran cantidad de términos homónimos y también aparece un gran número de palabras polisémicas.
- 2 Según las palabras del propio Villaurrutia, en su carta reunida junto con otras de José Gorostiza, Jaime Torres Bodet y Enrique González Rojo, titulada Una botella al mar (Obras, pp. 837-41), el uso de los juegos de palabras en su poesía refleja una adicción mayor a la literatura francesa que a la española, aunque es innegable la influencia que ésta tuvo también en su obra.

Rodríguez Chicharro, en una edición aún inédita de su ya citado ensayo, incluye dos poemas de Jean Cocteau donde es evidente el uso de la disemia y la paronomasia, y es sabido que el escritor francés ejerció una señalada influencia en el mexicano en sus años de formación.

A continuación transcribo esos poemas, a modo de ilustración.

L'oracle

(...)

Athena. Je sui née grecque. Je suis l'ainée. J' ai le nez grec, le nez d'Enée. Je suis le mur, l'art mûr, l' armure. Je suis la sève héritée. Je suis lasse et vérité. Je suis la sévérité. Je suis la cruelle crue elle. L'aile des rues et des ruelles. Mes mensonges c'est vérité. Sévérité meme en songe. Je suis le mythe, la railleuse. La mitre à yeux, l' amie trahie. La lance affront, le front à lance. Je suis la moelle, je suis le sort; de moi l'art sort à ressort. Je dis: L'art meut l'arme des larmes. Le rail du mythe...

Les voleurs d'enfants

Presque nue et soudain sortie
D'un piège de boue et d'orties,
La bohémienne, pour le compte
Du cirque, vole un fils de comte.

Tandis que la mère appelle,
Folle, debout sur l'allée,
L'enfant, en haut d'une échelle,
Au cirque apprenait à voler.

On peut voler à tout âge;
là cirque est un cerf-volant.
Sur ses toiles, sur ses cordages,
Volent les voleurs d'enfants.

Volés, voleurs, ont des ailes,
La nuit, derrière les talus,
Où les clameurs maternelles
Ne s'entendent même plus.

Reviens, mon chéri, mon bel ange!
Aie pitié de ma douleur!
Mais l'enfant reste sourd et mange
La bonne soupe des voleurs

Quatre fois le sommeil lui coupe
Le cou a coup de vin amer
Après de l'assiette à soupe,
Sa tête roule dans les mers.

A voler le songe habitue
L'enfant rêve d'une statue

Effrayante, au bord d'un chemin
Et qui vole avec les mains

(Opéra, en Jean Cocteau, Oeuvres
complètes, t. 4, Genève, Editions
Marguerat, p. 1947, p. 148-9.)

- 3 César Rodríguez Ch. "Disemia y paronomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia", y Eugene L. Moretta La poesía de Xavier Villaurrutia.
- 4 El subrayado que aparece en los versos que cito para ejemplificar el análisis es mío.
- 5 Las páginas que cito a continuación de los versos corresponden a Obras de Xavier Villaurrutia, recopilación de Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Marío Schneider, 2a. ed., México, F.C.E., 1974. (Col. Letras Mexicanas).
- 6 Octavio Paz, Xavier Villaurrutia en persona y obra, p. 59.
- 7 Ibid, El arco y la lira, p. 45.

La poesía es un dudar entre
sonido y sentido.

Paul Valéry

CAPÍTULO IV

RECURSOS FÓNICOS,

4.1 HOMONIMIA

Definiré la homonimia como el fenómeno que se presenta entre dos o más palabras cuyos significantes son idénticos, aunque sus significados no presentan entre sí semas comunes; es decir, se trata de una forma idéntica, en cuanto a fonemas, para dos significados distintos.

La economía del sistema lingüístico permite la existencia de la homonimia como resultado de la distinta función sintáctica que puede desempeñar una misma palabra (adjetivo-sustantivo, sustantivo-verbo, etc.) o por la variedad de contextos donde se presenta la palabra.

4.1.1 DISTINCIÓN ENTRE HOMONIMIA Y POLISEMIA

La distinción entre homonimia y polisemia es, en algunos casos,

muy leve, lo cual ha propiciado que frecuentemente se consideren equivalentes, pues de acuerdo con las afirmaciones de Baldinger: "dos palabras pueden sentirse como una palabra con dos significaciones, y una palabra con dos significaciones pueden sentirse como dos palabras".¹

Por tanto la homonimia, puede llegar a considerarse polisemia, y la polisemia, homonimia, pues en el plano sincrónico "la homonimia es una polisemia".² Por lo que sería necesario para la realización de un estudio profundo tomar el plano diacrónico con vistas a establecer correctamente esta distinción.

Sin embargo, en la mayoría de los casos podemos diferenciar estos dos fenómenos, pues no es lo mismo, evidentemente, la ambigüedad de significado del término "descorazonado", cuyos dos sememas o acepciones guardan entre sí semas comunes, que la relación existente entre dos palabras como "solo"-adjetivo-, y "sólo"-adverbio-, donde, a pesar de contar con significantes idénticos, ofrecen dos significados distintos, tratándose en consecuencia de dos palabras diferentes.

4.1.2 DISTINCIÓN ENTRE HOMOGRAFÍA Y HOMOFONÍA

Establecida la oposición entre polisemia y homonimia me referiré a los dos tipos en que se clasifica esta última:

- 1 Homografía: dos o más morfemas con distintos significados que contienen las mismas grafías, es decir, que se escriben igual. Ej.: rosa (color) ; Rosa (nombre de mujer); rosa (flor).

- 2 Homofonía: dos significados distintos que presentan idéntica realización fonica . Ej.: siento /siento/ : primera persona del singular del presente de indicativo del verbo sentir, y, ciento /siento/ ; un centenar, cien cosas.

A diferencia de los términos polisémicos, que aparecen en la poesía de Villaurrutia en forma aislada y dentro de contextos ambiguos, los homónimos se presentan agrupados, es decir, figura un término y muy cerca de él su homónimo, lo que permite contrastar ambos términos, e imponer el único significado posible en cada caso, independientemente de la claridad o ambigüedad del contexto.

La serie de fonemas idénticos que conforman los homónimos pueden distribuirse en una, dos o más palabras, lo que revela, en algunos casos, agudo ingenio de parte del poeta.

A continuación clasifico los casos de homonimia que aparecen en la obra poética de Villaurrutia, distinguiendo la homografía y la homofonía.

4.1.3 HOMÓNIMOS HOMÓGRAFOS

Este grupo se compone de términos cuyas grafías y fonemas son idénticos, por lo que su distinción se da en los planos semánticos y/o sintácticos.⁴

Es precisamente aquí donde Villaurrutia ofrece juegos de palabras con menor calidad, pues en gran medida -y contradiciéndose-, el poeta se deja llevar por el "demonio de la analogía".⁵

1 Ya inclinó su candor la mustia tarde (a)⁶

.....

Yo no quiero llegar pronto ni tarde (b)

("Yo no quiero", p.8)

- a. tarde: sustantivo.
- b. tarde: adverbio temporal.

- 2 "Para darme muerte (a)
la muerte esperaba "
(b)

("Nocturno sueño", p. 48.)

- a. muerte: sustantivo (Objeto directo)
- b. muerte: sustantivo (Núcleo del sujeto de la oración principal.)

- 3 Como la venda al brazo enfermo (a)
de un enfermo (b)

("Nocturno muerto", p. 52.)

- a. enfermo: adjetivo.
- b. enfermo: sustantivo.

- 4 al cuerpo desvalido y muerto (a)
de algún muerto (b)

("Nocturno muerto", p.52.)

- a. muerto: adjetivo.
- b. muerto: sustantivo.

- 5 No es la rosa (a) rosa (b)
 ("Nocturna rosa", p. 57.)
 a. rosa: sustantivo.
 b. rosa: adjetivo.
- 6 la nada (a) en la que no pasa nada (b)
 ("Volver", p. 69.)
 a. nada: sustantivo.
 b. nada: adverbio.
- 7 y solo (a) sólo (b) yo sé...
 ("Nocturno de la alcoba", p. 60.)
 a. solo: adjetivo.
 b. sólo: adverbio.
- 8 y por él sólo (a) ser tu solo (b) amante
 ("Soneto de la esperanza", p. 78)
 a. sólo: adverbio.
 b. solo: adjetivo.
- 9 y cuando sueñan duermen no con los ángeles (a)
 sino con los mortales
 Los Ángeles, (b) California.
 ("Nocturno de los Ángeles", p.57.)

- a. ángeles: sustantivo ("seres celestiales").
 b. Ángeles: sustantivo (nombre de la capital del estado de California, E.U.A.).

10 para que una gota de tu vino calme

la sed (a) de mi sed (b)

("Ya mi súplica es llanto", p. 16.)

- a. sed: sustantivo (objeto directo de calme).
 b. sed: sustantivo (núcleo del complemento adnominal de mi sed.)

11 Sacia su sed (a) con una sed (b) idéntica

("Nocturno amor, p. 50.)

- a. sed: sustantivo (núcleo del objeto directo de sacia)
 b. sed: sustantivo (núcleo del complemento circunstancial de sacia)

12 se mueve el aire (a) sin aire (b)

("Viaje", p. 38.)

- a. aire: sustantivo (sujeto).
 b. aire: sustantivo (núcleo de construcción adjetiva).

13 nos moja un agua (a) sin agua (b)

("Viaje", p. 38.)

- a. agua: sustantivo (núcleo del sujeto)
- b. agua: sustantivo (núcleo de construcción adjetiva)

14 Y es tan grande el silencio (a) del silencio (b)

("Nocturno eterno", p. 51.)

- a. silencio: sustantivo (núcleo del sujeto).
- b. silencio: sustantivo (núcleo del complemento adnominal de 'el silencio').

15 'Cuando en el sueño (a) luchas con el ángel del sueño (b)' ...

("Nocturno de la alcoba", p. 61.)

- a. sueño: sustantivo (núcleo del complemento circunstancial),
- b. sueño: sustantivo (complemento adnominal de ángel).

16 ¿qué son labios? ¿qué son miradas que son
labios?" (a) (b)

("Nocturno en el que nada se oye",
p. 47.)

- a. qué : pronombre interrogativo.
- b. que: pronombre relativo.

17 No fuera amor el nuestro (a)

¡No fuera nuestro amor! (b)

("Nuestro amor", p. 83.)

a'. nuestro: pronombre.

b'. nuestro: adjetivo.

18 La nada (a) en que no pasa nada (b)

("Volver", p. 70.)

a'. nada: sustantivo.

b'. nada: adverbio.

19 Por último, en el "Nocturno en el que nada se oye",
figuran un par de sintagmas homógrafos:

'el latido de un mar en el que no sé nada, (a)

en el que no se nada (b)

a. sé: primera persona del singular, presente de indicativo del verbo saber.

b. se: pronombre reflexivo.

a. nada: adverbio de cantidad.

b. nada: inflexión verbal: tercera persona del singular del presente de indicativo del verbo nadar.

a. "en el que no sé nada" : donde todo lo ignoro.

b. "en el que no se nada": donde no es posible nadar.

4.1.4 HOMÓNIMOS HOMÓFONOS

Este grupo está formado por series idénticas -en la mayoría de los casos- de fonemas distribuidos en dos o más palabras.⁷

Si por medio del uso de la homografía los resultados eran pobres con la homofonía se logran grandes aciertos, al llevar Villaurrutia de la mano sonidos idénticos y múltiples significados para producir una riqueza de imágenes que se van encadenando.

Como es propio en el poeta del grupo Contemporáneos, utiliza una serie de recursos fónicos apoyándose en la norma del español de México, como es la realización idéntica de los fonemas /s/ y /θ/ (seseo), y la inexistencia de la labiodental /v/ en nuestra lengua.

1 En "Poesía", p. 26, aparecen los siguientes versos:

estoy mirando mirarme por mil Argos,

por mí largos segundos.

/por mil árgos / = /por mi lárgos/

En ambos sintagmas aparecen los mismos once fonemas, distribuidos en tres palabras -en los dos versos- con la única diferencia que el último fonema de la segunda palabra -en el sintagma 1- aparece, en el segundo, como fonema inicial de la tercera palabra (largos). De tal manera, los significantes de ambas construcciones son idénticos, y nos remiten a dos significados distintos:

- a. Soy observado por un millar de seres (mismos que según la mitología griega poseían cien ojos cada uno).
- b. Me autocontemplo durante largos instantes.

2 En el mismo poema, al ser abandonado el poeta por la poesía, se convierte en un hombre desnudo:

sin más pulso ni voz y sin más cara
sin máscara...

Diez fonemas idénticos distribuidos en el primer verso en tres palabras, y en el segundo, en dos.

/sin mas kára / = /sin más (+) kara /

Y queda así el poeta sin "otro rostro y sin careta".

3 Otro ejemplo semejante figura en "Nocturno miedo", p. 52, dentro de las preguntas:

¿Quién medirá el espacio

quién me dirá el momento

en que se funda el hielo de mi cuerpo.

De nuevo diez fonemas /k/ /i/ /e/ /n/ /m/ /e/ /d/ /i/ /r/ /a/ distribuidos en dos y en tres palabras (kién medirá/ kién me dirá/, y dos significados: ¿quién afirmará la longitud del Universo? ¿quién sabrá la hora de mi muerte?

4 En el "Soneto del temor a Dios", p.85, nos encontramos el siguiente juego homofónico por medio de la serie:

/n/ /o/ /s/ /e/ /p/ /a/ /r/ /a/

la emanación fragante

de tu cuerpo intangible, nos separa

.....

Atado estoy, inmóvil navegante,

¡y el río de la angustia no se para!

.....

Y no sé para qué tendiendo redes...

a. nos separa: Nos aleja.

b. no se para: No se detiene.

c. no sé para; Desconoce la finalidad.

En el primer sintagma existen nueve fonemas que se reducen a ocho en los otros dos, debido a la simplificación de los fonemas /s/ que aparecen contiguos: /nos sepára/= /no se pára/.

- 5 Dentro del copiosamente citado, por todos los estudiosos de la poesía de Villaurrutia, "Nocturno en que nada se oye", p. 47, el seseo y la identidad b/v, permiten al poeta, partiendo de series iguales de fonemas, crear cuatro significados distintos, que al igual que toda una serie de imágenes se van encadenando para proyectar un eco "angustiado" que repite incesantemente el reflejo de un cadáver frente al espejo:

y mi voz que madura

y mi voz quemadura

y mi bosque madura

y mi voz quema dura

/i mi bos ke madúra/

/i mi bos kemadúra/

/i mi bóske madúra/

/ i mi bos kéma dúra/

Y su voz y su bosque van creciendo hasta madurar para convertirse en la herida ardiente que le quemara como el "grito de hielo".

6 Posteriormente, en el citado "Nocturno ...", aparecen los siguientes versos:

Siento caer fuera de mí la red de mis nervios
 mas huye todo como el pez que se da cuenta *
 hasta ciento caer en el pulso de mis sienes*
 muda telegrafía a la que nadie responde

Claro ejemplo homonímico por medio de la homofonía /s/ /θ/. El ciento (s^hénto) es homófono con respecto de siento (/s^hénto/) caer fuera", pero es también disémico dentro del contexto donde se encuentra, pues si ignoramos su representación ortográfica, es decir, si no leemos el verso y únicamente lo escuchamos, significa tanto sentir como el centenar de pulsaciones emitidas desde el metafórico telégrafo.

Existen además otros dos términos (*) que refuerzan el juego: cuenta que puede referirse tanto al hecho de enumerar (contar) las pulsaciones, como a tener concien

cia (darse cuenta). La otra palabra es sienes, que a pesar de no ser ambivalente en este contexto, sí es homófono dentro de nuestra norma, por lo que presenta aquí un juego implícito (sienes/cienes) que alude tanto al sentir como a la idea de centenar.

- 7 En el VIII de los "Epigramas de Boston" (p. 89), surge otro juego homofónico, aunque con un sentido jocoso, ya explicado por César Rodríguez .⁸

En Boston es grave falta
 hablar de ciertas mujeres,
 por eso aunque nieva nieve
 mi boca no se atreve
 a decir en voz alta
ni Eva ni Hebe

/niéba niébe/ - /niéba niébe/

- a. nieva: verbo, forma impersonal de nevar.
- b. ni Eva: conjunción copulativa/ nombre propio
- a. nieve: sustantivo.

- b. ni Hebe: conjunción copulativa/nombre propio

8 Y nada se ganaría con partirlo
en mil pedazos...

y compartirlo sólo con la persona elegida

"(Nocturno de los Ángeles",
p.55.)

Aparentemente en ambos sintagmas no hay absoluta identidad fonológica, pues existen dos fonemas distintos: /n/ ≠ /m/ /kon partírlo/ /k.ompártírlo/. Sin embargo, el fonema /n/ sufre en el primer caso el fenómeno de neutralización al preceder a una labial (/p/) por lo que se labializa realizándose fonéticamente como /m/ para dar así dos series homófonas con los significados:

- a. "nada se ganaría con dividir el secreto".
b. "debe disfrutarse únicamente con la persona elegida".

9 La simplificación de fonemas idénticos, en situación

de contigüidad, permite de nuevo a Villaurrutia el juego de homófonos en "Nocturno sueño", p. 48. Poema interesante además por su estructura cerrada.

Dicho poema comienza con estos dos versos:

Abría las salas
 profundas el sueño

Y concluye diciendo:

cerraba las alas
 profundas el sueño

/las sálas/=/las álas/

- a El sueño abre sus profundos recintos: / las
 sálas profúndas el svéño/
 b El sueño cierra sus puertas profundas: /las álas
 profúndas el svéño/

4.2 PARONOMASIA

Se denomina paronomasia a la semejanza fonológica que presentan dos o más palabras con significados diferentes.⁹ Es decir, en el plano del significante, los términos parónimos presentan, salvo

uno o dos, los mismos fonemas, pero su significado, generalmente, es diferente. Por ejemplo: /remar/ retar/¹⁰

La existencia de términos polisémicos, sinónimos, etc., son resultado de la economía del sistema en el nivel semántico; del mismo modo, la paronomasia resulta de la economía del sistema fonológico. Es de esperar, por tanto, que dentro de una lengua que posee únicamente veintidós fonemas, mismos que combinados dan un número ilimitado de palabras, exista una gran cantidad de significantes semejantes.

Dentro de la poesía, este recurso permite juegos a partir del cambio insignificante de fonemas para producir una interesante tensión significativa, así como cierto ritmo y musicalidad en el verso libre.

Con todo, la paronomasia puede ser un arma de dos filos, puesto que su uso, basado únicamente en la libre asociación de palabras, resulta, en algunos casos, carente de originalidad; esto es, crea efectos no deseados de asonancia disminuyendo así el valor estético de la palabra.

4.2.1 PARÓNIMOS Y PARÓNIMOS DERIVADOS

Villaurrutia utiliza con frecuencia la paronomasia, tanto de palabras que varían en un solo fonema, como de términos pertenecientes a una misma familia de palabras.¹¹ En ocasiones se deja llevar por la asociación casi automática de palabras: tanto/ santo; hombros/ hombres, etc., pero en otras logra por medio de este recurso una variedad interesante de imágenes.

Distingo, por lo tanto, dos tipos de parónimos.¹² Uno, formado por términos no emparentados, y que varía en un fonema, que sería la paronomasia propiamente dicha, y otro constituido por términos pertenecientes a la misma familia de palabras al que llamo derivación.¹³

4.2.2 PARONOMASIA EN LA POESÍA DE VILLAURRUTIA

Dentro de este apartado podemos encontrar varios grupos:

- A En este primer grupo Villaurrutia cae, a mi juicio, en el fenómeno de la analogía que tanto censura: se da una asociación fácil de significantes sin afectar de modo interesante el plano del significado. El uso de

la paronomasia en estos poemas resulta estéticamente fallido, pues el poeta busca una rima fácil las más de las veces.

1 ...mi secreto
no lo dictan los sabios en decreto

("Le pregunté al poeta", p. 4.)

2 Presentimiento hondo^o
cual lágrima cetrina^o
te ocultas en el fondo^o
de mi oscura retina^o

("Presentimiento", p. 9.)

3 Noemí que está enferma me mira...
.....
sus dedos afilados han implorado tanto
que de lejos parece que son dedos de santo

("Inquietud", p. 11.)

4 Tu voz, hoz de eco

("Poesía", p. 26.)

5 Una noche de augurios y de mal

.....

y me dijo: Interroga a

la estatua de sal

("Le pregunté al poeta", p. 4.)

6 No sabe que soy el sueño

de otro si fuera su dueño

ya lo habría libertado

("Nocturno preso", p. 49.)

7 el dueño de un sueño

("Estancias nocturnas", p. 63)

8 pueda, sin sombra de sueño

saber que de ti me adueño.

("Décima muerte", p. 71.)

9 Cuando los hombres alzan los hombros y pasan

o cuando dejan caer sus nombres

10 hasta que la sombra se asombra

("Nocturno eterno", p. 51.)

11 dichoso amor el nuestro que nada y nadie nombra

.....
 Amor secreto que convierte en miel la sombra

("Madrigal sombrío", p. 84.)

12 Palabra que no sabes lo que nombras

.....
 de un mundo en que las nubes son las sombras

("Palabras", p. 85.)

13 Caerán sobre mis ojos y afrentarán mi frente

("Nocturno muerte", p. 52.)

B En otro grupo incluyo dos ejemplos en los que la paronomasia comprende más de dos términos. En estos casos, el recurso estudiado, unido a la enumeración, produce en la mente del lector una interesante serie de imágenes disímbolas.

1 que se pliega y expande
evocada, invocada, abocada

("Nocturne rosa", p. 58.)

Donde la rosa que el poeta trata de definir es sucesivamente recordada, llamada, aproximada.

2 Cuando la vi, cuando la vid, cuando la vida.

("Nocturno eterno", p. 51.)

Nótese cómo en este verso se van sobreponiendo imágenes conceptuales, al tiempo que se suman fonemas: $vi/vi + /d/ = vid/ vi + /d/ + /a/ = vida$.

C Se trata de otro grupo que reviste mayor interés que los anteriores. Aquí los términos semejantes en sonido guardan también relación en el significado.¹⁴ Considero que en este caso, al igual que en *B*sí se justifica el recurso, que adquiere valor dentro del contexto poético. Basándome en el tipo de relación que se establece entre los términos parónimos, tenemos:

Oposición: crean una imagen contrastante. Ej.:

1 Eres para mi cuerpo cielo y suelo

("Mar", p. 24.)

2 el cielo en el suelo como en un espejo

("Nocturno sueño", p. 48.)

En ambos casos, por medio de los signos cielo/suelo, el poeta nos remite a una oposición de tipo espacial: lo más alto y lo más bajo, lo más cercano y lo más lejano que, por medio de una

connotación metafórica, se funden en un cuerpo y en un espejo.

- 3 siento que estoy en el infierno frío
 en el invierno eterno

 ("Muerte en el frío", p. 67.)

En este ejemplo aparece además un intercambio entre los términos y sus respectivos modificadores, ya que el infierno es considerado eterno y el invierno, frío; concepciones que aquí se invierten para neutralizar en cierto modo la oposición infierno: lugar ardiente/invierno: estación gélida.

- 4 Porque te encuentro en el hueco
 de una forma y en el eco
 de una nota fugitiva.

 ("Décima muerte", VIII, p. 72.)

- 5 oigo tu voz en el eco
 y hallo tu forma en el hueco

 ("Décimas de nuestro amor, VIII, p.
80.)

En ambos poemas los términos parónimos hueco/ eco, permiten oponer la sensación visual a la auditiva: el vestigio de una

5 En el roce, en el contacto
 en la inefable delicia
 de la suprema caricia
 que desemboca en el acto
 hay un misterioso pacto.

(“Décima muerte”, VII, p. 72.)

En este poema se crea una bella imagen por medio del paralelismo entre los parónimos acto y pacto, mismo que permite considerar el acto sexual como un pacto secreto y mágico entre quienes lo realizan.

6 Auditivas:

...no se atreve
 a decir en voz alta
ni Eva, ni Hebe.

(“Epigramas de Boston”, VIII, p.89.)

La paronomasia se utiliza también en otras obras de Villaurrutia. Tal es el caso de La hiedra, pieza teatral que guarda estrecha relación con la clásica griega Fedra; por medio del

juego paronomásico hiedra/Fedra, se le imprime gran simbolismo a la protagonista, Teresa, quien es a la vez una Fedra trasladada a la época actual, y una hiedra humanizada, que al igual que la planta, se adhiere, en busca de apoyo, a los seres que la rodean. En este caso es clara la convencional relación que se establece entre sentido y sonido.

4.2.3 DERIVACIÓN

Se encuentran también términos parónimos formados por una palabra y otra u otras que son derivadas, compuestas, o están emparentadas, morfológicamente, con la primera. En otras palabras, dos o más términos que tienen similitud fónica, y proceden de una misma raíz o lexema.

Esta repetición de parónimos derivados tiene en la poesía de Villaurrutia mayor valor y fuerza que en el caso del grupo anterior (el de parónimos propiamente dicho), pues aquí se presentan significantes similares que evocan significados parecidos, es decir, es la sonoridad semejante que permite la aproximación significativa gracias al lexema compartido por los términos deri-

vados.

Este fenómeno permite, por ejemplo, un curioso juego con otros títulos de poemas de Villaurrutia: "Nocturna rosa"; donde se establece un contraste entre éste, y otros como "Nocturno amor", "Nocturno miedo", etc., a partir del cambio de los gramemas de género (-a/-o) en los adjetivos nocturna/nocturno. Y "Estancias nocturnas" (-as/-o) con los gramemas de número.

De acuerdo con la función semántica que cumple esta repetición de términos derivados, podemos clasificarla en dos grupos.

- A. Uno de los dos términos reafirma la carga significativa del otro. Imprime así mayor fuerza a la cualidad primordial conceptual a la que alude el otro término.

Estas construcciones se asemejan, en cierto modo, a lo que en el lenguaje coloquial llamamos pleonasmos, pues indican algo ya inherente a la palabra que modifica (ej.: blanca blancura). Sin embargo, en la lengua poética cumplen una función específica, ya que además de la semejanza acústica, que permite asociaciones de sonido, la significación se refuerza también por medio de los

significantes para dar mayor énfasis a la imagen conceptual.

A continuación ilustro este primer grupo:

- 1 Me estremezco, pues siento
 vuelve el presentimiento

("Presentimiento", III, p. 9)

Hay en estos versos una idea cíclica: siente cómo regresa el presentimiento y éste sería - etimológicamente - lo que antecede al sentimiento (pre-sentimiento), es decir, lo que se va a sentir, y que aquí ya fue sentido antes, y se siente ahora.

- 2 rojo y gris
 verde y rojo
 amarillo el tapiz
 y rojo tu sonrojo

("Variaciones de color", p. 12)

El término rojo reafirma e intensifica el color encendido del rostro.

En varios casos los términos parónimos derivados dan

como resultado que el sujeto se reafirme al ser, a un tiempo, causa y efecto de la acción.

3 ni la vida me siente
ni yo siento la vida

("En el agua dormida", p. 21.)

4 yo iba alucinante y alucinado
como en un irreal Mediterráneo.

("El viaje sin retorno", p. 23.)

5 mirando mirarme por mil Argos
por mí largos segundos.

("Poesía", p. 26.)

6 Nada es la tierra que los hombres miden
y por la que natan y mueren.

("Nocturno en el que habla la muer
te", p. 54.)

7 por el temor de quererme
tanto como yo te quiero

("Décimas de nuestro amor", III,
p. 79)

y el último, donde se llega a lo imposible, al absurdo...

8 porque la ausencia de tu sueño
 ha matado a la muerte.

("Nocturno amor", p. 50.)

Además de reforzar al presentar un sustantivo junto con un adjetivo derivado del primero, cumple en ocasiones una función de superlativo, pues indica el grado máximo de la cualidad característica del sustantivo:

9 la tierra hecha impalpable, silencioso silencio

("Nocturno muerto", p.52.)

10 duele más que dolor

("Nocturno mar", p. 59.)

11 mar que arrastra despojos silenciosos,
 olvidos olvidados

("Nocturno mar", p. 59.)

12 ¡Qué nombre dar a la blancura sobre lo blanco!

("Cementerio en la nieve", p.42.)

- 13 a fundirse y confundirse
con los mortales.

("Nocturno de los Ángeles", p.56.)

Figuran también otros dos ejemplos en los que por medio de más de dos derivados verbales se crean cerradas imágenes conceptuales:

- 14 Todos hemos pensado alguna vez
o alguien - yo mismo - lo pienso ahora
por quienes no saben que un día lo pensaron ya

("Nostalgia de la nieve", p.63.)

La combinación de tiempos en el verbo pensar produce aquí la presencia de una circular imagen temporal;

- 15 ¡Cómo pensar un instante siquiera,
que el hombre mortal vive!
El hombre está muerto de miedo
de miedo mortal a la muerte.

("Paradoja del miedo", p. 68.)

De esta suma de términos derivados, resulta una imagen absoluta y lúgubre del concepto central.

En el siguiente ejemplo tenemos un caso de personificación:

- 16 Y porque acaso el grito es la presencia
de una palabra antigua
opaca y muda que de pronto grita
("Nocturno eterno", p.52.)

Otros ejemplos donde se reafirma el significado con base en el recurso señalado son:

- 17 te soñaba en mi sueño, inesperado
("Mar", p. 24.)
- 18 mar sin olas, desolado
("Nocturno mar", p. 59.)
- 19 No es la rosa de pétalos desnudos
ni la rosa encerada
ni la rosa llama de seda
ni tampoco la rosa llamarada
.....
la rosa de robadas uñas
("Nocturna rosa", p. 58.)

- 20 No la sangre que huyó de mi como del arco huye la
flecha
("Nocturno amor", p. 50.)
- 21 Mar qué teje en la sombra su tejido flotante.
("Nocturno mar", p. 60.)
- 22 no vengas en mis redes a enredarte
("Soneto del temor de Dios", p.81.)
- 23 de otros pasos ajenos que pasaron mucho antes.
("Estancias nocturnas", p. 63.)
- 24 ...un girón del sueño
de alguien -¿de Dios?- que sueña
("Estancias nocturnas", p. 63.)
- 25 la aguja del instantero
recorrerá su cuadrante
todo cabrá en un instante.
("Décima muerte", VI, p.72.)
- 26 o escribirlo cuando escribo
("Décimas de nuestro amor", I, p.79.)

27 por eso aunque nieva nieve

("Epigramas de Boston", VIII, p. 89.)

28 duerme aquí, silencioso e ignorado
el que en vida vivió mil y una muertes.

("Epitafios", II, p. 90.)

30 la fuerza que a ti me lanza
perdida toda esperanza
es la desesperación

("Décimas de nuestro amor", VI, p.
81.)

B Para este segundo grupo, en contraposición con el anterior, se establece una oposición entre los significados de los términos derivados, es decir, el término semejante en su significante se presenta antecedido por una preposición o un prefijo negativo que permite de este modo negar la cualidad que caracteriza al término modificado. (Ej.: remedio irremediable.)

Villaurrutia construye así oposiciones-finalidad de su poesía misma- por medio del enfrentamiento entre las imágenes con

ceptuales para crear en el lector una imagen confusa, indefinible.

Por ejemplo, si vemos al adjetivo negro, sabemos que se refiere a un color oscuro que no refleja sino que absorbe la luz, y por tanto sin negro o no negro sería aquello que no incluye el concepto anterior; pero si leemos algo como "lo negro sin negro", ¿cómo podemos unir las dos imágenes resultantes en una que abarque ambas?, en todo caso ¿cuál sería ésta?, pues indiscutiblemente "lo negro sin negro" es la negación del concepto.

Veamos ahora varios ejemplos que ilustran este recurso, sin lugar a duda valioso en la poesía del autor mexicano. A pesar de no ser frecuente su uso, siempre que aparece su función básica es el enriquecimiento metafórico del signo poético:

- 1 Cuando la vida o lo que así llamamos inútilmente
y que no llega sino con un nombre innombrable

("Nocturno eterno", p.51.)

- 2 porque no basta decir que un cementerio en la nieve
es como un sueño sin sueños

("Cementerio en la nieve", p.64.)

- 3 Volver a una patria olvidada
oscuramente deformada
por el destierro en tierra
(“Volver”, p. 70.)
- 4 Con el mortal veneno que no mata
(“Nocturno mar”, p. 59)
- 5 Qué voz, qué sombra, qué sueño
despierto que no he soñado
(“Nocturno grito”, p. 46.)
- 6 de qué sirve que yo hable
en el desierto y que pida
para reanimar mi vida
remedio a lo irremediable
(“Décimas de nuestro amor”, V,p.80.)
- 7 De prisa, dejando atrás la compañía
eterna, hasta quedarme solo,
solo, sin soledad
(“Calles”, p. 41.)

8 la sola posesión de lo que espero
 es porque cuando llega mi esperanza
 es cuando ya sin esperanza muero

("Soneto de la esperanza", p.78.)

4.3 ALITERACIÓN

Se denomina aliteración a la semejanza fónica que se establece entre varios términos que contienen dos o más fonemas - vocálicos o consonánticos - idénticos. Por ejemplo: "el sabido sabor de la saliva".

Al respecto Karl Bulher afirma:

La propensión a pintar con ayuda de los sonidos encuéntrase no sólo entre los poetas, sino también en todos los aspectos del lenguaje general... El mundo en que vivimos posee un aspecto acústico del mismo modo como posee uno óptico. ¹⁵

4.3.1 IMPORTANCIA DE LA ALITERACIÓN COMO RECURSO ESTILÍSTICO

La repetición de ciertos sonidos, ya por medio de la paronomasia, ya mediante la aliteración, permite aumentar la musicalidad en

los versos; en otros casos produce efectos onomatopéyicos, o se relaciona de modo convencional con un tipo de imagen (lo que permite asociaciones más o menos claras entre significantes y significados.)

Como ejemplo transcribo estos dos versos de Garcilaso, citados por Dámaso Alonso:¹⁶

En el silencio sólo se escuchaba
Un susurro de abejas que sonaba...

O aquellos famosos versos aliterativos de Luis de Góngora:

Infame turba de nocturnas ayes
gimiendo tristes y volando grayes

Casos donde se cumple el precepto de aliteración dado por Pope a los poetas: "el sonido tiene que parecer un eco del sentido."¹⁷

Por otra parte es interesante distinguir la función relevante que cobra en la poesía de Villaurrutia este recurso,¹⁸ tanto para aumentar efectos de musicalidad y ritmo (recuérdese que utiliza principalmente el verso libre), como para reforzar imágenes sensoriales, y para constituir, junto con la paronomasia,

sus consabidos juegos de palabras. Es importante hacer notar que por medio de aliteraciones el signo poético adquiere mayor plasticidad.¹⁹

4.3.2 LA ALITERACIÓN EN LA POESÍA DE VILLAURRUTIA

A continuación presento únicamente los casos más representativos de este fenómeno acústico (excluyo todos aquellos que aunque también aliterativos analicé dentro de la paronomasia). En ellos busco hacer patente una vez más la indisoluble relación entre significado-significante, misma que también está presente en la aliteración, aunque de un modo más tenue y convencional que en los fenómenos analizados con antelación.²⁰

Para ilustrar los casos, clasifico a éstos, basándome en el fonema que repetido da lugar a la aliteración.

Hablaré únicamente de los fonemas consonánticos, por ser más evidentes sus efectos, pero como se verá en la mayoría de los casos habrá también una aliteración vocálica que se presenta apoyando (ya sea por medio de cierres o aberturas) a la consonante que da origen a la aliteración a la que hago referen

cia.

Los fonemas más usados por Villaurrutia dentro de la aliteración son:

/s/ /m/ /n/ /ñ/ /b/ /p/ /d/ /t/ /l/ /r/.

Clasificaré los fonemas señalados teniendo en cuenta dos rasgos, de acuerdo a la Nasalidad / Oralidad, y después a los fonemas orales a partir del punto de articulación. He aquí el esquema:

- A Nasales:--- grupo /m/ /n/ /ñ/
- B Orales:--a) Labiales: /b/ /p/
- b) Dentales: /d/ /t/
- c) Alveolares: /s/ /l/ /r/
- A Grupo Nasal: /m/ /n/ /ñ/

La aliteración por medio de fonemas nasales es utilizada con frecuencia por Villaurrutia. En ocasiones aparece repetido uno solo de estos fonemas o combinada toda la serie en el verso.

En el plano del significante, se logra dotar al verso

de una gran cadencia y musicalidad, por medio de la combinación de oralidad y nasalidad. Ejemplo:

ni un cansancio impaciente en mi alma se desflora.

("En el agua dormida", p.21.)

En el plano significativo permite reforzar o reafirmar imágenes sensoriales variadas:

- 1 Imágenes auditivas: Confiere al verso un ambiente de murmullos y suavidad. (Se combina con el fonema /s/.)

Esta música tan sencilla
y no sé por qué me conmueve

("Esta música", p. 12.)

su voz era mansa y cercana
tenía brillos de manzana

("Canción apasionada", p. 17.)

el mar que sube mudo hasta mis labios.

("Nocturno mar", p. 59.)

Muda telegrafía a la que nadie responde.

("Nocturno en que nada se oye",
p. 48.)

con diminutos martillos mi linfa y mi carne
 .estremecidas

("Muerte en el frío", p. 67.)

En vano amenazas Muerte...

("Décima muerte", X, p.73.)

dichoso amor el nuestro que nada y nadie nombra

("Madrigal sombrío", p.84.)

Magia de la palabra:

primavera, sonrisa

promesa y esperanza

("Canto a la primavera", p. 74.)

- 2 Imágenes visuales: Suaviza este tipo de sensaciones, y les otorga cierto carácter triste o nostálgico en la mayoría de los casos.

Noemí que está enferma me mira tristemente

("Inquietud", p.11.)

la mirada amorosa de Sor María novicia

("Breviario", p.15.)

ni una cobarde lágrima Noemí ha derramado

("Inquietud", p. 11.)

me estoy mirando mirarme por mil Argos

("Poesía", p. 26.)

en nada se distingue del nudismo

("Epigramas de Boston", I, p.88.)

En otras ocasiones se presenta dentro de imágenes que aluden a la oscuridad:

La misma luz nocturna nos vuelve a desvelar

("Nocturno miedo", p.45.)

pero aún en mi noche no ha nacido la luna

("Al repasar el libro", p.10.)

la impensable callada nieve negra.

("Nocturno de la nieve", p.63.)

la negra rosa de carbón diamante.

("Nocturno rosa", p.58.)

¿Cómo decir

que la cara de un negro se ensombrece?

("North Carolina Blues", p.65.)

- 3 Imágenes olfativas: el olor de esencias agradables que se graba en los recuerdos.

un maduro perfume de membrilló en las ropas
blancas y almidonadas

.....

y perfume en la tarde que, ya desvanecida,
se va tornando rosa, dejando la fragancia

("Tarde", p. 16.)

y como tu olor pusiste

con su penetrante esencia

("Décimas de nuestro amor", VI,

p. 80.)

Crea, además, un ambiente lúgubre por medio de la repetición del fonema /m/ que permite enfatizar la "M" de la Muerte:

Para darme muerte

la muerte esperaba

("Nocturno sueño", p. 48.)

porque la ausencia de tu sueño ha matado a la muerte

("Nocturno amor", p. 59.)

mi muerte que no puedo compartir ni llorar

mi muerte de la que no me consolaré jamás

("Muerte en el frío", p. 67.)

el hombre está muerto de miedo

de miedo mortal a la muerte

.....

y sin embargo existe un miedo, miedo mayor

mayor aún que el miedo a la muerte

un miedo más miedo aún.

("Paradoja del miedo", p.68.)

Muérete mejor

así como estás

("Cuadro", p. 31.)

y morir otra vez la misma muerte

("Amor condusse noi ad una morte",
p. 76.)

porque el sueño y la muerte nada tienen ya que de-
cirse

("Nocturno en que nada se oye",
p.48.)

nada es la tierra que los hombres miden
y por la que matan y mueren.

("Nocturno en que habla la muerte",
p.54.)

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.

("Epitafios", II, p. 90.)

B Fonemas orales

a) Labiales

Fonema /b/

No es frecuente este tipo de aliteración, pero en los tres casos que encontré se advierte una clara relación con la idea de movimiento o desplazamiento:

Y es tan bueno, que siempre me convida a que vuelva
 ("Remanso", p.13.)

Vámonos inmóviles de viaje
 ("Lugares", I, p. 33.)

echa a volar los árboles
 y leyvanta vidrieras entre los ojos y el paisaje.
 ("Aire", 29.)

Fonema /p/

Su uso es menos restringido, pero sin que se establezca una relación fundamental entre los dos planos del signo.

Permite dar cierto giro al verso por medio de la oclusión, crea efectos de lentitud en el ritmo del poema: tal parece que nos detenemos al pronunciar este fonema - sobre todo cuando se

halla en la sílaba tónica.

A continuación presento los ejemplos, mismos que agrupo con base en el tipo de sensación con que se relacionan:

1 Sensaciones olfativas:

En el parque
 las puntas de los pinos

 los perfumes eternos
 del parque a respirar.

("Midnight", p.7.)

2 Sensaciones visuales:

del papel pautado

("Nocturno sueño", p. 48.)

porque la primavera
 es ante todo la verdad primera

("Canto a la primavera", p.76.)

3 Sensaciones gustativas:

porque en mi propia saliva

("Décima muerte", VIII, p.72.)

con lamer las paredes que lo mantienen preso

("Nocturno mar", p. 59.)

4 Sensaciones táctiles:

un cuerpo, un cuerpo de mármol

pulido, perfecto, frío.

("Estatua", p. 87.)

en que tu piel busca mi piel despierta

("Amor condusse noi ad una morte",

p. 76.)

desde las plantas de los pies

("North Carolina Blues", p.65.)

copos de pluma, copos de espuma

("Nocturno de la nieve", p. 64.)

5. Sensaciones auditivas:

y no se para qué tendiendo redes
con palabras pretendo aprisionarte

("Soneto del temor a Dios", p.85.)

b) Dentales

Fonemas /d/ y /t/

Aparecen en pocos casos; es mayor el uso del fonema /t/ que se presenta en combinación con otros fonemas:

1 /d/ + /t/

Esta agrupación tiene como eje la palabra "tarde", y por tanto, siempre que aparece se establece una relación con la idea del ocaso, o de aquello próximo a morir:

La tarde deslizóse lentamente

("Como barca en un lago", p.3.)

Breviario: cada tarde tu dueña resucita.

("Breviario", p. 15.)

2 /t/ + /n/

para salir en un momento tan lento
en un interminable descenso

("Nocturno en el que nada se oye",
 p. 47.)

Aquí hay un juego por medio de la serie de asónancias en, al tiempo que las t van golpeando los versos, semejando cómo el poeta se va deteniendo en cada uno de los escalones por los que va deslizándose lentamente.

nada ni nadie
nos distraiga un instante

("Paradoja del miedo", p. 68.)

3 /t/ + /l/; + /f/; + /b/. etc.

Estas combinaciones se utilizan únicamente para dar ritmo al verso, gracias a la oclusiva sorda:

es la rosa del tacto en las tinieblas

("Nocturno rosa", p.58.)

de tu cabeza tímida y ferviente

("Como barca en un lago..."p.3.)

y es como ella tan frágil, tan fría y transparente
que cuenta su dolor a través de la frente

("Inquietud", p. 11.)

mar que teje en su sombra su tejido flotante.

("Nocturno mar", p. 60.)

4 Aparecen también dos casos onomatopéyicos:

¡Qué tic-tac en tu pecho

("Noche", p. 28.)

Me dicta su tic -tac el reloj viejo.

("Yo no quiero", p. 8.)

c) Alveolares

Fonema /s/

La aliteración por medio de la repetición del fonema /s/ es la más usada, así como la más lograda. Este fenómeno se debe en no pequeña medida al seseo, pues muchos casos no podrían

considerarse aliterativos fuera de nuestra norma.

En el caso de este fonema alveolar (predorso-alveolar, fricativo, sonoro para nosotros) sí' habrá una perceptible influencia entre significado-significante como se muestra a continuación:

1 Se busca imitar o reproducir ciertos tipos de sonidos como:

El murmullo de las hojas mecidas por el viento:

por oír su son en las hojas,

por oír su son

no me oía.

("Canción", p. 10.)

Las gotas de lluvia:

La lluvia gemeja sucia mugelina

("La visión de la lluvia", p.11.)

húmedas ramas y nubes delgadas

("Reflejos", p. 27.)

El soplido del viento:

abría las salas
 profundas el sueño

("Nocturno sueño", p. 48.)

su aliento silbó en su cabellera verde

("Puzzle", p. 35.)

El aletear de un ave nocturna:

cerraba las alas
 profundas el sueño

("Nocturno sueño", p. 48.)

El sonido que produce la seda al desgarrarse:

y quiero que la seda se deshebre

("Tinta china", p. 4.)

La aspiración de un aroma:

te soñaba en mi sueño inesperado
 te aspiraba en la sombra recatada

("Mar", p. 24.)

Las pulsaciones:

hasta ciento en el pulso de mis sienes

("Nocturno en que nada se oye", p.
48.)

El susurro con el que se revela un secreto:

porque era ese secreto el de su vida

("Le pregunté al poeta", p.5.)

y supo el corazón lo que punza una espina...

("Bajo el sigilo de la luna", p. 21)

me estremezco pues siento

vuelve el presentimiento

("Presentimiento", III, p.9.)

las luces no son tan vivas que logren desvelar el

secreto

("Nocturno de los Ángeles", p.55.)

símbolo de mi sueño inexplicado:

.....

rumor en el silencio de mi celo

("Mar", p.24.)

contar en su oreja cien veces cien cien veces
 hasta oírla decir estoy muerta de sueño

("Nocturno de la estatua", p.47.)

Una plegaria:

yo sólo soy un deseo Señor

.....

y en mis labios se pierde esta frase:

Señor, dame más.

El sonido del "silencio":

y en el silencio sombrío

("Décimas de nuestro amor", IV, p.80.)

porque el silencio alarga lentas manos de gombra

la sombra es silenciosa tanto que no sabemos

("Nocturno", p.53.)

y deja espacios de silencio

("Aire", p. 29.)

después un ruido gordo azul y numeroso

("Nocturno muerto", p. 52.)

y es tan grande el silencio del silencio

("Nocturno eterno", p. 51.)

2 Algunos casos aliterativos están relacionados con el espejo, como si jugara con la repetición de sonidos que se reflejan incesantemente y se repiten al asomarse al espejo:

y deja espejos de silencio

("Aire", p. 29.)

hallar en el espejo la estatua asesinada
sacarla de la sangre de su sombra.

("Nocturno de la estatua", p. 47.)

y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz.

("Nocturno en que nada se oye", p.

47.)

El cielo en el suelo
como en un espejo.

("Nocturno sueño", p. 48.)

La noche juega con los ruidos
 copiándolos con sus espejos
 de sonidos

("Eco", p. 42.)

En estos versos se produce un eco por medio de las terminaciones finales -os.

3 Por último, encontré también una clara relación entre este fonema y las sensaciones gustativas.

porque en mi propia saliva
 fundes tu sabor sombrío

("Décima muerte", VIII, p. 72.)

Silenciosamente apuro
 mi sed mi sed no saciada

 y en mi acre y dulce sabor
sacie su sed con la mía.

("Soneto de la granada", p. 78.)

sacia su sed con una sed idéntica

("Nocturno amor", p. 50.)

la dulzura soñada

de un contacto

el sabido sabor

de la saliva

("Nocturno", p. 44.)

que humedece mi lengua con su lenta saliva

("Nocturno mar", p. 60.)

Fonema /l/

Con este fonema se logra una musicalidad en el verso; frecuentemente se combina con los fonemas /i/ y /y/; en el nivel significativo nos da la idea de algo que fluye, que se derrama.

¡Qué dulce el agua

disolviendo sales!

("Arroyo", p. 98.)

con los ojos de los dedos
 con los sensibles, despiertos
 de los labios

("Estatua", p. 73.)

ya se alivia el alma mía
 trémula y amarilla

("Más que lento", p. 23.)

la sombra azul, aliviaba

("Estío", p. 15.)

En sus cuerpos desnudos hay huellas celestiales
signos, estrellas y letras azules.

("Nocturno de los Ángeles", p. 57.)

Fonema /r/

Esta clase de aliteración, tanto con la vibrante simple, como con la múltiple /r̄/, se encamina a la búsqueda del ritmo, permite además un efecto de gran sonoridad al asemejarse a la repetición a manera de ecos.

sílabas de recuerdos y rencores

("Nocturno mar", p. 60.)

y rojo tu sonrojo

("Variaciones de colores", p. 12.)

reminiscente y roja rosa!

("Canción apasionada", p. 17.)

ni la rosa de la resurrección...

("Nocturna rosa", p. 57.)

para reanimar mi vida

remedio a lo irremediable

("Décimas de nuestro amor", V, p.
80.)

Amarte por la ira que en mi razón enciendes

("Deseo", p. 84.)

no vengas en mis redes a enredarte

("Soneto del temor a Dios", p.
85.)

NOTAS

- 1 Kurt Baldinger, Teoría semántica, p. 43
- 2 Ibid, p. 42
- 3 Dentro de nuestra norma (español de México) la "c" (+ e, + i). "z", y "s" equivalen al fonema /s/, así como las gráficas "y" "ll", al /y/. Esta simplificación fónica con respecto al sistema ortográfico (unida a la inexistencia del labiodental sonoro "v" : "b", "v" = /b/, en lengua española) permite un gran número de homófonos.
- 4 Todo homónimo homógrafo será también homófono. Además en algunos términos la distinción está marcada por el acento. Pero en estos casos, la sílaba tónica es la misma aparezca o no el acento gráfico. Ejemplo: solo/sólo= /sólo/ / /sólo/.
- 5 Una botella al mar, en Obras, p. 84.
- 6 El inciso que aparece enmarcado a una letra a o b lo utilizo para distinguir un término de su homógrafo; pero obviamente no aparece en el original.
- 7 En el apartado correspondiente a los homógrafos hablé de términos o palabras, pues es a este nivel cuando se produce el fenómeno fónico; sin embargo, para el caso de la homofonía no necesariamente se presenta el contraste entre una palabra y otra, es por esto que hablo de series de fonemas, mismas que pueden formar parte, es decir, distribuirse -en ca-

da caso-en distinto número de términos; pues una serie que formaba una sola palabra, puede componer en seguida dos o más términos. Así que, más que de palabras, los casos homófonos que presenta Villaurrutia están realizados a partir de series fónicas.

8 César Rodríguez, "La disemia y la paronomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia", p. 250.

9 El principio de paralelismo entre sonido y sentido de que habla Todorov en su Literatura y significación, establece que "sonidos semejantes corresponden a sentidos diferentes"; no es aplicable en ciertos casos de aliteración, ni para algunos parónimos (tampoco en los sinónimos, donde sonidos diferentes pueden corresponder a sentidos semejantes). Pero sí es válido en aquellos casos de parónimos formados a partir de la derivación o composición del tipo: muerte/muerta; sueño/soñado; pone/opone; etc., donde es evidente su relación semántica.

10 "Dos secuencias fonémicas similares, próximas entre sí, tenderán a asumir una función paronomásica." Román Jakobson, Ensayos de lingüística general, p. 383.

11 Estos casos de derivación o composición de palabras que implican una paronomasia son denominados por Wolfgang Kaiser y otros autores como "complemento interno".

12 En ambos casos, está presente otro fenómeno: la aliteración, misma que analizaré en otro apartado.

13 Utilizo este término genérico para designar a este tipo específico de parónimos donde hay un lexema común; los términos emparentados pueden ser compuestos o derivados, sin embargo usaré, para ambos casos, la denominación de Derivación.

- 14 En la paronomasia, la identidad v/b y el seseo, vuelven a jugar una función determinante.
- 15 Karl Bühler, "La onomatopeya y la función representativa del lenguaje en Psicología del lenguaje, p. 58.
- 16 Wolfgang Kaiser, Interpretación y análisis de la obra literaria, p. 138.
- 17 Roman Jakobson, ob. cit., p. 385.
- 18 Es casi imposible encontrar un poema donde la aliteración no esté presente, al menos en uno de los versos.
- 19 "Un escritor es más sensual, más plástico en la medida que sea capaz de traducir por medio de la palabra sus sensaciones en imágenes." (Raúl H. Castagnino, El análisis literario, p. 219.)
- 20 A pesar de ser el fonema, por definición, la unidad mínima del significante -carente de significado- puede en determinados casos ser simbólico. Roman Jakobson afirma que "El simbolismo acústico es una relación innegablemente objetiva que se basa en una conexión fenomenológica entre varios modos de sensibilidad diferentes, sobre todo entre la sensación visual y auditiva" (ob. cit., p. 385).

La vida dura sólo un instante;
la muerte dura toda la vida .

Paul Valéry

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

De acuerdo a lo analizado en los capítulos anteriores se pueden establecer las siguientes conclusiones:

1. En la obra de Xavier Villaurrutia se refleja, entre otras cosas, la lectura de autores simbolistas y vanguardistas franceses, así como de algunos clásicos españoles del siglo XVII, por el uso constante de los juegos de palabras, característica común, por otra parte, al grupo Contemporáneos.
2. Para la creación de tales juegos de palabras el poeta mexicano se vale de varios fenómenos fónicos y semánticos como recursos poéticos.
3. Entre los más importantes figuran la polisemia, la antonimia, la sinonimia, la homonimia, la paronomasia y la aliteración. Todos ellos, generalmente, aparecen combinados en sus poemas.

4. Estos recursos se presentan a lo largo de toda su obra poética, aunque predominan en Nostalgia de la muerte; por lo tanto, peca de ligera la afirmación de Moretta en el sentido de ser privativos de la primera etapa.
5. Los juegos de palabras más logrados son aquellos que surgen de la polisemia, la homofonía, la derivación, la sinonimia y la antonimia, donde logra equilibrar las imágenes acústica y conceptual.
6. La contradicción, característica esencial de su obra, encuentra un canal idóneo de expresión en el uso de si nónimos y antónimos. Y por medio de la polisemia y la homonimia refleja la ambigüedad y el carácter relativo de su visión de la realidad.
7. La polisemia y la homofonía son los recursos más origi-
nales de los utilizados por Villaurrutia, pues permiten que no sólo la palabra o la frase, sino todo el poema adquiriera una multiplicidad significativa.

8. El seseo, propio de nuestra norma lingüística, cumple una función determinante para constituir juegos de palabras donde el recurso principal es la aliteración, la paronomasia y la homofonía.
9. Villaurrutia dota a su poesía de musicalidad, en algunos casos, y de tonos lúgubres y ecos sombríos, en otros, por medio de la paronomasia y la aliteración, logrando producir efectos fónicos que conllevan un juego de imágenes sensoriales.
10. En el uso de gran parte de parónimos y de homógrafos el nivel estético y los efectos logrados en su poesía son inferiores, debido principalmente a la asociación fácil de los significantes; y es este uso, aunque esporádico, el que ha originado severas críticas a sus juegos de palabras.
11. Cabe señalar, por otra parte, que un gran número de sus censurados juegos de palabras aparecen en sus pri

meros poemas, los que en mi opinión, y a pesar de ser incluidos en sus Obras, no son representativos de su poética, pues su estilo realmente comienza a tomar características propias a partir de Reflejos.

12.

Por medio del lenguaje poético, Villaurrutia logra transformar a la Muerte, concepto ambiguo, contradictorio y totalizador -puesto que engloba todas las posibilidades y experiencias existenciales- en un ser tangible y plenamente vital al que aprehende dentro del universo de "espejos" -significados- , y "ecos" -significantes.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA

VILLAURRUTIA, XAVIER, Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica . Prólogo de Alf Chumacero, recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alf Chumacero y Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 1974. (Col. Letras Mexicanas.)

—————, Cartas de Villaurrutia a Novo (1935-1936). México, Ediciones de Bellas Artes, 1966 (Col. Documentos Literarios 2).

—————, Crítica cinematográfica, ed. de Miguel Capistrán. México, UNAM, 1970 (Cuadernos de Cine, 18).

INDIRECTA

BLANCO, JOSE JOAQUÍN, Crónica de la poesía mexicana. Guadalajara, Departamento de Bellas Artes, 1977 (Col. Textos Latinoamericanos).

CAPISTRÁN, MIGUEL, "Los contemporáneos por sí mismos", Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. XXI, n.6, México, febrero de 1967.

DAUSTER, FRANK, Ensayos sobre poesía mexicana. Asedio a los contemporáneos. México, Ed. De Andrea, 1963. (Col. Studium, 41.)

—————, Xavier Villaurrutia. New York, Twayne publishers Inc., 1971.

- DEBICKI, ANDREW P., Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Madrid, Gredos, 1953.
- FORSTER, MERLIN H., Los Contemporáneos: 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano. México, Ed. De Andrea, 1964 (Col. Studium, 46.).
- GARCÍA PONCE, JUAN, Cinco ensayos. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS, "Con Xavier Villaurrutia" Tierra Nueva. Marzo-abril 1940.
- MONSIVAIS, CARLOS, La poesía mexicana del siglo XX. México, Empresas Editoriales, 1965.
- MORETTA, EUGENE L., La poesía de Xavier Villaurrutia. México, Fondo de Cultura Económica, 1976. (col. Lengua y Estudios Literarios.)
- PAZ, OCTAVIO, Xavier Villaurrutia en persona y en obra. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Revistas literarias mexicanas modernas. Contemporáneos I (junio-agosto: 1928.) México. Fondo de Cultura Económica. -- 1981.
- RODRÍGUEZ CHICHARRO, CESAR, "Disemia y paronomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia", La palabra y el hombre, II, núm.30.

GENERAL

- ALARCOS LLORACH, EMILIO, Fonología española. Madrid, Gredos, 1954.

- _____, Gramática estructural. Madrid, Gredos, 1951.
- ALONSO, AMADO, Materia y forma en poesía. Madrid, Gredos, 1960.
- ALONSO, DÁMASO, Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Madrid, Gredos, 1950.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. Historia de la literatura hispanoamericana, II. Epoca Contemporánea. México, Fondo de Cultura Económica, 1970 (Col. Breviarios, 156.)
- Antología. Textos de lengua y literatura, México. UNAM., 1971. (Col. lecturas universitarias, 5).
- BALDINGER, KURT, Teoría semántica, hacia una semántica moderna. Madrid, Ed. Alcalá, 1970. (Col. Romania, 12.)
- BARTHES, ROLAND, Ensayos críticos. Barcelona, Seix Barral, 1967. (Biblioteca Breve.)
- BLECUA, JOSÉ MANUEL, Lingüística y significación. Barcelona, Salvat, 1974.
- BOLAÑO E ISLA, AMANCIO, Breve manual de fonética elemental. México, Ed. Porrúa, 1956.
- BOUSOÑO, CARLOS. Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1970.
- BÜLHER, KARL, Psicología del lenguaje. Buenos Aires, Paidós, 1952.
- CASTAGNINO, RAUL H., El análisis literario, Buenos Aires, Ed. Nova, 1973.
- CRIADO DEL VAL, MANUEL. Diccionario ilustrado de la lengua española, México, Ed. Abril Cultural, 1974. 3 vols.
- GARCÍA PELAYO, RAMÓN, Diccionario Larousse. México, Ed. Larousse, 1980.

GIRAUD, PIERRE, La semántica. México, Fondo de Cultura Económica, 1976. (Col. Breviarios, 153).

_____, La semiología. México, Ed. Siglo XXI, 1979.

HJEMSLEV, LOUIS, Prolegómenos a una teoría del lenguaje. Madrid, Gredos, 1961.

JAKOBSON, ROMAN, Ensayos de lingüística general. Barcelona, Seix Barral, 1975. (Ciencias Humanas, 381.)

KAISER, WOLFGANG, Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid, Gredos, 1954.

LÁZARO CARRETER, FERNANDO, Diccionario de términos filológicos. Madrid, Gredos, 1953.

_____, y CORREA CALDERÓN, E., Cómo se comenta un texto literario. Salamanca, Ed. Anaya, 1970.

LEROY, MAURICE, Las grandes corrientes de la lingüística. México, Fondo de Cultura Económica, 1969. (Col. Lengua y estudios literarios).

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, Arte, lenguaje y etnología. Entrevista con George Charbonnier. México, Siglo XXI, 1968. (Col. Mínima.)

MALMBERG, BERTIL, La fonética. Buenos Aires, Eudeba, 1968. (Col. Los indispensables, 107).

NAVARRO TOMÁS, TOMÁS, Arte del verso, México, Compañía General de Ediciones, S. A. 1964.

PAZ, OCTAVIO, El arco y la lira. México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

SARTRE, JEAN PAUL, ¿Qué es la literatura? Buenos Aires, Losada, 1950.

- SAUSSURE, FERDINAND DE, Curso de lingüística general, Buenos Aires, Losada, 1967.
- TODOROV, TZVETAN, Literatura y significación. Barcelona, Planeta, 1967. (Col. Ensayos.)
- ULLMANN, STEPHEN, Semántica. Madrid, Aguilar, 1965.
- WELLEK, RENÉ y AUSTIN WARREN, Teoría literaria. Madrid, Gredos, 1953.
- ZARDOYA, CONCHA, Poesía española del '98 y del '27. Estudios temáticos. Madrid, Gredos, 1959.