

LA CONTRADICCIÓN EN LA POESÍA DE XAVIER VILLAURRUTIA: UN ACERCAMIENTO

GLORIA ESTELA BAEZ PINAL

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Quiero para mi poesía la forma
de ella misma, siempre diferente
Xavier Villaurrutia

En este trabajo, dedicado a la memoria de la doctora Paciencia Ontañón de Lope —recordada profesora y estudiosa de la literatura en lengua española—, pretendo abordar sucintamente la contradicción como constante en la poesía de Xavier Villaurrutia.

Poeta imprescindible de la literatura mexicana, este autor representante del “grupo sin grupo”, Contemporáneos, presenta un rasgo inconfundible en su obra: la contradicción.

Reflejada con nitidez en los juegos de palabras contruidos con múltiples antítesis y paradojas (recursos literarios tan propios del conceptismo); era para Villaurrutia, en opinión de Octavio Paz, “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” (Paz, 1978: 59).

Y efectivamente, este gusto por la construcción de paradojas, le permite, teniendo como marco el repentino cambio de la noche al día, “pasar del más arrebatado erotismo a la más fría represión:

Ya sé cuál es el sexo de tu boca
y lo que guarda la avaricia de tu axila
y maldigo el rumor que inunda el laberinto de tu oreja
sobre la almohada de espuma
sobre la dura página de nieve (Celorio, 1994: 57).

Todos sus poemas surgen de esa oposición de contrarios: muerte/vida, goce/dolor, sueño/insomnio, interioridad/exterioridad, singularidad/pluralidad, obscuridad/luminosidad, presencia/ausencia, un instante/ la eternidad..., si bien será más nítida en unas creaciones; por ejemplo, cobra mayor fuerza y es sin duda más lograda su forma en *Nostalgia de la muerte* —poemario que contiene tres segmentos: “Nocturnos”, “Otros Nocturnos” y “Nostalgias”, constituidos, respectivamente, por once, ocho y siete poesías—.

Esta lucha conceptual y formal no se resolverá en la prevista o esperada síntesis, sino, acaso, en el juego de creación de un “otro” —en modo alguno vinculado con la otredad,¹ sino con un desdoblamiento incorpóreo y oscuro— que funde apenas y confunde sus elementos primigenios; de forma tal que el lector observa cómo surge, por ejemplo, el concepto “muerte”, para contrastarse de inmediato con “vida”; antítesis que Villaurrutia trasfigura en el continuum intelectual y existencial “muerte-vida”, que una vez creado parece borrar su polaridad inherente, “sin ser ninguno de los dos y siéndolo al mismo tiempo sin ser ninguno” (Paz, 1978: 84). Continuum fragmentado de palabras-eco que en un ritual es reflejado por espejos en un infinito caleidoscopio similar, quizá, a lo que Paz designa “entre” y describe de modo impecable:

¹ No hay un reconocimiento del “otro” ni “en el otro” como en el caso de Octavio Paz: “nunca la vida es nuestra, es de los otros, la vida no es de nadie, ¿todos somos la vida?, pan de sol para los otros, ¿los otros todos que nosotros somos?, soy otro cuando soy, los actos míos son más míos si son también de todos, para que pueda ser he de ser otro, salir de mí, buscarme entre los otros, los otros que no son si yo no existo, los otros que me dan plena existencia, no soy, no hay yo, siempre somos nosotros, no hay la búsqueda del lado luminoso sino el deseo de la oscuridad” (1967).

[Villaurrutia...] no se propuso en sus poemas la transmutación de esto en aquello —la llama en hielo, el vacío en plenitud— sino percibir y expresar el momento del tránsito en los opuestos. El instante paradójico en que la nieve comienza a oscurecerse pero sin ser sombra todavía [...]. El entre no es un espacio sino lo que está entre un espacio y otro; tampoco es tiempo sino el momento que parpadea entre el antes y el después. El entre no está aquí ni ahora. El entre no tiene cuerdo ni substancia. Su reino es el pueblo fantasmal de las antinomias y paradojas. El entre es el pliegue universal. El doblez que, al desdoblarse, revela no la unidad sino la dualidad, no la esencia sino la contradicción. El pliegue esconde entre sus hojas cerradas las dos caras del ser; el pliegue, al descubrir lo que oculta, esconde lo que descubre; el pliegue, al abrir sus dos alas, las cierra; el pliegue dice No cada vez que dice Sí; el pliegue es su doblez: su doble, su asesino, su complemento [...]. En la topología poética, la figura geométrica del pliegue representa al entre del lenguaje: al monstruo semántico que no es ni esto ni aquello, oscilación idéntica a la inmovilidad, vaivén congelado. El pliegue, al desplegarse, es el salto detenido antes de tocar la tierra [...]. El pliegue y el entre son dos de las formas que asume la pregunta que no tiene respuesta. La poesía de Villaurrutia se repliega en esa pregunta y se despliega entre las oposiciones que la sustentan. (Paz, 1978: 84-85).

Antónimos —e incluso sinónimos— se entretejen como ejes de sus poemarios² para cargar su lenguaje de figuras retóricas como la antítesis, el oxímoron y la paradoja; recursos poéticos, los tres, que se basan ya en la oposición de términos, ya de sintagmas, ya de ideas más complejas.

No obstante ser la antonimia y la sinonimia fenómenos semánticos deslindados claramente, Villaurrutia, cuya

² En su no muy numerosa obra poética, los estudiosos coinciden en señalar tres periodos: al inicial —con marcada influencia romántica, modernista y de poetas como López Velarde y Juan Ramón Jiménez— pertenece su primer poemario: *Reflejos* y una treintena de poemas escritos en su juventud. *Nostalgia de la Muerte*, su colección más representativa y celebrada marca su segunda etapa, en la que se revela, entre otras, la influencia del simbolismo francés y la lectura de surrealistas; finalmente se halla la poesía reunida en su último libro: *Canto a la primavera y otros poemas*. Etapas con un deslinde claro, en las que de acuerdo con Alf Chumacero se dibuja de modo diferente el intelecto y la emoción, otros opuestos en lucha del Villaurrutia poeta.

admiración e identificación con la poesía barroca española y novohispana era obvia, asedia de modo constante a esas palabras semánticamente contrarias para representar el contraste evocado; en ocasiones con palabras sinónimas vemos como bosqueja la oposición,³ y en otras, mediante antónimos, anula toda contraposición significativa que encierran tales términos. A continuación me referiré a este empleo.

LA CONTRADICCIÓN: CONVERGENCIA DE ANTÍTESIS,
OXÍMOROS Y PARADOJAS

No comprenden cómo lo divergente converge consigo mismo; ensamblaje de tensiones opuestas, como el del arco y el de la lira

Heráclito

No obstante que en los diccionarios se intenta definir claramente y sustentar sus alcances, la delimitación y explicación de cada una de las tres figuras literarias antes mencionadas (antítesis, oxímoron y paradoja) da pie a no pocas confusiones.

Por ejemplo, de acuerdo con la vigésima segunda edición del DRAE,⁴ el término antítesis proviene “del lat. *antithēsis*, y este del gr. *ἀντίθεσις*, de *ἀντί*, contra, y *θέσις*, posición”, y en su segunda acepción ubicada en el terreno de la retórica, que ahora nos ocupa, es la “figura que consiste en contraponer una frase o una palabra a otra de significación contraria”.⁵ En tanto que a oximoron u oxímoron —en lengua española—, palabra tomada del “gr. *ὀξύμωρον*, la define en

³ En un trabajo posterior me ocuparé de la contradicción mediante juegos de palabras formados a partir de sinónimos. Cabe señalar que el sinónimo aparecerá primordialmente en una cuarta figura, la paradiástole, cuya función será encontrar lo contrario en la distinción de lo afín, de lo similar.

⁴ Consulto la versión electrónica, www.rae.es/, ya que en ésta se puede consultar, si es el caso, la versión enmendada del artículo como un avance de la próxima edición, en este caso la vigésima tercera.

⁵ Artículo enmendado. Avance de la vigésima tercera edición.

su única acepción como “combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido; p. ej., un silencio atronador”.⁶

Por lo que atañe a la paradoja, la definición⁷ que se halla en el citado diccionario es: “del lat. *paradoxa*, pl. de *paradoxon* ‘lo contrario a la opinión común’, y este del gr. *παράδοξα*, pl. de *παράδοξον*). [...] //3. f. *Ret.* Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción. *Mira al avaro, en sus riquezas, pobre*”.

Si consultamos ahora una obra especializada como el *Diccionario de retórica y poética* observaremos cómo Helena Beristáin define las tres figuras poéticas mencionadas:

a) *Antítesis* “o enantiosis o contraste o sincrisis, [es una]) figura de pensamiento (tropo de sentencia) que consiste en contraponer unas ideas a otras [...] con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común, semas comunes” [y ejemplifica con versos de Góngora y de Garcilaso, respectivamente]: *Ayer naciste y morirás mañana* [...] el *blanco lirio* y *colorada rosa*. Asimismo, advierte Beristáin que: “a diferencia de lo que ocurre en el *oxímoron* y en la *paradoja*, la oposición semántica de las expresiones contiguas en la antítesis no llega a ofrecer *contradicción*” (2003: 55); es decir, en la antítesis la coherencia no se infringe.

b) Por otra parte, el *oxímoron* (también denominado: anti-logía, paradojismo,⁸ alianza de palabras) se define como “figura retórica de nivel léxico/semántico, es decir, tropo que resulta de la relación sintáctica de dos antónimos. Es a la vez *una especie de paradoja* y *una especie de antítesis abreviada que le sirve de base*”⁹ [...], y se agrega que “involucra generalmente dos

⁶ Una definición de oxímoron aparece en las páginas de uno de los más célebres cuentos de Borges: “En la figura que se llama oxímoron, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro. Salir de mi última visita a Teodelina Villar y tomar una caña en un almacén era una especie de oxímoron; su grosería y su facilidad me tentaron” (1957: 106).

⁷ Artículo enmendado. Avance de la vigésima tercera edición.

⁸ Por una errata, en el texto citado aparece: *paradojismo* (sic).

⁹ Las cursivas son mías.

palabras [sustantivo y adjetivo, casi siempre] o dos frases” que se colocan “contiguas o próximas, a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra” creando así una contradicción en cuanto al sentido primario o literal, si bien en el sentido figurado los antónimos pueden conciliarse. Aporta, más tarde, como ejemplo, un verso de Luis de Sandoval Zapata: “un *poco* mar de *luz* ve *oscuras* ruinas”, y las conocidas líneas poéticas de Sor Juana: “bella ilusión por quien *alegre* muero/ dulce ficción por quien *penosa* vivo” (2003: 374-375).

c) La *paradoja*, llamada también endiasis y antilogía, es, como las anteriores, una figura de pensamiento que en específico “altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra [...] pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado”. Esto es, se encuentra más cercana del oxímoron que de la antítesis ya que ésta, como se ha visto, no implica contradicción de las ideas. ¿Entonces, debemos preguntarnos, cuál es el rasgo que la distingue de aquél? En tanto que el oxímoron se basa en una ‘contradicción léxica’ o ‘contigüidad de los antónimos’, para interpretar correctamente una paradoja [toda vez que la contradicción en ella implícita afecta no sólo al referente sino al contexto completo] es preciso “apelar a otros datos que revelen su sentido, y pide una mayor reflexión”. He aquí la paradoja por excelencia “vivo sin vivir en mí; / y en alta vida espero, / que muero porque no muero” (2003: 387).

En este trabajo inicial acerca de la contradicción en la obra poética de Villaurrutia, no es mi propósito establecer un deslinde puntual entre las figuras mencionadas, puesto que por el momento el análisis se orienta más al empleo de los antónimos; sin embargo podríamos afirmar que, de modo muy general, la antítesis implica la coexistencia de dos términos o frases antónimos (oposición gramatical) sin que se produzca una contradicción lógica; el oxímoron parte de términos que vinculados presentan una contradicción, en el nivel de sentido; por último, la paradoja opone no términos

sino ideas discordantes. En los dos últimos casos la incompatibilidad sólo es aparente, pues el texto poético genera su propia significación.

Empleo de términos antónimos

La vida dura sólo un instante

La muerte dura toda la vida

Paul Valéry

Como se ha señalado, por medio de la antonimia, recurso lingüístico ampliamente utilizado en sus juegos de palabras, construye Villaurrutia en su obra poética antítesis y paradojas.

He clasificado en varios grupos los múltiples casos registrados (ya se mencionó que estas figuras basadas en la contraposición son junto con la dilogía, recursos predilectos del poeta), reproduzco a continuación como ejemplos,¹⁰ los más representativos:

I. Reúne palabras o sintagmas antónimos (por lo general, sustantivos más adjetivos o construcciones adjetivas), que evocan ideas básicamente contradictorias (paradoja) con el fin de reforzar conceptos a los que dota de mayor relevancia al neutralizar la oposición. Ejemplos:

Melancolía sin tristeza¹¹

Si no me haces suspirar

¿por qué inclinas sobre el hombro mi cabeza?

(*Jardín*, p. 32)

Si por definición en la melancolía está implícita la tristeza,¹² ¿a qué tipo de melancolía hace entonces alusión el poeta?

¹⁰ Para este trabajo he consultado la segunda edición de Xavier Villaurrutia *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*. Prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 1974 (Letras Mexicanas).

¹¹ Los subrayados y transcripciones en negritas que aparecen en los versos son míos.

¹² De acuerdo con el DRAE se define como "1. f Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que no encuentre quien la padece gusto ni diversión en nada".

[...] ¿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)

Agua que carece aquí de una de sus características fundamentales como elemento: el estado líquido que le permite impregnar lo que toca.

[...] 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 el que todo ha muerto
 (*Nocturno amor*, p. 50)

Dolor adjetivado por dos realidades antónimas graduales: frío/fuego (calor).

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

[...] me dejas sólo el temor
 de hallar hasta en el sabor
 la presencia del vacío
 (*Décima muerte*, p. 72)

Las aparentes contradicciones lingüísticas implicadas por la *nada llena (de)/ vacío*, y de la *presencia/ del vacío* son en realidad proposiciones válidas y verdaderas que permiten al poeta definir la nada y el vacío por su contenido, o en otros términos, al no-ser como el ser.

Duerme aquí, silencioso e ignorado,
 El que en vida vivió mil y una muertes
 (*Epitafios*, II, p. 90)

Aquí hay una doble oposición antonímica: mil y una, multiplicidad y unidad sumadas; y vivir la muerte en vida, claro ejemplo de paradoja.

Otro ejemplo, lúdico por lo demás, es el de carácter icónico que encontramos en el poema *Pueblo*, dedicado a Diego Rivera:

[...] sin nada más:
 en las fichas del cementerio
 los + son -.
 (*Pueblo*, p. 34)

II. Contraponen unos conceptos a otros (antítesis) por medio de términos antónimos (en cualquiera de sus tipos), bien sea que la relación que priva entre ellos sea de dependencia/oposición (sustantivos-adjetivos de un mismo sintagma nominal) o de interdependencia/contraste (en estructuras pertenecientes a diversas oraciones, o proposiciones en el mismo poema) que en algunos casos incitan en el lector el deseo de hallar una síntesis final.

A. Vida/Muerte: es la oposición más importante en Villaurrutia; es la tesis y la antítesis que no siempre desea tornar en síntesis; *leitmotiv* de toda su obra, es punto de partida para antítesis, oxímoron y paradoja, por igual:

Dulzura hay en el alma, y juventud, y vida,
 [...], mientras muere la estancia...
 (*Tarde*, p. 16)

Así la vida, la bondad suprema
 como el aroma azul de la alhucema
 [...]
 y acostumbrarlos para que se diga
 que ya cerrados los halló la muerte
 (*La bondad de la vida*, p. 19)

¡Todo!
 circula en cada rama
 [...]
vive en mis ojos muertos,
muere en mis labios duros
 (*Nocturno*, p. 45)

[...] o cuando de una boca que no existe
sale un grito inaudito
que nos echa a la cara su luz viva
[...]
o cuando todo ha muerto
tan dura y lentamente que da miedo
alzar la voz y preguntar “quién vive”
(*Nocturno eterno*, p. 51)

[...] ni el sueño en que quisieras creer que vives
sin mí, cuando yo misma lo dibujo y lo borro;
ni los días que cuentas
una vez y otra vez a todas horas,
ni las horas que matas con orgullo
sin pensar que renacen fuera de ti
(*Nocturno en que habla la Muerte*, p. 54)

[...] y si la vida es un inaplazable
mortal miedo a la muerte.
(*Paradoja del miedo*, p. 69)

¡Qué prueba de la existencia
habrá mayor que la suerte
de estar viviendo sin verte
y muriendo en tu presencia!
(*Décima muerte*, p. 70)

[...] si mi muerte te da vida
y goce mi frenesí...
(*Décima muerte*, p. 73)

En vano amenazas, Muerte,
cerrar la boca a mi herida
y poner fin a mi vida
con una palabra inerte
(*Décima muerte*, p. 73)

[...] prolongará nuestro abrazo
y será posible, acaso,
vivir después de haber muerto
(*Décima muerte*, p. 72)

B. Dormir-Soñar /Despertar: remite a una idea de semi-inconsciencia, pues los límites imprecisos entre ambos estados de la conciencia permiten confundir el sueño con la vigilia, crear un momento en el que estos se superponen. Incluso en una ocasión el poeta funde tales estados en uno evidentemente confuso: el sonambulismo.

Si pues tú me lo pides [...]
 seré bueno, no olvides
 que dormiré mi angustia despierta
 (*Con la mirada humilde*, p. 6)

[...] Te forman las palabras
 que salen del silencio
 y del tanque de sueño en que me ahogo
 libre hasta despertar
 (*Poesía*, p. 26)

Qué temor, qué dolor [...]
 —mujer despierta siempre—
 ahora que crees que no te veo,
 dormida
 (*Cuadro*, p. 43)

Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos
 nada podemos contra la secreta ansiedad
 [...]
 Entonces, con el paso de un dormido despierto,
 sin rumbo y sin objeto nos echamos a andar.
 (*Nocturno miedo*, p. 45)

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

Es la rosa encarnada de la boca,
 la rosa que habla despierta
 como si estuviera dormida
 (*Nocturna rosa*, p. 58.)

Sonámbulo, dormido y despierto a la vez,
 en silencio recorro la ciudad sumergida.
 (*Estancias nocturnas*, p. 62)

Amar es no dormir cuando en mi lecho
sueñas entre mis brazos que te ciñen,
 y odiar el sueño en que, bajo tu frente,
 acaso en otros brazos te abandonas
 (*Amor conduisse noi ad una norte*, p. 77)

Amarte cada vez que tu piel y tu boca
busquen mi piel dormida y mi boca despierta.
 (*Deseo*, p. 84)

C. Alegría/Tristeza: dos estados de ánimo contrarios expresados por diversas acciones o estados (reír/llorar, vivir [en el sentido de vitalidad]/ no vivir, sufrir/sentir la dicha; por designaciones antónimas que los presuponen (goce/dolor, dicha/pena) y personificados por otros dos sujetos antónimos yo/ tú, ellos (los otros),¹³ situados obligadamente en los polos opuestos de cada uno de los planos: en la tristeza- siempre se ubica el “yo”, con respecto de la alegría o dicha de los demás, sin atisbo alguno de empatía.

Ellos saben vivir
 y yo no sé, [...]
Ellos saben reír
 Dios mío, yo no sé [...]
Ellos saben [...] reír [...]
 Yo: sólo sé llorar...
 (*Ellos y yo*, pp. 6-7)

[...] 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)

¿Hasta cuándo?, ¿un minuto o una vida?
no contesta el Amor y el Dolor calla.
 (*Él*, p. 22)

¹³ En el siguiente apartado me referiré en específico a esta oposición.

[...] sufro al sentir la dicha con que tu cuerpo busca
el cuerpo que te vence más que el sueño
(*Nocturno amor*, p. 50)

D. Yo/Tú (Ustedes): como se anota en el anterior apartado, Villaurrutia frecuentemente contrapone el “yo”/ “mío”, vínculo de lo individual y lo interno, a el “otro-otros”: tú/ tuyo, en que resume cuanto le resulta externo. Por medio de estas oposiciones pone de relieve, en todos los casos, la angustiosa soledad interior, así como la incapacidad de este “yo” para romper las barreras que lo incomunican con el mundo. Recordemos que, como apunta Celorio, “en su práctica amoratoria, la poesía de Villaurrutia siempre es de interiores” (1994: 56).

Si bien en la etapa inicial del poeta parece haber un tímido intento de sintetizar el *yo/tú* en el *nosotros*, el miedo ancestral “de dejar de ser uno mismo” cuando el otro es la muerte, nos hace testigos, en las siguientes etapas de esta confrontación vital, hasta llegar al desgarrador desencuentro con el propio *yo*. Al citado “Ellos y yo”, sumo otros ejemplos:

[..] y dame siquiera
el dón de mirar lo mío como tuyo
(*Ya mi súplica es llanto*, p. 18)

[...] en un mundo en que nadie,
ni nosotros mismos,
podamos reconocernos:
“¿Este soy yo?”
“¡Este no, no eres tú!”
(*Paradoja del miedo*, p. 68)

[...] se funden cuando eres mía
y soy tuyo en un instante
(*Décima muerte*, VII, p. 72)

si tus palabras fueran
sólo palabras para

nombrar con ellas cosas
tuyas, no más, y mías
(*Nuestro amor*, p. 83)

E. Recuerdo/Olvido: las barreras del tiempo se disuelven en la mente del sujeto, creando nostalgia del pasado, pero también del futuro, de lo real y lo imaginado; de la muerte y de la vida:

Te he seguido como la sombra
[...]
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)

F. Miedo/Valor: el miedo, antónimo del valor, llega a ser tan similar que paradójicamente toma su forma:

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)

G. Amor/Odio: antónimos que se complementan y cuya fuerza es tan intensa que frecuentemente se fusionan dejando atrás cualquier límite.

Amar es no dormir cuando en mi lecho
sueñas entre mis brazos que te ciñen,
y odiar el sueño en que, bajo tu frente,
acaso en otros brazos te abandonas
(*Amor condusse noi ad una morte*, p. 77)

H. Movimiento/Inmovilidad. Villaurrutia nos presenta una gama de imágenes contrastantes en las que la movilidad y lo estático se suceden:

[...] y tan muda y tan quieta
 en medio del paisaje móvil
 (*Reflejos*, p. 27)

Y el corazón se apresura
 o, quién sabe, se detiene
 (*Viaje*, p. 39)

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

[...] Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos
 nada podemos contra la secreta ansiedad
 (*Nocturno miedo*, p. 45)

Y yo no sé para qué tendiendo redes
 con palabras pretendo aprisionarte
 si, a medida que avanzan, retrocedes
 (*Soneto del temor a Dios*, p. 85)

[...] ni la rosa que gira
 tan lentamente que su movimiento
 es una misteriosa forma de la quietud
 (*Nocturna rosa*, p. 57)

[...] la rosa entraña
 que se pliega y expande
 (*Nocturna rosa*, p. 58)

Amar es reconstruir, cuando te alejas,
 [...]
 y pretender seguir tu pensamiento
 cuando a mi lado, al fin inmóvil, callas
 (*Amor condusse noi ad una morte*, p. 76)

Incluyo también por sus originales versos de apertura y cierre, el poema *Nocturno sueño* en el cual se oponen espléndidamente los antónimos *abrir* y *cerrar*.¹⁴

¹⁴ “La simplificación de fonemas idénticos contiguos, permite de nuevo a Villaurrutia crear dos líneas gemelas con significados diferentes en *Nocturno sueño*.

Abría las salas
profundas el sueño
 [...]
 Cerraba las alas
profundas el sueño
 (*Nocturno sueño*, pp. 48-49)

III. Asimismo, Villaurrutia recrea múltiples oposiciones a partir de los ejes espacio-temporales, para ubicar los ámbitos en los que ocurren sus poemas.

a) Oposiciones temporales. A través de sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios se describe el momento atemporal o intemporal en sus diversos matices, en su recorrido a partir del instante hasta alcanzar la eternidad:¹⁵

La tarde deslizóse lentamente
 como barca en un lago de aguas quietas
 (*Como barca en un lago...*, p. 3)

[...]
 orilló aquella tarde, y de repente
 tendió la noche su ala desplegada
 (*Como barca en un lago...*, p. 3)

¡Cómo dejamos ir aquellas horas!...
 La luz en tus pupilas se teñía
 con un matiz levísimo de aurora
 con un claro fulgor de mediodía
 (*Lamentación de primavera*, p. 18)

[...]
 Otro día...
 El sol la veía blanca, y más
 la luna la veía
 (*Antes*, p. 19)

Poema por demás interesante si atendemos a su estructura cerrada, en el que el Sueño, personificado según se infiere, penetra en el espacio onírico para, posteriormente, salir de él convertido en un ave nocturna (acaso un vampiro) que con sus alas clausura ese mundo inasequible" (Baez, 2004: 330).

¹⁵ Al respecto, comenta Paz: "Los poemas de Villaurrutia y de Gorostiza parecen escritos no sólo en otro país sino en un lugar fuera de la geografía y del espacio. Fuera también del mito y de la leyenda" (1978: 79).

[...] se repite
Y las noches ajenas y los días
esparcen la ceniza que derrite
(*Él*, p. 22)

¿Hasta cuándo?, ¿un minuto o una vida?
(*Él*, p. 22)

Cuando pisábamos su espalda
Miramos hacia abajo:
Navidad en abril
(*Puzzle*, p. 35)

[...]
mis sienes dan la hora
en no sé qué reloj
puntual y eterno
(*Amplificaciones*, p. 36)

El presente y el futuro
los inventaron
para que no lloráramos...
(*Fonógrafos*, p. 36)

[...]
ni el sueño en que quisieras creer que vives
sin mí, cuando yo misma lo dibujo y lo borro;
ni los días que cuentas
una vez y otra vez a todas horas,
ni las horas que matas con orgullo
(*Nocturno en que habla la Muerte*, p. 54)

¡Cae la nieve sobre la noche!
¡Qué luz de atardecer increíble
(*Nostalgia de la nieve*, p. 64)

[...]
Oigo mi corazón latir sangrando
y siempre y nunca igual
(*Inventar la verdad*, p. 83)

b) Oposiciones espaciales. La ambigüedad y relatividad del concepto espacial, en este caso atópico, intervienen en estos juegos contradictorios.

[...]
¿qué haré si está Ella,
con el cuerpo cerca,
con el alma lejos...?
(*Canción*, p. 10)

Cuando pisábamos su espalda
Miramos hacia abajo:
[...]
Arriba comprendimos
que sin esfuerzo, con una mano
podríamos derribarlo todo
(*Puzzle*, p. 35)

Llévame contigo tan lejos
[...]
Llévame contigo tan cerca
(*Lugares*, II, p. 40)

[...]
¡Saldrías cercana y clara!
Por la noche revelaba
tu imagen para, de una vez, fijarla.
Al sol, borrosa y lejana
(*Lugares*, III, p. 42)

[...]
estoy tan cerca que no puedes verme
estoy fuera de ti y a un tiempo dentro
(*Nocturno en el que habla la Muerte*, p. 54)

[...]
en que un cielo alucinante
y un infierno de agonía
(*Décima muerte* VII, p. 70)

IV. Por medio de antónimos, Villaurrutia también contrapone sensaciones de diverso tipo, ofreciendo al otro (lector oyente) la posibilidad de observar en un caleidoscopio al hombre y su angustia como principio y fin de todo. De acuerdo con el tipo de sensación predominante presento la siguiente subclasificación:

a) Visuales. En su mayoría, cromáticas:

Es una inmensa hoja de biombo de cielo
 [...]
 que hermana su negror al desconsuelo.
 [...]
 y que del biombo salga la oportuna
 claridad, la ilusión de mármol blanco...
 (*Tinta china*, p. 4)

El pobre niño pálido no quiere
 comprender que es inútil el sonrojo
 del ocaso lejano [...]
 (*Él*, p. 22)

[...]
 Eso era cuando el agua
 como que ensamblaba
 sus planos azules,
 [...]
 entre rayas blancas
 de sol, y moradas.
 (*Reflejos*, p. 27)

[...]
 y hay una luz tan morada,
 tan salpicada de oro
 que parece mediatarde.
 Arroyos que se han dormido,
blancos de plata se tienden
 en el verde los caminos
 (*Noche*, p. 37)

[...]
 ¡Saldría cercana y clara!

Por la noche revelaba
tu imagen para, de una vez, fijarla.
Al sol, borrosa y lejana
(*Lugares*, III, p. 42)

[...]
ni el sueño en que quisieras creer que vives
sin mí, cuando yo misma lo dibujo y lo borro
(*Nocturno en que habla la Muerte*, p. 54)

[...]
forma en que por la noche
caen las silenciosas
sombras blancas de nieve
(*Nostalgia de la nieve*, p. 64)

Porque la sombra es la nieve oscura,
la impensable callada nieve negra
(*Nostalgia de la nieve*, p. 63)

Habla un negro:
—Nadie me entendería
si dijera que hay sombras blancas
en pleno día
(*North Carolina Blues*, p. 66)

[...]
aguardan la misma muerte
los pasajeros de color
y los blancos, de primera
(*North Carolina Blues*, p. 66)

[...]
entrar en mi alcoba oscura
a convertir mi envoltura
opaca, febril, cambiante,
en materia de diamante
luminosa, eterna y pura
(*Décima muerte* IV, p. 71)

También incluyo aquellas que aluden a ver con los ojos cerrados.

Paisaje que no pasa nunca:

cierro los ojos y lo veo

(*Incolor*, p. 39)

Aquí estoy ¿no me sientes?

Abre los ojos; ciérralos, si quieres

(*Nocturno en el que habla la Muerte*, p. 55)

[...]

Te ven mis ojos cerrados

entrar en mi alcoba oscura

(*Décima muerte IV*, p. 71)

[...]

y que tus ojos me vean

sin mirarme, de tal suerte

que nada me desconcierte

(*Décima muerte III*, p. 71)

b) Auditivas. Aparece como constante el silencio. Representación frecuente de la nada que envuelve a la muerte, roto por palabras, ruidos, gritos siempre indefinidos:

[...]

Te forman las palabras

que salen del silencio

(*Poesía*, p. 26)

El aire juega a los recuerdos:

se lleva todos los ruidos

y deja espejos de silencio

(*Aire*, p. 29)

[...]

Oír sólo el silencio

y mirar el aire incoloro

(*Domingo*, p. 34)

[...]

hace oír con el duro

golpe de su silencio:

las voces imprevistas

[...]
 el grito de la sangre,
 el rumor de unos pasos
 perdidos
 (*Nocturno*, p. 44)

Soledad, aburrimiento,
 vano silencio profundo,
 [...]
 Y ni siquiera el acento
 de una voz indefinible
 [...]
 a iluminar con su grito
 (*Nocturno solo*, p. 50)

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

Todo en la noche vive una duda secreta:
 el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar
 (*Nocturno miedo*, p. 45)

Amar es reconstruir, cuando te alejas,
 tus pasos, tus silencios, tus palabras,
 (*Amor condusse noi ad una morte*, p. 76)

Amarte con un fuego duro y frío
 Amarte sin palabras, sin pausas ni silencios
 (*Deseo*, p. 84)

c) Gustativas:

¡Qué dulce el agua
 disolviendo sales!
 (*Arroyo*, p. 38)

Acaso una boca ajena
 [...]
 y en mi acre y dulce sabor

sacie su sed con la mía
(*Soneto de la granada*, p. 78)

d) Táctiles: el sentido del tacto —como anteriormente el de la vista— permite que el hombre entre en contacto con lo externo. En su mayoría las sensaciones a las que alude el poeta son térmicas:

[...]
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)

Y aunque fui tuyo, entre tus brazos frío,
tu calor y tu aliento fueron vanos:
cada vez más te siento menos mío
(*Mar*, p. 25)

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)

¡Qué dulce el agua
disolviendo sales!
¡Qué fría
hirviendo siempre!
(*Arroyo*, p. 38)

[...]
y comparo la fiebre de tus manos
con mis manos de hielo
[...]
y es tan grande mi frío que con un calor nuevo
[...]

y es un dolor inesperado y aún más frío y más fuego...
(*Nocturno amor*, p. 50)

siento que estoy en el infierno frío,
en el invierno eterno
que congela la sangre en las arterias
(*Muerte en el frío*, p. 67)

Amarte con un fuego duro y frío
Amarte sin palabras, sin pausas ni silencios
(*Deseo*, p. 84)

Mención aparte merecen dos poemas que se articulan, sobre todo el primero, en la contraposición de los cinco sentidos, me refiero a *Nocturno rosa* y *Amor*.

En el primero, poema en el que “también habla” de la flor que los grandes poetas han celebrado —en especial los barrocos, baste citar a Quevedo, Lope de Vega, Góngora y Sor Juana— Villaurrutia a la vez que los evoca, entra en inmediata contradicción con ellos. Y es que si en esos versos la rosa es el símbolo inequívoco de la fugacidad de la vida, en su *Nocturno rosa* más cercana a la rosa borgiana,¹⁶ el poeta de Contemporáneos al advertirnos todo lo que su rosa “es” y “no es”, la conceptualiza como la poesía misma (o ¿la muerte?), en la que lo efímero da paso a lo eterno, lo tangible a lo inmaterial, la soberbia a la sabiduría; la que no ocupa lugar en el espacio y que por tanto es imperceptible por medio de

¹⁶ Más cercana, en mi opinión a *La rosa* de Jorge Luis Borges, incluida en *Fervor de Buenos Aires* (1970), y que reproduzco aquí:

La rosa,
la inmarcesible rosa que no canto,
la que es peso y fragancia,
la del negro jardín de la alta noche,
la de cualquier jardín y cualquier tarde,
la rosa que resurge de la tenue
ceniza por el arte de la alquimia,
la rosa de los persas y de Ariosto,
la que siempre está sola,
la que siempre es la rosa de las rosas,
la joven flor platónica,
la ardiente y ciega rosa que no canto,
la rosa inalcanzable.

los cinco sentidos con los cuales la define, la rosa a la que, parece decirnos, sólo podemos acceder mediante la intuición (el llamado sexto sentido):

Tacto:

Pero mi rosa no es la rosa fría
ni la de piel de niño,
[...]
No es la rosa sedienta,
ni la sangrante llaga,
ni la rosa coronada de espinas,
[...]
No es la rosa de pétalos desnudos,
ni la rosa encerada,
ni la llama de seda,
ni tampoco la rosa llamarada
[...]
Es la rosa del tacto en las tinieblas,
es la rosa que avanza enardecida,
la rosa de rosadas uñas,
la rosa yema de los dedos ávidos,
la rosa digital

Oído:

[...]
ni la rosa puntual que da la hora,
[...]
Es la rosa moldura del oído,
la rosa oreja,
la espiral del ruido,
la rosa concha siempre abandonada
en la más alta espuma de la almohada
[...] la negra rosa de carbón diamante
que silenciosa horada las tinieblas

Gusto:

Es la rosa encarnada de la boca,

la rosa que habla despierta
 como si estuviera dormida.
 Es la rosa entreabierta
 de la que mana sombra,
 la rosa entraña
 que se pliega y expande
 evocada, invocada, abocada,
 es la rosa labial,
 la rosa herida

Vista:

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

Olfato:

Es la rosa del humo,
 la rosa de ceniza

Amor condusse noi ad una morte, título que reproduce una frase del *Canto V* de la *Divina Comedia*, por Francesca da Rimini, la famosa moradora del segundo círculo infernal, que reúne a los lujuriosos, también se apoya en la contraposición de los cinco sentidos para definir el amor.¹⁷

¹⁷ En este poema podemos advertir no sólo la mención a los diversos sentidos, sino también y de modo notable la referencia a los siete pecados capitales que incluyen por supuesto a la lujuria, aludida ya en su propio título. Villaurrutia equipara el amor a esos pecados inicio de todo mal: "Amar es una cólera secreta, una helada y diabólica soberbia, una envidia verde y muda, una sutil y lúcida avaricia, una insólita lujuria, una gula voraz, siempre despierta, es al fin, una indolencia". Cólera (ira) + soberbia + envidia + avaricia + lujuria + gula + indolencia (pereza)= Amor/pecados capitales.

Oído:

Amar es reconstruir, cuando te alejas,
 tus pasos, tus silencios, tus palabras,
 y pretender seguir tu pensamiento
 cuando a mi lado, al fin inmóvil, callas.

[...]

Amar es escuchar sobre tu pecho,
 hasta colmar la oreja codiciosa,
 el rumor de tu sangre y la marea
 de tu respiración acompasada.

Tacto:

Amar es no dormir cuando en mi lecho
 sueñas entre mis brazos que te ciñen,

[...]

Amar es provocar el dulce instante
 en que tu piel busca mi piel despierta;
 saciar a un tiempo la avidez nocturna
 y morir otra vez la misma muerte
 provisional, desgarradora, oscura.

Gusto:

Amar es absorber tu joven savia
 y juntar nuestras bocas en un cauce
 hasta que de la brisa de tu aliento
 se impregnen para siempre mis entrañas.

[...]

Amar es una sed, la de la llaga
 que arde sin consumirse ni cerrarse,
 y el hambre de una boca atormentada
 que pide más y más y no se sacia.

Vista:

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

Empleo de derivados y parónimos

[...] Alguien me habló al oído des-
pacio lentamente, me dijo: vive,
vive, vive, era la muerte

Jaime Sabines

A. En este grupo reúno las oposiciones construidas con derivados morfológicos,¹⁸ o construcciones que incluyen la forma adverbial negativa *no*, de las que se vale Villaurrutia:¹⁹

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

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

[...]
la sola oscura razón,
la fuerza que a ti me lanza,
perdida toda esperanza,
es... ¡la desesperación!
(*Décimas de nuestro amor IX*, p. 81)

Oposición sólo aparente en los anteriores ejemplos, ya que tanto hay nombres que perdieron la posibilidad de ser

¹⁸ Este empleo, regularmente, trae consigo en el nivel fónico o del significante la paronomasia o al menos la aliteración, por lo que no es extraña su presencia en la construcción poética.

¹⁹ Su uso, registrado por ejemplo en los títulos de sus poemas, le permite además en ciertos casos, crear juegos polisémicos: *Nocturno*, por ejemplo, puede ser entendido como el sustantivo que designa una composición artística, o como el adjetivo que se refiere a lo propio de la noche. Títulos que incluyen términos derivados (*Nocturno rosa* y *Estancias nocturnas*) actualizan la función adjetiva de nocturno.

nombrados, cuanto sueños que aún no son soñados; asimismo, ¿qué nos conduce a la desesperación sino el haber perdido la *esperanza*?, *desesperanza* que paradójicamente se revela como única fuerza (similar a su antónima *esperanza*) que mantiene al amor.

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

Contrario a los anteriores, este verso resulta de imposible significado, ya que al nombre *veneno* se antepone el calificativo intrínseco *mortal* y se pospone la subordinada adjetiva *que no mata*, negando así la propia esencia del aludido veneno mortífero.

En varios casos el uso de derivados permite antitéticas imágenes, contrastes y oposición en las que el sujeto se reafirma al convertirse a un mismo tiempo en sujeto activo y pasivo; en causa y efecto simultáneo de la acción:

[...]
ni la vida me siente, ni yo siento la vida
(*En el agua dormida*, p. 21)

[...]
Yo iba a ti en mi clamor, alucinante
y alucinado, como en un irreal
Mediterráneo
(*El viaje sin retorno*, p. 23)

[...]
mirando mirarme por mil Argos
por mí largos segundos²⁰
(*Poesía*, p. 26)

²⁰ Respecto al juego de homonimia suscitado por estos versos reproduzco un comentario: “En *Poesía* aparecen los siguientes versos: ‘estoy mirando mirarme por mil Argos/ por mí largos segundos’. Las dos sucesiones idénticas de once fonemas, /poRmílARgos/, nos remiten a dos significados distintos: ‘Veo como soy observado por un millar de Argos’ (el mítico personaje griego poseedor de cien ojos); y ‘observo como me miro durante largos instantes’” (Baez, 2004: 330).

[...]

nada es la tierra que los hombres miden
y por la que matan y mueren;
(*Nocturno en que habla la muerte*, p. 54)

B. Oposición y antítesis se logran también mediante el contraste significativo de términos en los que priva una relación de paronimia (palabras muy semejantes en sonido que carecen de un vínculo morfológico como los derivados). Villaurrutia juega con ellos al agregar a la similitud de significantes una oposición de significados, creando imágenes logradas.

Eras, para mi cuerpo, cielo y suelo
(*Mar*, p. 24)

El cielo en el suelo
como en un espejo
(*Nocturno sueño*, p. 48)

En tanto que nuestro dialecto se caracteriza entre otros rasgos por el seseo, los parónimos /siélo/ /suélo/ nos remiten en ambos versos a una oposición de tipo espacial: arriba/ abajo, proximidad/lejanía, fronteras que por medio de una imagen metafórica se funden en un cuerpo ante el acto amoroso o se trastocan gracias a la magia del espejo, respectivamente.

[...]

siento que estoy en el infierno frío,
en el invierno eterno
que congela la sangre en las arterias
(*Muerte en el frío*, p. 67)

En este poema los parónimos *infierno* / *invierno* presentan un doble vínculo: si bien en el plano semántico podemos establecer una relación que nos remite a una sensación térmica (ardiente/helado) los modificadores respectivos: *frío* y *eterno* parecen negar esa condición. Además hallamos un juego al intercambiar esos adjetivos, alterando con ello las

imágenes que se esperarían, explico: al infierno lo imaginamos o relacionamos más con la eternidad que con lo frío (característica contraria a lo que implica ese escenario: fuego, llamas, calor; eso sí eterno). En cuanto al invierno, estación en la que, en los países septentrionales como el nuestro, hay una asociación natural con lo frío, lo gélido, y no con un periodo que no tiene final. En síntesis, inversión aparente que permite al autor neutralizar en cierto modo la oposición natural infierno: lugar ardiente /invierno: estación gélida, así como crear otra imagen más lúgubre aún y acorde con el título del poema.

[...]
 y en el silencio sombrío,
 sin quererlo, a pesar mío,
 oigo tu voz en el eco
 y hallo tu forma en el hueco
 que has dejado en el vacío
 (*Décimas de nuestro amor* IV, p. 80)

¡Hasta en la ausencia estás viva!
 Porque te encuentro en el hueco
 de una forma y en el eco
 de una nota fugitiva;
 (*Décima muerte* VIII, p. 72)

En ambos poemas, la presencia de los parónimos /gwéko/ /éko/ logra oponer la sensación visual a la auditiva: la huella de una forma (el amante o la muerte ¿acaso hay diferencia?) y el vestigio de un sonido, que permiten, asimismo, contraponer e intercambiar pasado y presente, existencia e inexistencia, fue y es, el sonido y el silencio, lo visible y lo invisible; para lograr la pervivencia del amante/amado a través de la nostalgia y la soledad; o la permanencia de la muerte dentro del ser viviente.

Finalmente, registro dos casos, sin duda muy interesantes, en los que Villaurrutia, construye el juego mediante una paráfrasis:

Y comprendo de una vez para nunca
 el clima del silencio
 (*Muerte en el frío*, p. 67)

Al sustituir el adverbio temporal en la frase modal original (“de una vez para siempre”), por su antónimo se produce un oxímoron.

[...]
 Esta lúcida conciencia
 de amar a lo nunca visto
 [...]
 es la angustia de pensar
 que puesto que muero existo
 (*Décima muerte I*, p. 70)

En este caso el último verso nos remite obligadamente al cartesiano “Je pense, donc je suis”, y si el filósofo francés otorgó al razonamiento lógico la premisa de la existencia, Villaurrutia condiciona la prueba de que existimos a la muerte, antítesis del mismo valor.

BIBLIOGRAFÍA

- BAEZ, GLORIA (1983), *Recursos estilísticos en la poesía de Xavier Villaurrutia*, Tesis inédita. Licenciatura en lengua y literaturas hispánicas. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2004), “El juego de ecos y espejos: un acercamiento al estudio de la dilogía en la obra poética de Xavier Villaurrutia”, *Acta Poética*, 25-2 otoño, pp. 305-332.
- BERISTÁIN, HELENA (2003), *Diccionario de retórica y poética* [1985], 8ª ed. corr. y aum. México, Porrúa.
- BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN (1977), *Crónica de la poesía mexicana*, Guadalajara, Departamento de Bellas Artes (Col. Textos Latinoamericanos).
- BORGES, JORGE LUIS (1957), “El Zahir”, en *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, pp. 103-114.
- (1970), *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé.

- CELORIO, GONZALO (1994), "Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia: poetas antípodas de Contemporáneos", en Hűlsz Piccone y Manuel Ulacia, *Más allá del litoral*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MORETTA, EUGENE L. (1976), *La poesía de Xavier Villaurrutia*, México, Fondo de Cultura Económica (Col. Lengua y Estudios Literarios).
- PAZ, OCTAVIO (1967), *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1978), *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- VILLAU RRUTIA, XAVIER (1974), *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*. Prólogo de Alí Chumacero, recopilación de Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, bibliografía de Luis Mario Schneider, México, Fondo de Cultura Económica (Col. Letras Mexicanas).