

DISEMIA Y PARONOMASIA EN LA POESIA DE XAVIER VILLAURRUTIA

por

CESAR RODRIGUEZ CHICHARRO

Introducción

Los críticos que han analizado la poesía de Xavier Villaurrutia (1903-1950) reprochan a éste (velada, en ocasiones; agresivamente, a veces), que recurriese con excesiva frecuencia a los juegos de palabras —"de palabras y de ideas"—,¹ pues creen que el empleo de tan ingeniosos recursos va en detrimento de la emoción, de la hondura de sus poemas.²

Tal afirmación peca de ligera.

Ocurre con Villaurrutia lo que —toda proporción guardada— pasa con Góngora (el cual se vale de la paronomasia y de la disemia con fines humorísticos en algunas de sus composiciones líricas juveniles, pero también echa mano de tales procedimientos en su poesía seria), con Gracián (quien utiliza los juegos de palabras y logra "alcanzar con estas variaciones aparentemente pueriles, un doble sentido, una significación ideológica, un nuevo concepto").³ con Miguel de Unamuno (que acostumbra sostener, mediante disemias y paronomasias, sus antítesis y paradojas) . . .

Villaurrutia no fue sólo un lector atento de los vanguardistas franceses (Giraudoux, Breton, Aragon, Laforgue, Supervielle, Cocteau, Eluard . . .), sino que conoció, y a fondo, la obra de los manieristas —culteranos y conceptistas— españoles, con quienes —temperamental e intelectualmente— debió sentirse —al menos así lo revela su poesía— afín.

Villaurrutia —poeta barroco, o, mejor, neobarroco— no emplea estas figuras de dicción por el simple gusto de jugar con los vocablos, sino porque jugando —burla burlando— creyó —como lo creyeron, a su

¹ Alí Chumacero, "Prólogo", en *Poesía y teatro completos* de Xavier Villaurrutia, *letras mexicanas*, Núm. 13, Fondo de Cultura Económica, México, 1953, p. XV.

² Por la misma razón, el humanista Pedro de Valencia hizo objeto de parecidos reproches a Góngora: "Vuestra merced . . . no se desfigure por agrandar al vulgo, diciendo gracias y juegos del vocablo en poema grave y que va de veras". Cfr. Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Editorial Gredos, Madrid, 1955, p. 58.

³ E. Correa Calderón, *Baltasar Gracián*, Editorial Gredos, Madrid, 1961, p. 249.

vez, Quevedo, Guevara, Gracián, Góngora... — poder llegar a expresarse cabal, íntegramente.

Disemia. Definición

El escritor se vale a veces de un nombre que significa varios conceptos (homónimos). "La comunicación se acomoda a esta polisemia porque en el discurso se coloca siempre la palabra en determinado contexto que precisa su sentido."⁴

Disemia quiere, pues, decir doble significación.

En muchos casos, esta figura no es —en efecto— otra cosa que una forma propia del juego de palabras. Tal acontece con la estrofa de una graciosa letrilla de Góngora en que se basa Dámaso Alonso para demostrar que el poeta cordobés supuestamente asequible, el que la crítica ha dado en llamar de la primera época, no era "ni sencillo ni natural":

Cruzados hacen cruzados,
escudos pintan escudos,
y tahures muy desnudos,
con dados ganan condados;
ducados hacen ducados
y coronas Majestad,
¡verdad!⁵

Inserto a continuación el texto en el cual el citado filólogo aclara la estrofa: "los que tienen *cruzados* (las monedas así llamadas) logran ser *cruzados* (de las órdenes militares); los *escudos* (monedas) pintan *escudos* (de armas) a gentes no nobles; y jugadores que no tenían nada, jugando *con dados*, consiguen tener *condados* (obsérvese aquí la nueva complicación *con + dados*), etc."⁶

Dámaso Alonso no advirtió que los versos que tan certeramente analiza presentan otra complicación: entre el postrer vocablo del segundo verso —*escudos*— y el último del tercero —*desnudos*— hay muchos fonemas similares, lo cual implica que en el fragmento existe, a más de disemia, paronomasia.

Un ejemplo de disemia en la obra de Góngora aún más interesante —por complicado— es el señalado por el propio Dámaso Alonso al co-

⁴ P. Guiraud, *La semántica*, Trad. de J. A. Hasler, Breviarios, Núm. 153, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, p. 59.

⁵ Cfr. Dámaso Alonso, *Góngora y el "Polifemo"*, I, Antología Hispánica, Núm. 17, Editorial Gredos, Madrid, 1961, p. 96.

⁶ *Ibid.*, pp. 97-98.

mentar el término *opilada* que aparece en la primitiva versión de la décima estrofa del *Polifemo*:

La delicada serba a quien el heno
rugas le da en la cuna, la *opilada*
camuesa, que el color pierde amarillo
en tomando el acero del cuchillo.⁷

La decisiva influencia que ejerce Góngora en los poetas portugueses del siglo XVII queda cumplidamente probada, entre otros aspectos de índole temática o estilística, en que éstos también emplean la disemia.⁸

La disemia en la poesía de Xavier Villaurrutia

Transcribo en primer término un poema, finamente humorístico, en el que Villaurrutia conjuga ambos procedimientos: el disémico y el paronomástico. Se trata del octavo y último de sus "Epigramas de Boston", escritos en esa ciudad en 1936, cuando el poeta disfrutaba de una beca de estudio en la Universidad de Yale:

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.

Hay paronomasia porque en las palabras *nieva nieve* todos los fonemas —excepto el último— son idénticos.

Hay disemia porque el poeta emplea dos vocablos de doble significado:

nieva	ni + Eva
nieve	ni + Hebe

En el último verso del epigrama se produce sinalefa

niE-va niHe-be

con lo que, fonéticamente, resulta idéntico a las cuatro últimas sílabas del tercer octosílabo, si bien es cierto que difieren conceptualmente.

⁷ Dámaso Alonso, *Poesía española*, Editorial Gredos, Madrid, 1957, pp. 350-354.

⁸ José Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, 1956, pp. 322-324.

También presenta este interesante epigrama una figura de pensamiento o lógica: la preterición: el poeta manifiesta que hay algo que no osa decir —*mi boca no se atreve*—, pero es precisamente eso —lo que no puede decir— lo que expresa en la misma cláusula imprimiéndole así mayor energía: *ni Eva ni Hebe*.

Este antipuritano poema no es el único en que Villaurrutia emplea la disemia:

y mi voz quema dura
como el hielo de vidrio
como el grito de hielo
aquí en el caracol de la oreja
el latido de un mar en el que no *sé nada*
en el que no *se nada*
porque he dejado pies y brazos en la orilla. . .

(“Nocturno en que nada se oye”.)

Mar, pues, en el cual el poeta nada sabe, en el que todo lo ignora; pero mar, también, en donde no se nada, porque Villaurrutia ha dejado pies y brazos en la orilla.

Se advierte aquí, por un lado, una paronomasia basada en un simple cambio acentual: *sé* (primera persona del singular del presente de indicativo del verbo saber) y *se* (pronombre reflexivo); por otro, una disemia: el primer *nada* es un adverbio; el segundo, viene del verbo *nadar*.

El sexto de los versos transcritos arriba presenta una innovación (¿una mejora?) de Villaurrutia en el nocturno: la función ortodoxa de dicho verso debía ser la de servir de soporte, de estribillo al anterior, pero aquí es conceptualmente modificado —que no fonéticamente— mediante la supresión del acento en el término *se*.

el latido de un mar en el que no *sé nada*
en el que no *se nada*

Incluyo ahora otros ejemplos de disemia que aparecen, como el anterior, en poemas serios de Villaurrutia. Estéticamente son inferiores: yo diría, con frase del propio poeta, que en ellos se dejó arrastrar por el “demonio de la analogía”:

Primero un aire tibio y lento que me ciña
como la venda al brazo *enfermo* del *enfermo*
y que me invada luego como el silencio frío
al cuerpo desvalido y *muerto* de algún *muerto*.

(“Nocturno muerto”.)

Dame la memoria de todas las caras
que amé, y de los aromas
y de los matices, y dame la fe,
para que una gota de tu vino calme
la *sed* de mi *sed*.

(“Ya mi súplica es llanto”).

Y una *sed* que en el agua del espejo
sacia su *sed* con una *sed* idéntica.

(“Nocturno amor”).

Más expresivos resultan los siguientes versos:

¿Quién *medirá* el espacio, quién *me dirá* el momento

(“Nocturno muerto”).

Y me dejas
sin más pulso ni voz y *sin más cara*,
sin máscara como un hombre desnudo
en medio de una calle de miradas.

(“Poesía”).

No, no es la *rosa rosa*
sino la *rosa increada*...

(“Nocturna rosa”).

(No, no es la rosa color de rosa, *sino la rosa increada, la sumergida rosa*...).

me estoy mirando mirarme por *mil Argos*
por *mí largos* segundos

(“Poesía”).

El penúltimo verso presenta paronomasia: *mirando mirarme*.

Afirma Octavio Paz que Xavier Villaurrutia “siempre tuvo la angustiada sensación de sentirse mirado «por mil Argos, por mil (*sic*) largos segundos».”⁹

* Octavio Paz, *Las peras del olmo*, Imprenta Universitaria, México, 1957, p. 98.

Un caso de disemia con el que algunos críticos se deleitan y otros se exasperan:

Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz
y mi voz *que madura*
y mi voz *quemadura*
y mi *bosque madura*
y mi voz *quema dura*

(“Nocturno en que nada se oye”.)

En los versos tercero y cuarto sólo quedan implicados dos términos: *que* y *madura*, que se transforman en uno: *que* + *madura* = *quemadura*.

En el quinto, son tres los vocablos que intervienen en el juego disémico: voz = *bos*, *que* y *madura*. Los dos primeros se unen y constituyen uno nuevo, distinto: *bosque*; *bosque madura*.

En el sexto, sólo dos elementos participan en la disemia: *que* + *ma* = *quema* y *dura*; *quema dura*.

Villaurrutia emplea a veces una forma disémica en la que una sola palabra ofrece al lector o al auditor dos significados, dos conceptos:

mas huye todo como el pez que se da cuenta
hasta *ciento* en el pulso de mis sienes
muda telegrafía a la que nadie responde.

(“Nocturno en que nada se oye”.)

Ciento ofrece a quien lee (que sesea) o a quien escucha (que hace lo propio) dos posibles significados. “Respecto de las pulsaciones —se dice a sí mismo— el término empleado no puede ser otro que *ciento* —una centena de ellas—; pero en el contexto encaja también, y a la perfección, *siento* —de sentir una *muda telegrafía a la que nadie responde—*.”

En “Nocturna rosa” ocurre algo parecido:

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

Desojada es un neologismo. La rosa del insomnio se ha quedado sin ojos, desojada. *Des* denota negación: *desconfiar*, *deshacer*, *deshojar*. . . Aquí desojada implica, por un lado, que la rosa ha abierto los

párpados y se descubre sin ojos; pero desojada significa también, fonética, si no ortográficamente, que la rosa ha perdido sus hojas.

Lo mismo pasa, sobre poco más o menos, en "Nocturno mar":

Mar sin viento ni cielo,
sin olas, *desolado*...

Mar afligido, angustiado, *desolado*. Pero, ¿colocado ese *desolado* ahí, inmediatamente después de *sin olas*, no nos lleva, querámoslo o no, a pensar que *desolado* implica también mar sin olas, *desolado*?¹⁰

Paronomasia. Definición

Paronomasia (o *annominatio*) significa el empleo de dos o más palabras que presentan fonemas iguales y fonemas distintos.

Según Wolfgang Kayser son paronomásticos "los casos del complemento «interno» (to live a life, einen Gang gehen, vivir una vida, soñar un sueño)".¹¹

También son propios de esta figura, sigue diciendo Kayser, "los casos en que se agrupan palabras de sonido semejante, pero de significado diverso". Aquí, según el crítico alemán, la paronomasia se entrecruza con el juego de palabras: mas difiere de él porque éste, en sentido restringido, se emplea más bien para aludir al doble significado de una palabra. El juego de palabras, pues, se asemejaría más a la disemia que a la paronomasia.

El retruécano —forma específica del juego de palabras— sí se "sirve de la semejanza de sonido en dos palabras diferentes o en dos grupos de palabras" (Kayser):

disemia — juego de palabras
paronomasia — el retruécano (un juego de palabras muy especial).

La *annominatio* fue empleada en lengua latina, tanto por los poetas del Lacio —y muy especialmente por Virgilio— como por los del medievo europeo (Sidonio Apolinar, Alain de Lille, Gautier de Châ-

¹⁰ Es tal la afición de Xavier Villaurrutia por la disemia que incluso la emplea en una modesta nota bibliográfica: "Esta fidelidad a lo esencial de sí mismo es tal, que no me parece ocioso ni hiperbólico afirmar que en estos tres breves conjuntos, unidos ahora por la intencionada alusión al diablillo alado, *está ya* —puesto que se trata de una estrella— y *estalla* —puesto que de un cohete se trata— José Bergamín en cuerpo y espíritu". (Xavier Villaurrutia, "José Bergamín. Caballito del diablo", en *El Hijo Pródigo*, año I, Núm. 2, México, mayo 1943, p. 123.)

¹¹ W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1954, p. 181.

tillon...). Esta figura retórica pasó después a la lengua vulgar, utilizándola escritores como Chrétien de Troyes, Rutebeuf, Dante, etc. Posteriormente, en la España de los siglos XVI y XVII, autores como Cervantes, Góngora, Tirso de Molina, Lope de Vega, Quevedo, Gracián... , también se valieron de este recurso estilístico.

Inserto a continuación algunos ejemplos:

Conde de Villamediana:

A Pedro Vergel, entrando en la plaza de toros
¡Qué galán que entró Vergel
con cintillo de diamantes!
Diamantes que fueron antes
de amantes de su mujer.¹²

Calderón:

Granjas tengo en Balafor:
cajas fueron de placer,
ya son *casas* de dolor.¹³

(*Los cabellos de Absalón.*)

Cervantes:

La razón de la sinrazón que a mi razón se hace,
de tal manera mi razón enflaquece, que con razón
me quejo de la vuestra fermosura.¹⁴ (*El Quijote*,
I, 1).

Góngora:

...unos soldados fiambres
que perdonando a sus *hambres*
amenazan a los *hombres*.¹⁵

Con pocos *libros libres* (libres digo
de expurgaciones) *paso* y me *paseo*,
ya que el tiempo me *pasa* como higo.¹⁶

¹² *Ibid.*

¹³ Cfr. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, I, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, p. 394.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cfr. Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 56.

¹⁶ *Ibid.*

de la disposición antes *limado*
y de la erudición después *lamido*.¹⁷
bien que su menor *hoja* un *ojo* fuera ¹⁸
que dulce *muere* y en las aguas *mora*. . .¹⁹

Lope de Vega:

los olmos, de quien *hojas* eran *ojos* ²⁰

(*Angélica*.)

Tirso de Molina:

Arboles que mis congojas
ojos hacen vuestras *hojas* ²¹

(*El amor y la amistad*.)

Gracián:

las *vanas Venus*; entre *peñas* y entre *penas*
De sus *joyas* sólo quedó el eco en *hojas* y sepulcros.
Las sedas y *damascos* fueron *ascos*. . .; los olores, *hedores*.
. . .y los *ecos* de la vida en *huecos* de la muerte.²²

Azorín:

La casa es espaciosa y cómoda: hasta cierto punto cómoda,
en *orden* a su *desorden*.²³

La paronomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia

En algunos poemas, Villaurrutia emplea lo que Kayser llama paronomasia del complemento interno:

Yo iba a ti en mi clamor, *alucinante*
y *alucinado*, como en un irreal

(“El viaje sin retorno”.)

¹⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cfr. Dámaso Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, I, p. 167.

²⁰ Cfr. Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 57.

²¹ *Ibid.*, p. 58.

²² E. Correa Calderón, *Baltasar Gracián*, p. 249.

²³ *Diccionario de literatura española*, Revista de Occidente, Madrid, 1953, p. 543.

cuando la vida o lo que así llamamos inútilmente
y que no llega sino con un *nombre innombrable*

("Nocturno eterno".)

y en tu piel de espejo
me estoy *mirando mirarme* por mil Argos,
por mí largos segundos

("Poesía".)

cuando la *vi* cuando la *vid* cuando la *vida*

("Nocturno eterno".)

La tierra hecha impalpable *silencioso silencio*,
la soledad opaca y la sombra ceniza
caerán sobre mis ojos y *afrentarán* mi frente

("Nocturno muerto".)

Vienen del mar, que es el espejo del cielo,
en barcos de humo y sombra,
a *fundirse* y *confundirse* con los mortales

("Nocturno de los ángeles".)

es la que avanza enardecida,
la *rosa* de *rosadas* uñas...

("Nocturna rosa".)

la rosa entraña
que se pliega y expande
evocada, invocada, abocada...

("Nocturna rosa".)

Ofrece Villaurrutia, en tres versos, dos casos de paronomasia: el primero, de tres miembros; el segundo, de dos:

Cuando los *hombres* alzan los *hombros* y pasan
o cuando dejan caer sus *nombres*
hasta que la *sombra* se *asombra*

("Nocturno eterno".)

En este último caso, como en todos los anteriores, no se puede hablar de retruécano: el poeta no juega, escribe seriamente.

Sí, en cambio, será deliberadamente humorística esta breve estampa:

Lenta y *morada*
pone ojeras en los cristales
y en la *mirada*.

("Alba".)

Del mismo modo que a las metáforas que se han convertido en lugares comunes, en tópicos —*perlas* = dientes; *plata* = cabello cano, etcétera—, se les llama *metáforas lexicalizadas*, a este retruécano manido —*morada, mirada*—, así como a aquel otro —*ojos, hojas*— empleado por Góngora, Lope de Vega y Tirso de Molina, se les podría denominar *paronomasias lexicalizadas*.

Un ejemplo más, el último:

Tu *voz, boz* de eco
es el rebote de mi voz en el muro

("Poesía".)

Considera Dámaso Alonso que nuestra lengua no permite "muchos escarceos en este punto" (el de la paronomasia). De ahí que Góngora tuviese que "reprimir su natural y contentarse en la mayor parte de los casos con aliteraciones" (infame *turba* de nocturnas aves; *trepando troncos y abrazando peñas*).²⁴

Lo mismo debió de ocurrirle a Villaurrutia, el cual nos ha dejado, entre otros, este interesante verso aliterativo:

el *sabido* sabor de la *saliva*.²⁵

²⁴ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 58.

²⁵ Otro gracioso juego:

en las fichas del cementerio
los + son —.

("Pueblo")

Y uno más al que yo llamaría antitópico:

y comprendo de una vez para nunca.

("Muerte en el frío")

Antitópico porque el lector espera que el vocablo con el que se cierre el verso (para completar una frase que no es sino un lugar común) sea *siempre*, y Villaurrutia utiliza su antípoda: *nunca*.

Conclusiones

1. Xavier Villaurrutia emplea la disemia *a)* con un propósito finamente humorístico ("Epigramas de Boston", VIII); *b)* con absoluta seriedad ("Nocturno en que nada se oye", "Nocturno muerto", "Poesía"); *c)* arrastrado por el "demonio de la analogía" ("Nocturno muerto", "Ya mi súplica es llanto", "Nocturno amor"). (Estas últimas disemias son, estéticamente, las menos eficaces.)

2. Hay disemias villaurrutianas que, en punto a originalidad, lo son tanto como las gongorinas. El poeta se vale, a veces, del *seseo*, lo que le permite llevar el juego de palabras a originales extremos: "Nocturno en que nada se oye", "Nocturna rosa", "Nocturno mar".

3. Combina disemia y paronomasia.

4. Utiliza paronomasias de complemento interno, así como de palabras de sonido semejante y diverso significado.

5. Ya había advertido Villaurrutia que estos juegos de palabras "mantienen, atizan o son parte del fuego" de su composición. (Bernardo Ortiz de Montellano, Jorge Cuesta, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, *Una botella al mar*, Editorial Rueda, México, 1946.)