

Rimar y soñar
(nota acerca de *Nostalgia de la muerte*)

JACQUES ANCET
Escritor

RESUMEN: La experiencia de la traducción desencadena este estudio que, sin pretender ser exhaustivo, sugiere la singularidad de la escritura de Xavier Villaurrutia. El autor, a quien se debe una notable traducción al francés de *Nostalgia de la muerte*, se preocupa por definir la negación en su forma sintáctica y la dimensión repetitiva de las unidades sonoras. Centra su atención en el análisis de las palabras mismas, en sus choques de los que resultan intercambios de sentido y valor. En el artículo se propone que el efecto fundamental de esta poesía en el lector es el de ingresar en un laberinto, lo cual le ayudará a definir la concepción de Villaurrutia sobre la realidad.

ABSTRACT: The experience of translation unchains this study, which, without pretending to be exhaustive, suggests the singularity of the writing of Xavier Villaurrutia. The author, to whom we owe a notable translation into French of *Nostalgia de la muerte*, is preoccupied with defining the negation in its syntactic form and the repetitive dimension of the units of sound. He centers his attention on the analysis of the words themselves, in their collisions resulting in interchanging feeling and value. In the article it is proposed that the fundamental effect of this poetry on the reader is one of entering into a labyrinth, which helps one to define the concept Villarrutia has over reality.

PALABRAS CLAVE: Xavier Villaurrutia, Supervielle, traducción, procedimientos poéticos, laberinto, realidad.

KEY WORDS: Xavier Villaurrutia, Supervielle, translation, poetic procedures, labyrinth, reality.

¿Por qué traducimos? ¿Qué nos mueve a poner nuestras propias palabras en las palabras ajenas, a trabajar en pro de un encuentro del allá y del aquí en el cual ambos acaban por no reconocerse más? Acaso se trate menos de poner en circulación, de dar a conocer, que de un remoto sobrecogimiento. Aquel que resulta, en la brumosa sugestión de la otra lengua, de una palabra a la vez extraña y familiar que fue de entrada la del poema. Ahora bien, en mi caso, el descubrimiento de la escritura y el de la otra lengua fueron prácticamente contemporáneos, y era por ende natural —¿lo era realmente?— que desembocaran en ese acto asimismo extraño y familiar que llamamos traducir.

Recuerdo aún mi emoción al leer los primeros poemas de Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, sobre todo, Pablo Neruda (los enumero por orden de aparición), y de muchos otros más tarde. Recuerdo la necesidad de escucharlos en mi lengua pasándolos por mi propia boca. Como si, para mí, sólo pudiesen acceder a su plena realización mediante esa curiosa estereofonía en la que se recluye el traductor, un oído puesto en el texto extranjero, el otro en el que él mismo escribe. En otras palabras, leer de veras a un poeta extranjero era traducirlo. Ya lo decía Herder en su época y a su manera: “Sólo leo realmente [a Homero], como si lo estuviera oyendo, cuando me lo traduzco: canta en griego ante mí, y mis pensamientos alemanes intentan elevarse tan raudos, tan armoniosos y tan nobles como él. Poco a poco puedo hacerle justicia a Homero, para mí y para los demás, y sentirlo con toda el alma” (*apud*. Péniçon: 142).

Pensándolo bien, creo que traduje mis primeros poemas tal como escribí mis primeros textos: para entrar en un territorio ignoto, guiado por la promesa de una plenitud apenas vislumbrada y en el acto evaporada. Algo como un espejismo —ese espejeo de lenguaje que era preciso perseguir a riesgo de no hallar finalmente sino la pobreza de unas cuantas palabras torpes y apagadas—. Sí, había en aquellos poemas algo que llamaba y a lo cual me era imposible no dar respuesta. Traducir, desde un inicio, fue pues para mí un trabajo de escucha y de exploración. Y, a fin de cuentas, como en la escritura, la esperanza de un encuentro, por evasivo que fuese. La búsqueda en suma de una amistad donde descubrirse a uno mismo en la palabra del otro. O, a la inversa, donde descubrir al otro en la palabra propia. En la medida en que la voz de un poeta no es la voz de ningún “Monsieur”, como diría Mallarmé, es decir, la del hombre que el poeta es cuando no escribe, ya que es, dentro de él, la voz del otro que no conoce. Tal voz despierta en su lector a aquel otro distinto que él ignora también y que toda verdadera lectura lo lleva a descubrir.

I

El descubrimiento de Xavier Villaurrutia forma parte de aquel “remoto sobrecogimiento” que acabo de mencionar. La lectura de sus poemas, hace treinta años ya, en la antología hoy clásica de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, *Poesía en movi-*

miento, constituyó para mí uno de esos encuentros cuya intensidad nos hace sentir en deuda de inmediato. ¿Por qué? A decir verdad, no lo sé a ciencia cierta. Quizá porque ese encuentro despertó en uno una voz que, bajo la voz propia, pide ser escuchada. Así ocurrió antaño con Cernuda, Aleixandre, Valente y, hoy, con Antonio Gamoneda y Juan Gelman.

La emoción fue pues tan duradera que, unos diez años más tarde, decidí traducir *Nostalgia de la muerte* (Villaurrutia 1991). Decidir no es de hecho la palabra exacta ya que, según dije, lo que me impelía en aquel entonces no resultaba en exclusiva de un acto consciente. Digamos que, para saldar aquella oscura deuda contraída años antes, *me puse* a traducir esos poemas en una intimidad tal que hoy en día me es difícil recordar *en detalle* aquel trabajo. De él simplemente sé que fue relativamente rápido y de intensidad proporcional a la intensidad inicial de la lectura. Sé también, desde luego, que junto con los juegos de palabras fueron las formas fijas las que me dieron más guerra —y también más placer de traducción—. La dificultad, cuando no paraliza, exalta. De todos los poemas del libro, el que más tiempo requirió y aquel cuyo resultado me deja menos insatisfecho es obviamente “Décima muerte”. Aun cuando cierta retórica, sin duda inherente al uso de la décima heptasilábica, lo convierte a mi parecer en un conjunto quizá en exceso equilibrado, de tinte algo neoclásico. Más cerca de Valéry que de cierto surrealismo que representa junto con Supervielle, como bien se sabe, una de las principales referencias del libro.

En cuanto a los juegos de palabras, las dificultades rozaban en ocasiones lo imposible. Como en “Nocturno en que nada se oye” y su famosa letanía: “y mi voz que madura / y mi voz quemadura / y mi bosque madura / y mi voz quema dura”. Traducida literalmente la sucesión conservaba cierta fuerza en cuanto a las imágenes (“*et ma voix qui mûrit / et ma voix brûlure / et ma forêt mûrit / et ma voix brûle dure*”) pero traicionaba el texto al perder lo que le brinda su fuerza singular, esa repetición en la que lo mismo se convierte en lo otro sin dejar de ser lo mismo (lo cual, dicho sea de paso, hace patente una evidencia que, sin embargo, pasa a menudo desapercibida por resultar en la mayoría de los casos más difícilmente perceptible: la traducción del significado meramente léxico de un texto literario no es traducción). Por ende, era preciso alejarse en apariencia del original para acercarse mejor a él. En este caso, se trataba de dejar de lado las palabras en español y su significado para hallar las

palabras francesas que, *por su orden*, pudiesen brindar un equivalente. A condición de conservar la palabra “voz” así como la imagen del fuego, presente en dos ocasiones (“quemadura” / “quema dura”). Tras múltiples intentos infructuosos —aunque yo *sabía* que lo lograría, que bastaba tener algo de paciencia—, terminó imponiéndose una solución: al igual que su modelo, permitía una serie de variaciones basadas en la descomposición silábica de un término de partida (“quemadura” / “*s’enflamme*”) en una sucesión de unidades semánticas y fonéticas (“*et ma voix qui s’enfle à me / et ma voix qui sang flamme / et ma voix qui sent flamme / et ma voix qui s’enflamme*”) dentro de la cual se conservaba la fuerza de las imágenes y la insistencia del juego con las palabras.

Así pues, esos poemas me habían deslumbrado —o cegado—. Y, como siempre en semejante caso, me era preciso, para *comprenderlos bien*, pasarlos por mi propia lengua. Una lengua que Villaurrutia conocía y cuya poesía apreciaba. La operación, a primera vista, podía parecer relativamente simple: devolver los poemas a esa lengua y a esa cultura de las cuales, hasta cierto punto, provenían. En realidad, fue mucho más compleja, pues si bien Xavier Villaurrutia era asiduo de la poesía francesa, su propia poesía, densa, reticente, secreta, es una poesía fundamentalmente *hispanica* —en ella hay más ecos de Quevedo o Sor Juana que de Baudelaire o Valéry— y sobre todo, por supuesto, *mexicana*. En el sentido en que él mismo la define en su “Introducción a la poesía mexicana” como una mezcla de soledad, de lirismo introvertido, de meditación, de melancolía, cuya tonalidad sería el gris perla o plateado, el crepúsculo o la noche su momento privilegiado, y la muerte su preocupación central. Y en la que el irracionalismo y el automatismo del surrealismo serían constantemente contrabalanceados por la lucidez.

Basta con releer a Cocteau o Supervielle después de *Nostalgia de la muerte* para quedar convencido de ello. La atmósfera enrarecida, el juego violento de los contrastes (el fuego/el hielo, la sombra/la luz, el negro/el blanco, el silencio/el grito, el cuerpo/la estatua, la vida/la muerte...) se hallan finalmente muy lejos del virtuosismo del primero y de la vivacidad límpida del segundo. Lo que Villaurrutia encuentra en ellos es menos un tono o una temática que una vía para reconciliar su doble tendencia clásica y romántica. Lo que le gustaba de una cierta tradición francesa —en Baudelaire y en Valéry, en Cocteau y en Supervielle— era esa libertad dentro de la cortapisa que habría de ser una de las características de su propia poesía. De ahí el uso predominante de las formas fijas

(décimas y sonetos esencialmente) que, lejos de coartar su inspiración, la atizan, la aguzan, confiriéndole una intensidad que pocos poetas de su época supieron alcanzar.

Cierto es que podemos vincularlo no sólo con los Contemporáneos, como ya lo han hecho algunos, sino también con los poetas españoles de la Generación del 27 —Guillén, Prados, Lorca, Aleixandre, Cernuda, Alberti— pero basta con prestar mayor atención para percatarse de todo lo que los distingue. Si bien Villaurrutia comparte con Guillén el gusto por las formas fijas, uno es solar, el otro nocturno. Si bien el uso de la imagen lo emparenta con Lorca o Alberti, Aleixandre o Cernuda, lo que lo caracteriza es menos la imagen *irracional* que la imagen *onírica*: una imagen más figurativa, pero donde la figuración es una senda para perderse como lo es también en los cuadros de Chirico, de Dalí y, sobre todo, de Magritte, al cual se asemeja particularmente por su vertiente reflexiva y meditativa. Y en la mayor libertad de sus más largos poemas, lo guían menos el pánico o la rebelión que la errancia y la pérdida. Menos el abandono que un extravío donde la conciencia más aguda permanece alerta. Esa paradoja, ese asir a un tiempo los contrarios, es toda su poesía. Xavier Villaurrutia se pierde en el laberinto del sueño y se ve a sí mismo perderse sin soltar el hilo de Ariadna del espíritu en vilo:

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

II

En su estudio *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, que es a la vez testimonio de amistad y admiración y balance crítico sin complacencia, Octavio Paz señala las afinidades e influencias —hispánicas y francesas esencialmente— que marcaron a Villaurrutia. Sobra abundar al respecto. Por el contrario, cabe detenerse en aquello que lo singulariza. Su singularidad no sólo es *temática* —la noche, el sueño, la estatua, el espejo y, más profundamente, ese territorio intermedio, ese “entre” sueño y vigilia, vida y muerte, ser y no ser que da origen a la esencial dualidad de su poesía— sino también *física* —corporal: la de una voz, de una presencia reconocibles entre todas en el entramado de cada poema.

La primera característica y probablemente también la más fundamental de esta escritura es su intensa *negatividad*, entendida aquí como la frecuencia obsesiva de la forma sintáctica negativa en sus diversas modalidades. La de la negación absoluta, para empezar, con el “no” y su variante reiterativa “ni” o el adverbio “nada”: “no existe...”, “no sé nada...”; “Ni tu silencio... / ni el frío... ni tus palabras secas... / ni mi nombre, ni siquiera mi nombre...”; “nada, nada podrá ser más amargo / que el mar que llevo dentro...”; “A nada puede compararse un cementerio en la nieve.”, etc.; luego, la de la negación que no sólo dice lo que no es sino lo que *ya* no es: “ya no recuerdo nada...”, “y ya no queda sino la noche...”, “ya no puede morir...”; finalmente, la de la negación restrictiva (“no... sino”, “no... más... que”, “sólo”) que niega un término para subrayar más cabalmente otro —en este caso, una certeza o una realidad para dejar tan sólo la incertidumbre y la irrealidad: “no es tu cuerpo ya sino su hueco...”, “No, no es la rosa / sino la rosa increada...”, “Miedo de no ser nada más que un jirón del sueño...”, “querer tocar el grito y sólo hallar el eco...”, etc. A lo que se añaden las formas privativas: “sin”, “in-” (“invisible”), o “des-” (“desamor”, “desvelar”...), así como otros adverbios y adjetivos negativos como “nadie” o “solo”.

Todas esas formas negativas —que conducen a la ausencia, al vacío, a la pérdida, al olvido— determinan, por su valor significante (N + vocal, esencialmente), una red léxica particularmente densa de la que nacen el onirismo y la angustia de tantas imágenes: la palabra del título “nostalgia”, para empezar, y sobre todo “noche” aunada al adjetivo y sustantivo “nocturno”; los pronombres personales, después, los de la primera persona del plural, sujeto y complemento —“nosotros”, “nos”, acompañados del posesivo “nuestro”—, que van asociados con términos como “manos”, “lejano”, “infierno”, “invierno”, “sueño”, etc.; o la “nieve”, los “niños” que ‘derivan’ de “ni”, tal como el verbo “nadar” lo hace del sustantivo y del adverbio “nada”:

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

Esta frecuencia notable de la forma negativa y de sus derivados está íntimamente ligada con la otra característica peculiar de esta poesía:

su dimensión repetitiva. La repetición crea en la obra de Villaurrutia un clima obsesivo y angustiante, que resulta aún más cautivador por el hecho de que hunde al lector en la espera hipnótica de un final a la vez deseado y constantemente postergado. Hay de ello incontables ejemplos, desde el “todo” que abre cada una de las estrofas del primer poema “Nocturno” incluyendo la resolución final de la última estrofa, hasta el “Cuando” inicial de las primeras estrofas de “Nocturno eterno”, de “Cuando la tarde” o de “Muerte en el frío”, pasando por el “no es la rosa” / “es la rosa” de “Nocturno rosa” o el “ni... ni...”, “el mar... el mar” de “Nocturno mar”; sin contar todas las repeticiones y enumeraciones menos estructurales, más locales que, junto con los efectos de refrán, los juegos de palabras a los que dan sustancia (“y mi voz que madura / y mi voz quemadura / y mi bosque madura / y mi voz quema dura...”) y el uso frecuente de la asonancia, cuando no de la rima, confieren a esta poesía su fuerza obsesiva de letanía. Así, zozobramos en la angustia nocturna de los sueños, guiados y desorientados a la vez por tantos ecos que no dejan de permutarse, refractarse, confundirse, y cuya multiplicación termina por crear la intensa dramatización de esos poemas:

nada, nada podrá ser más amargo
 que el mar que llevo dentro, solo y ciego,
 el mar antiguo edipo que me recorre a tientas
 desde todos los siglos,
 cuando mi sangre aún no era mi sangre,
 cuando mi piel crecía en la piel de otro cuerpo,
 cuando alguien respiraba por mí que aún no nacía.

(*Nocturno mar*)

Todo pues se responde y corresponde en ese oscuro trenzado. Y no sólo de manera visible mediante la repetición de frases, de palabras, de sílabas o de vocales en las que estriban las rimas y las asonancias de muchos poemas, sino de manera más secreta y por lo mismo más obsesiva, mediante la práctica de lo que podríamos llamar una *rima generalizada*. Así ocurre en la estrofa de “Nocturno mar” que acabamos de citar, en la que a las repeticiones de palabras —“nada”, “mar”, “cuando”, “sangre”, “piel” “mi”— se añade multitud de ecos internos que, desde los efectos de acoplamiento (“*más*”, “*amargo*”, “*mar*”, “*me*”, “*mi*” / “*cuando*”, “*crecía*”, “*cuerpo*”) hasta las redes de asonancias (“*llevo*”, “*dentro*”, “*ciego*”, “*cuerpo*” / “*antiguo*”, “*edipo*”, “*siglos*” / “*crecía*”, “*nacía*” / “*solo*”,

“*todos*”, “*otro*” / “*antiguo*”, “*cuando*” “*sangre*” o “*dentro*”, “*tientas*” “*en*”, “*alguien*”), tejen un significado no léxico más envolvente aún que el significado léxico, por estar fuertemente corporalizado.

No se trata aquí de meros efectos “aliterativos”, como suele decirse. Puesto que en el lenguaje sólo hay significado. El menor fonema —la más mínima unidad “sonora”—significa: “*piel*” no es “*miel*”; “*mas*” no es “*mar*”. Las redes anteriormente señaladas (y hay otras más) tejen entre las palabras lazos “físicos” tan estrechos que las convierten en otra cosa: entrecruzamientos de ecos que intercambian sus significados y sus valores. Es así como “*mar*” que usualmente evoca la apertura, el infinito y por ende la aventura y la libertad, se torna aquí, al acoplarse con “*amargo*”, una entidad oscura interior al poeta (“que llevo dentro”), y cuya interioridad inscrita en la asonancia *e/o* va aunada a la ceguera (“*ciego*”) mítica de “*Edipo*”. Imagen inquietante de una potencia ciega, inmemorial, que nos atraviesa sin pertenecernos y que parece surgir del entramado más material de la escritura...

III

Desde luego, tal rima generalizada es un universal poético. Sin embargo, en el caso de Xavier Villaurrutia, es emblemática de toda su poesía. Entrar en sus poemas equivale a penetrar en un mundo donde rumores, voces, sombras, reflejos no dejan de entrecruzarse, desdoblarse, para extravíarnos en un vértigo en el que identidad y alteridad, sueño y vigilia, tiempo y ausencia de tiempo, vida y muerte, acaban confundándose. Todo se responde a todos los niveles, desde la más mínima sílaba hasta los poemas enteros, pasando por cada frase, cada palabra. He ahí lo que quisiéramos mostrar para terminar, mediante la lectura de “Nocturno de la estatua”, de conocido parentesco con “*Saisir*” (24) de Supervielle que fue seguramente su punto de partida y del que se ha dicho con cierta premura que era un plagio. Octavio Paz ya ha hecho justicia respecto a semejante acusación confrontado brevemente ambos poemas (62-64). Por mi parte, quisiera retomar el análisis allí donde Paz lo dejó. Empezaré por proseguir el estudio comparado de ambos textos, que habrá de poner en evidencia, por contraste, toda la singularidad del de Villaurrutia.

El poema de Supervielle es circular. Las repeticiones —sobre todo la de *“saisir”*, que le da título al texto— tienen en él un valor esencialmente positivo. Se cumple y se seguirá cumpliendo así un gesto doble en la duración suspendida del infinitivo: cual si fuesen las del prestidigitador, las manos se cierran sobre las cosas y se abren sobre su metamorfosis en otros tantos pájaros que, una vez emprendido el vuelo, han de volver a convertirse en aquellas cosas a las que por un instante sustituyeron:

Saisir

Saisir, saisir le soir, la pomme et la statue,
saisir l'ombre et le mur et le bout de la rue.

Saisir le pied, le cou de la femme couchée
et puis ouvrir les mains. Combien d'oiseaux lâchés,

combien d'oiseaux perdus qui deviennent la rue,
l'ombre, le mur, le soir, la pomme et la statue.

Las repeticiones, aquí, y los ecos, rimas, acoplamientos o asonancias (*“saisir”*- *“soir”*- *“statue”*- *“oiseaux”*; *“cou”*- *“bout”*- *“couchée”*- *“ouvrir”*; *“statue”*- *“mur”*- *“rue”*- *“perdus”*; *“pomme”*- *“femme”*; *“mains”*- *“combien”*; *“combien”*- *“ombre”*- *“pomme”*, etc.) forman parte de ese “juego de manos”, lo realizan al decirlo. Presentes sin ser demasiado insistentes, esas redes internas son vectores de apertura, de movimiento, de circulación, de tránsito, antes que fuerzas de atracción, de estrechamiento, de tensión, de transformación y de confusión.

El poema de Villaurrutia no es circular sino lineal. Nos conduce de un punto a otro según una persecución angustiante en la que los infinitivos que se hacen eco en los primeros versos tienen un valor esencialmente negativo: “soñar” es lo contrario de “saisir”; “correr” y “encontrar” evocan una frustración inscrita en los tres “sólo” sucesivos, al igual que “querer tocar” / “hallar” y “querer asir” / “encontrar”. Incluso los valores aparentemente positivos de “tocar”, “hallar” “sacarla”, “vestirla”, “acariciarla”, “jugar” y “contar” no son tales puesto que todo se desarrolla únicamente en las contradicciones y el vértigo alucinatorio del sueño:

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.
Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,

querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
 querer asir el eco y encontrar sólo el muro
 y correr hacia el muro y tocar un espejo.
 Hallar en el espejo la estatua asesinada,
 sacarla de la sangre de su sombra,
 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”

Cierto es que el verso inicial retoma directamente el primer verso de Supervielle: “Soñar, soñar la noche, / la calle y la escalera”: “*Saisir, saisir le soir, / la pomme et la statue*”. Su métrica es equivalente —un alejandrino por otro—; su acentuación similar, 2 4 6 / 9 13 por 2 4 6 / 8 12, habida cuenta de las diferencias del verso español y francés (14 / 12 sílabas). Y el principio del poema está constituido por un dístico que recuerda al del poema francés en el que también aparecen la noche, la calle y la estatua. Sin embargo, la semejanza no va más allá. Pareciera que Villaurrutia se ciñe a su modelo para después apartarse mejor de éste.

Rítmicamente, tras un acoplamiento prosódico análogo en el primer hemistiquio: “*Soñar, soñar la noche...*” “*Saisir, saisir le soir...*”, cuyo valor, según dije ya, es muy diferente, el trabajo prosódico se vuelve rápidamente más denso. La [s] inicial de “Soñar” va a dar origen a una red de ecos mucho más compleja que aquella relativamente floja de “*Saisir*”. Mientras que el poema francés transita de “*Saisir*” a “*statue*” pasando solamente por “*soir*” y “*oiseaux*”, aquí se pasa del “Soñar” inicial al “sueño”, pertenecientes al mismo campo semántico, mediante una difusión vertiginosa de ese cuchicheo de la [s] en todas sus formas: [s] + vocal o vocal + [s]. Empezando por la [o] de la palabra tema (“soñar”): “soñar” - “soñar” - “sólo” - “sólo” - “sólo”: el sueño es una frustración prolongada; nunca se halla en él lo que se busca, sino más bien su “sombra” y —de manera especular, en la inversión de la sílaba— “ojos”, “dedos”. Viene luego la [e] con su cadena obsesiva que, desde el dístico inicial, escande las etapas del encuentro onírico (“estatua”): el ambiente más cotidiano (“escalera”, “desdoblado la esquina”) transformado de pronto por el paso del otro lado del “espejo” en esa escena de angustia alucinada (“hallar en el espejo la estatua asesinada [...] vestirla en un cerrar de ojos

[...] contar a su oreja **cien veces cien cien veces**) y desemboca en una resurrección paradójica que, en lugar de hacernos salir del sueño, nos hunde un poco más en él: “**estoy** muerta de **sueño**”. Desde la escalera hasta la frase final, todo se responde: la estatua, la esquina, el espejo, y luego la forma asesinada, vestida, la letanía que la saca de su estado de coma... La escritura hace de todos estos elementos un continuo en el que vigilia y sueño, vida y muerte, animado e inanimado, calor y frío, palabra y silencio constituyen una misma y única realidad. Sin hablar de las demás ocurrencias tales como [a] + [s] / [s] + [a] (“**asir**” - “**hacia**” - “**sacar**” - “**sangre**” - “**las fichas**” - “**hasta**”) o [i] + [s] / [s] + [i] (“**así**” - “**hacia**” - “**acariciar**” - “**imprevista**”). La letanía cuchicheante de la [s] confiere a la segunda mitad del poema, sobre todo, una intensidad que el contrapunto de las oclusivas ([k]/[g] y [t]/[d]) torna aún más hipnótica. Todo ello inmerso en la duración suspendida del infinitivo omnipresente a través de sus dos finales agudos (“-ar” y “-er”), que teje a modo de urdimbre y trama una temporalidad detenida en la que todo sigue produciéndose sin cesar:

Soñar, soñar la noche, la calle la escalera
 y el grito de la estatua desdoblando la esquina.
Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
 y correr hacia el muro y tocar un espejo.
 Hallar en el espejo la estatua asesinada
sacarla de la sangre de su sombra,
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 oír la decir: “estoy muerta de sueño”.

Faltaría demostrar de qué manera las oclusivas, al tejer su malla, podrían constituir la marca de acontecimientos (“**grito**”, “**eco**”) o bien, asociadas al infinitivo, de acción: “**correr**”, “**querer**”, “**encontrar**”, “**tocar**”, “**sacarla**”, “**acariciarla**”, “**jugar con**”, “**contar**”; y cómo ciertas palabras más que otras son verdaderos entrecruzamientos de ecos, puesto que en ellas confluyen no sólo algunas de las redes señaladas sino también todo un trabajo de asonancias: *a-a*, sobre todo, “**estatua**”, “**hacia**”, “**hallar**”,

“asesinada”, sacarla”, “acariciarla”, “hermana”, “hasta”; así como *i-a*: “esquina” “vestirla”, “imprevista”, “fichas”, “oíla”; y en menor grado *e-a* (“escalera”, “oreja”, “muerta”), *e-o* (“eco”, “espejo”, “dedos”, “sueño”) y otras más, como los diptongos en *yod* que también atraviesan todo el texto, llevándonos de “soñar” a “estoy muerta de sueño”, pasando por todas las etapas del encuentro: la “calla”, el impulso (“hacia”), el hallazgo (“hallar”), el contacto (“acariciarla”) y el efecto hipnótico de “cien veces cien cien veces” que nos conduce al sueño final.

Desde luego, no pretendo efectuar aquí un imposible estudio exhaustivo del poema. Simplemente he intentado sugerir lo que a mi entender constituye la singularidad de la escritura villaurrutiana: esa pulsión repetitiva a la obra dentro de un tejer infinito de ecos en cuyo laberinto sin salida se extravía el lector. Desde esta óptica, la semejanza inicial con “Saisir” resulta meramente superficial y anecdótica. Se trata de mundos tan opuestos como el de la vigilia y el del sueño. Supervielle no nos extravía sino que, mediante un truco de prestidigitación, nos hace ver el mundo en que vivimos con otros ojos: habiéndose tornado otro, al volver a ser el mismo ya no lo es. La poesía nos permite percibir los límites en los que las cosas se evaporan, se tornan luz, espacio, movimiento, y nos muestra que lo que llamamos “realidad” supera por mucho la idea preconcebida que de ella tenemos. Villaurrutia, por su parte, nos invita a zambullirnos en esa misma “realidad” para mostrarnos que es un mero juego de espejos donde la identidad no existe. Cada cosa, cada ser es otra cosa, indefinidamente: la estatua es un cuerpo que es un cadáver que es un cuerpo; su grito es un eco que es un muro que es un espejo; el cual no es tal puesto que en vez de reflejar se abre como una puerta; en cuanto al sueño y a la realidad, a la vida y a la muerte, ya no se oponen pues se confunden entre sí. Todo ello no sólo es evocado, dicho, en el poema, sino tramado en el corazón de su materia misma gracias a esa red vertiginosa de ecos que hemos intentado atisbar y que sólo puede ser tejida no por la conciencia clara de la persona privada sino por el desbordamiento de esa *presencia* desconocida para el escritor mismo, que surge al producir el poema y que, por haberlo atravesado lo que dura un verso, un poema o un libro, lleva su nombre.

(Traducción de Haydée Silva)

BIBLIOGRAFÍA

PAZ, OCTAVIO. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

PÉNISSON, PIERRE. "La génie traducteur" en *La traduction-poésie, à Antoine Berman*, textos recopilados por Martine Brada. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg, 1999,

SUPERVIELLE, JULES. *Le forçat innocent*. París: Éditions Gallimard (col. Poésie/Gallimard 41).

VILLAU RRUTIA, XAVIER. *Nostalgie de la mort*, edición bilingüe. Trad. Jacques Anctet. París: José Corti, 1991.

FECHA DE RECEPCIÓN: 12 de marzo de 2008.

FECHA DE ACEPTACIÓN: 12 de abril de 2008.