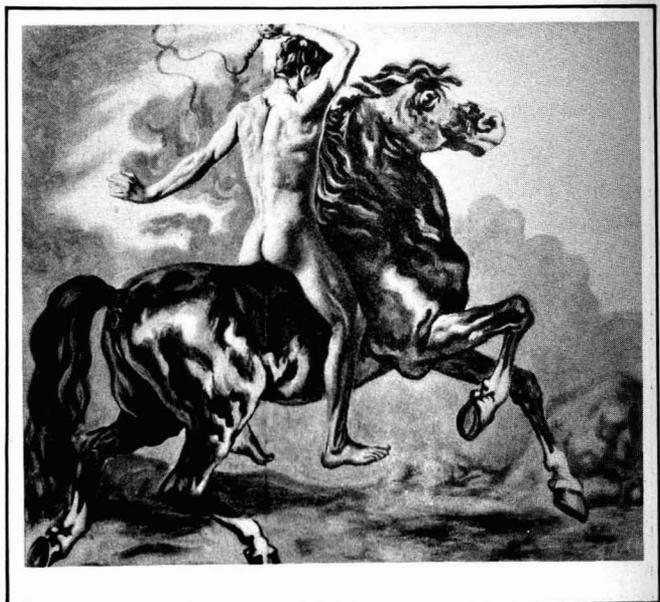


# Mes mensonges c'est vérité, sévérité même en songe

## Notas sobre la presencia de Cocteau en Villaurrutia

El primer número de la revista *Ulises*, mayo de 1927, se abre y se cierra con tres poemas en francés: dos al principio, de Max Jacob, cuyos originales éste había entregado en octubre de 1925 a Agustín Lazo,<sup>1</sup> y un tercero, sin firma en la revista pero obra de Villaurrutia, según consta por una carta a Alfonso Reyes,<sup>2</sup> unos versos que el poeta mexicano, a modo de conocimiento y saludo, “deslizó en la cartera” de Paul Morand con motivo de la breve estancia de éste en México. Las letras mayúsculas con que se publicaron íntegramente esos poemas constituían un deliberado guiño tipográfico de los editores, un calculado gesto de galofilia (más patente en Villaurrutia que en Novo). La revista salía así respaldada por dos nombres, Jacob y Morand, representativos de la modernidad francesa del momento.

La crítica, al valorar la presencia en los “contemporáneos” mexicanos de la vanguardia francesa, ha mencionado repetidas veces, aunque de pasada, a Jean Cocteau, sobre todo en relación con Villaurrutia. Se suele invocar *Orfeo* (1926), desde que Elías Nandino aventuró que el impacto de esta pieza teatral había originado en Villaurrutia un descubrimiento de sí mismo.<sup>3</sup> Guillermo Sheridan ha reconsiderado brevemente la cuestión, así como la huella en el mexicano de motivos amorosos de la *plaque* poética de Cocteau, *Plein Chant*.<sup>4</sup> Otros motivos aislados atraen también la atención hacia Cocteau: el de “Nocturno rosa”, en relación con el breve texto en prosa “La rosa de Cocteau”, y para “Nocturno de los ángeles” el serafismo del francés.<sup>5</sup> Pero en general se considera superficial y anecdótico su influjo. Así, a Tomás Segovia le cuesta aceptar la anterior afirmación de Nandino,<sup>6</sup> y Octavio Paz afirma que,



*El caballero desnudo*, de Giorgio de Chirico

aunque Cocteau “fue muy leído por Xavier y algunos de sus temas —la rosa, los ángeles— provienen de este poeta”, su influencia “se manifestó más en los desplantes y los tics que en la poesía”.<sup>7</sup>

Conviene sin embargo abordar globalmente la cuestión. Hay indicios para suponer que el estímulo de Cocteau, más que influjo propiamente, no fue tan externo o superficial como parece desde una perspectiva actual, sobre todo si nos situamos a fines de los veinte, coincidiendo con unos años decisivos para Villaurrutia. Ahora bien, su lectura de Cocteau, y eso hay que recalcarlo, se combina con otras del momento que, en especial la de Supervielle, dejarán en él huella evidente. Es cierto, asimismo, que a través de Cocteau llegan rumores y ecos de otros escritores, de modo que es difícil, o resulta arriesgado al menos, otorgarle a menudo un papel más sustancial que el de un hábil transmisor. Su labor polifacética y su dinámica y constante presencia en empresas de vanguardia, con intervención de las distintas artes, lo convertían en una figura imprescindible para muchos. “Cocteau, joven”, dictaminaba en un artículo desde la perspectiva de 1927, el romanista E. R. Curtius. A éste le llamaba la atención la armo-

<sup>7</sup> Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, pp. 60-61.

<sup>1</sup> Jacques Issorel, “Max Jacob: Lettres inédites à Agustín Lazo (1925-1927) avec un poème retrouvé: La statue”, *Hommage des hispanistes français à Noel Salomon*, Barcelona, Laia, 1979, pp. 407-408.

<sup>2</sup> Jacques Issorel, “Seize lettres inédites de Xavier Villaurrutia à Alfonso Reyes”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brasilien*, Université de Toulouse, 23, 1974, p. 54.

<sup>3</sup> Elías Nandino, “La poesía de Xavier Villaurrutia”, *Estaciones*, I, 4, invierno de 1956, p. 46.

<sup>4</sup> Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 192, 200-201, 236.

<sup>5</sup> Cocteau trazó su versión o perfil del ángel en unas páginas del ensayo *Le secret professionnel* (1922), luego recogido en el volumen *Le rappel à l'ordre*, París, Stock, 1926, pp. 201-205.

<sup>6</sup> Tomás Segovia, “La experiencia de Xavier Villaurrutia”, *Actitudes*, Universidad de Guanajuato, 1970, p. 33.

niosa alianza en Cocteau de vanguardia y clasicismo, libertad y norma literaria, y en este sentido lo vio como una figura joven altamente representativa de un sincretismo auroral que parecía divisarse en el panorama cultural europeo de mediados de los años veinte.<sup>8</sup> Tal vez a eso se refiriese Oliverio Girondo cuando elogió a Cocteau diciendo que era “un ruiseñor mecánico al que ha dado cuerda Ronsard”, frase que citó Gómez de la Serna al final de un artículo escrito en 1931 sobre Cocteau, primero publicado en *Revista de Occidente*, con el que cerró su libro *Ismos*. Ramón parece sentirse en cierta complicidad con el francés, y en un pasaje del retrato biográfico que nos dejó de él mostró como rasgo singularizador la alianza de ingenio y frivolidad y seriedad dramática: “Procura poner –dice el autor de *Automoribundia*– junto a esa frivolidad celerosa una gravedad de enfermo, de moribundo, de enlutado por sus manos renovadas”.<sup>9</sup> La atención que despertaba entonces resuena y puede seguirse a través de las publicaciones más abiertas y de prestigio, como la *Revista de Occidente*. Sin duda él, al reemprender el trabajo literario tras la crisis y el silencio producidos por la muerte de su amigo el escritor Raymond Radiguet, había entrado en la fase más productiva y expansiva de su carrera. En 1926 publicó *Orfeo*, pieza que inmediatamente traduciría Corpus Barga para la *Revista de Occidente* (enero y marzo del 27), y un poema relacionado con dicha obra, *L'Ange Heurtebise*, así como la colección de ensayos *Le rappel à l'ordre* y su *Lettre à Jacques Maritain*, una muestra de su capacidad para exponer sobre la marcha a la atención pública algunos episodios de su experiencia, convirtiéndolos en literatura, como poco después quedaría plenamente confirmado con su libro *Opium. Journal d'une désintoxication*. De 1927 y 1928 datan, respectivamente, una colección de poemas, *Opera*, y el ensayo *Le mystère laïc* que gira en torno a Giorgio de Chirico.

Villaurrutia ya había leído, desde bastante antes, a Cocteau. En una carta de 1923 a A. Reyes elogia la, entonces recién editada, *plaquette* roja de *Plein Chant*. Pero, como se ha indicado, su interés mayor hay que situarlo hacia 1926-28, coincidiendo con una etapa de crisis personal muy fértil, de búsqueda y cambios poéticos para el poeta mexicano. Hay una anécdota absolutamente inventada por Cocteau pero que a mi juicio es oportuna y cuadra muy bien a Villaurrutia. En un párrafo de *Opium* (1931) cuenta un trágico suceso supuestamente ocurrido en el curso de una representación en México del *Orfeo*:

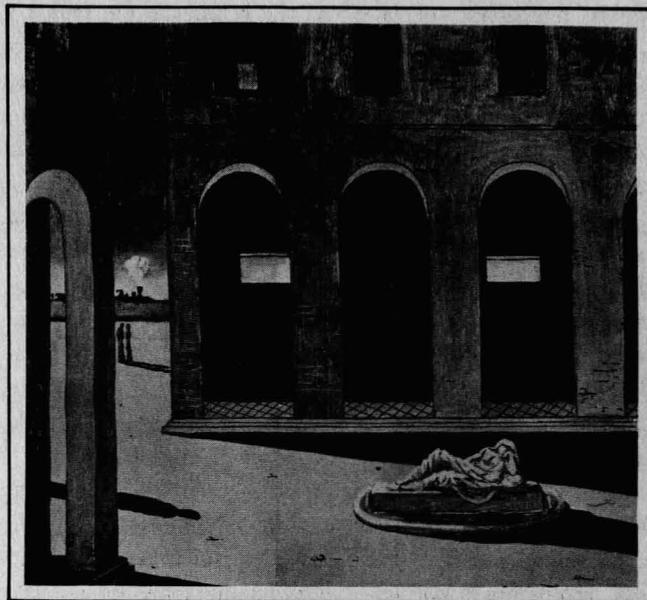
Un terremoto interrumpió la escena de las bacantes, demolió el teatro e hirió a algunas personas. Reconstruida la sala, se repone *Orfeo*. De pronto, un director de escena anuncia que el espectáculo no puede continuar. El actor que interpretaba el papel de Orfeo, antes de volver a salir del espejo, había caído muerto entre bastidores.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> E. R. Curtius, “Cocteau, joven”, *Ensayos críticos acerca de la literatura española*, trad. de E. Valentí, Barcelona, Seix Barral, 1959, t. II, pp. 304-315.

<sup>9</sup> R. Gómez de la Serna, “Retrato de Jean Cocteau”, *Revista de Occidente*, XXXII, mayo de 1931; luego con el título de “Serafismo”, *Ismos*, Barcelona, Guadarrama, 1975, pp. 356-386.

<sup>10</sup> *Opio*, trad. de M. Wacquez, Bruguera, 1983, p. 51.

Resulta que ese innominado actor que cayó fulminado era por deducción Villaurrutia, el cual efectivamente actuó en el papel de Orfeo en la representación que de la obra realizó en México el grupo teatral Ulises: “No cabe duda que al llegar a esta parte del libro –comentó irónicamente José Gorostiza– la desintoxicación de Cocteau no era todavía absoluta”.<sup>11</sup> Dejando a un lado la invención en sí, que es una muestra del histrionismo del escritor francés, demasiado dispuesto a forzar ingenuamente las voces y oráculos que fueran necesarios, y toda clase de milagrosas o “poéticas” coincidencias, sería plausible aceptar que en el fondo dio sin querer en el clavo, que simbólicamente fue cierta esta falsa muerte de Xavier Villaurrutia, como si al asumir el papel teatral de Orfeo, y en



*Plaza de Italia*, de Giorgio de Chirico

conformidad con la propuesta de Cocteau de que su obra fuera un “poema en acción”, se hubiera visto realmente impulsado a los dominios del trasmundo.

La obra, en todo caso, invita a penetrar en un espacio desconocido, que no aparece ni se ve pero que claramente se sugiere por medios escénicos. Ese espacio es la muerte. Cocteau, en obras anteriores, la había visualizado como el envés de la vida, el lado oculto y correlativo de ella. Así, en un poema de *Vocabulaire* (1922) titulado “L'endroit et l'envers”:

Mort à l'envers de nous vivante (...)  
 Nous ne pouvons te voir et te sentons mêlée  
 Aux plaisirs, à l'amour dont la chaleur ailée  
 Fait les coeurs les plus durs, comme neige dissous (...)  
 Mieux que Vénus, ô mort, vous habitez nos couches.<sup>12</sup>

Un escrito en prosa del mismo año, recogido en *Le rappel à l'ordre*,<sup>13</sup> lo glosa, aunque sin insistir como en estos versos (o en muchos otros del libro siguiente *Plein Chant*) en las

<sup>11</sup> José Gorostiza, *Prosa*, Universidad de Guanajuato, 1969, p. 170.

<sup>12</sup> “L'endroit et l'envers”, *Poésie 1916-1923*, París, Gallimard, 1925, pp. 430-433.

<sup>13</sup> *Le rappel à l'ordre*, ed. cit., pp. 218-219.

aproximaciones y los intercambios de vida y muerte y la contaminación erótica de ésta. La imagen principal de uno y otro textos del 22 –la muerte como la otra cara de la vida, o como un texto ilegible escrito al dorso– se asociará después a un instrumento simbólico y mediador, el espejo, que, como en *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll, puede ser penetrado, franqueado. Cocteau adoptó el motivo, aprovechó una y otra vez su sugerencia enigmática, convirtiéndolo en un objeto-mito característico de su manierismo estético. En el film *Le sang du poète* (1932) vemos cómo el poeta atraviesa el espejo y accede por un corredor al interior de un mundo desconocido con pasos que se asocian con los del sueño. En *Orfeo* es diferente. El motivo se aprovecha, sin la evidencia con que aparece en *Le sang du poète*, únicamente en función de las necesidades de la escena. Es la puerta que separa y comunica dos ámbitos: el lugar visible para el espectador –el salón de la casa de Orfeo– y ese otro lugar sin límites, no contemplado pero sugerido por la experiencia y el tránsito de algunos personajes. “Los espejos –leemos en la escena VII de *Orfeo*– son las puertas por donde va y viene la Muerte”.<sup>14</sup>

Esto, que es “el secreto de los secretos”, se lo confía a Orfeo el vidriero Heurtebise, quien también le revela que la única forma de atravesar los espejos consiste en colocarse los guantes de goma que por olvido se dejó la Muerte. Heurtebise será, de este modo, el “intermediario” de Orfeo. Un detalle –que no pasaría inadvertido para Eurídice– revela la parte angélica de su ser: en una ocasión, por unos segundos, queda suspendido en los aires. En realidad es “l’Ange Heurtebise”, título de un poema coetáneo a *Orfeo* recogido en el libro *Opera*. Por otra parte, la doble naturaleza no es exclusiva de él, sino que alcanza a otras figuras del drama. Así, el caballo está representado por una cabeza equina sobre un hombre con maillot: figura ambigua, de un diabolismo con cierto regusto dadá, cuyo poder ejercido en el arranque de la obra sobre Orfeo introduce un indudable aunque velado componente homosexual. Orfeo, por su parte, finge al final de la obra que su identidad coincide con la identidad del autor, Cocteau. Y la muerte, que fue inspirada en el conocido trapezista y travesti Barbette,<sup>15</sup> tiene la apariencia de una mujer joven, a la vez que sus guantes de goma –así como el uniforme de sus ayudantes– sugiere en ella una actividad quirúrgica, la parca-cirujano. De este modo, casi nadie es lo que aparenta ser de un modo permanente. El autor se complace en ir desplazando a sus personajes, en someterlos a un juego de desdoblamiento y de equívocos. La atmósfera, como ocurre en los sueños, es incierta y muy precisa a un tiempo. La Muerte tiene, al acercarse, “una gesticulación lenta de masajista y de hipnotizador de una cabeza invisible”; “para tocar las cosas de la vida, atraviesa un elemento que las deforma y las desplaza”; “pasa lentamente su brazo derecho y su mano por la frente, como un sonámbulo que despierta”.<sup>16</sup> El peso de la obra

descansa especialmente sobre estos movimientos, sobre los ya señalados cambios –continuos e imprevistos–, o sobre la calculada expresividad y el vaporoso simbolismo de los objetos; como afirma Corpus Barga en su breve presentación, la acción de *Orfeo* está, más que en el texto, en la escena.<sup>17</sup>

No es fácil, ni tal vez sea aconsejable, precisar qué impacto y qué huella causó y dejó en Villaurrutia el *Orfeo* de Cocteau. En el repaso de esta obra se ha intentado sugerir algunos puntos de parcial o difuso contacto: la peculiar figuración del trasmundo al otro lado del espejo; un espacio dotado de movilidad, sujeto a cambios y desplazamientos insólitos; un repertorio de objetos plásticos, dentro de un clima saturado, expectante. En las advertencias sobre la decoración, Cocteau afirma que el salón de Orfeo está “sitiado” por fuerzas misteriosas y que “hasta los objetos familiares tienen un aire sospechoso”.<sup>18</sup> Algunos de estos objetos tienen, como vimos, una misión particular. Los guantes, que al parecer proceden de la iconografía de Giorgio de Chirico<sup>19</sup> (la desolada y como sonámbula lucidez de éste dejó otras huellas en la obra), son el instrumento para atravesar el espejo y, a la vez, son un signo o indicio de que la aventura de Orfeo entraña la experiencia de una profunda “operación” interior. La expresividad del símil quirúrgico se pone de manifiesto en las palabras de Orfeo al volver a cruzar el espejo: “Me parece –dice– que salgo de una operación”.<sup>20</sup> Resulta tentador pensar que ello es parte de la historia de la asociación que estableció Villaurrutia entre el poeta y el cirujano –el poeta que “opera” en vivo, sobre un cuerpo sensible–, a lo cual se refirió explícitamente a propósito del poeta amigo (y cirujano de profesión) Elías Nandino.<sup>21</sup>

El otro escrito de Cocteau que centra nuestra atención es *Le mystère laïc* (1928), en torno a Giorgio de Chirico. La circunstancia que motivó este escrito fue el elogio y la defensa del pintor italiano, cuya última producción, de un marcado clasicismo, le había supuesto el rechazo de los surrealistas, antes admiradores suyos. Breton acababa de emitir su juicio adverso en *Le Surréalisme et la peinture*. El libro de Cocteau era simplemente un conjunto de notas o apuntes libremente sugeridos por el pintor: respondía a una forma impresionista y fragmentaria de escribir ensayo, que él llamaba “poesía crítica”. Chirico servía a Cocteau como pretexto para formular algunas ideas propias; de ahí que, más que el título inicial *Le mystère laïc*, convenga y cuadre al libro el título que le dio el autor al reeditararlo, con nuevos textos, en 1932: *Essai de critique indirecte*. Ello suscita, para nuestro objeto, una pregunta inicial: ¿hasta qué punto la lectura que hizo Cocteau de la pintura de Chirico influyó en la visión que de éste tuvo Villaurrutia? ¿En qué sentido pudo mediar o intervenir en ella *Le mystère laïc*? Sugeriré un solo punto de posible incidencia.

<sup>17</sup> *Revista de Occidente*, XV, p. 171.

<sup>18</sup> *Revista de Occidente*, XV, p. 174.

<sup>19</sup> Cfr. *Essai de critique indirecte*, París, Grasset, 1932, pp. 77 y 181-182.

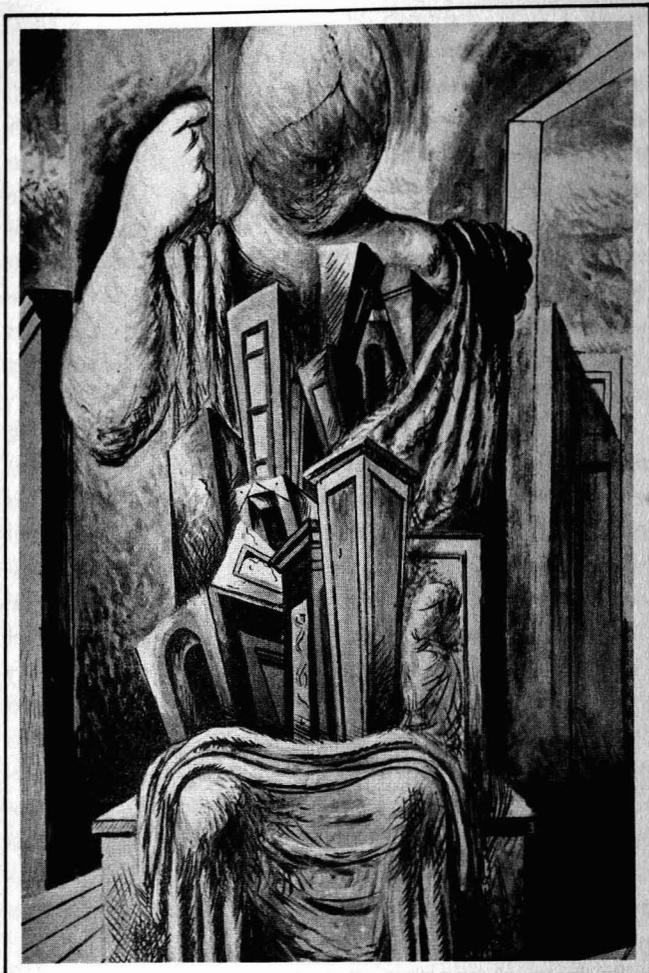
<sup>20</sup> *Revista de Occidente*, XV, p. 356.

<sup>21</sup> *Obras*, México, FCE, 1966, pp. 852-853. Eugène Moretta (*La poesía de Xavier Villaurrutia*, México, FCE, 1976, p. 214, nota 1) ya sugirió, en relación con el *Orfeo* de Cocteau, la relación en Villaurrutia entre cirujía, poesía y muerte.

<sup>14</sup> Utilizo la traducción que Corpus Barga realizó del *Orfeo* de Cocteau para la *Revista de Occidente*, XV, enero-marzo 1927, pp. 171-199 y 347-378. La cita corresponde a la p. 350.

<sup>15</sup> Cfr. J. J. Kihm, E. Sprigge y H. C. Béhar, *Jean Cocteau. L'homme et les miroirs*, París, La Table Ronde, 1968, p. 179.

<sup>16</sup> *Revista de Occidente*, XV, pp. 196, 197 y 199.



Maniquí sentado, de Giorgio de Chirico

Cocteau, en su versión de Chirico, insistió en que éste expresa, como situación base, un temor remoto, incierto y culpabilizador. El clima de los cuadros es de calma, pero una calma sólo aparente, expectante, que anuncia la inminencia de una desgracia o que sucede a un accidente. Y Cocteau condensa el enigma de esta tragedia contenida mediante una equivalencia: "Chirico, ou le lieu du crime".<sup>22</sup>

Una selección de *Le mystère laïc* apareció en seguida en la revista *Contemporáneos* (núm. 3, agosto de 1928), bajo el título de "Fragmentos sobre Chirico". No consta el nombre del traductor, pero tuvo que ser obra de Villaurrutia o de Agustín Lazo (o de ambos a la vez). En el número anterior de la revista Villaurrutia había publicado un breve trabajo, "Fichas sin sobre para Lazo", cuya relación con *Le mystère laïc* resulta indudable. Algunas de las "fichas" del mexicano —aunque publicadas antes— ya suponen una lectura del texto de Cocteau. La forma fragmentaria, en apuntes, es idéntica; y el hecho de que el escrito de Villaurrutia giraba, también libremente, en torno a la obra de Lazo —el pintor mexicano de su generación más próximo a Chirico<sup>23</sup>— confirma la suposición

<sup>22</sup> *Essai de critique indirecte*, ed. cit., p. 94.

<sup>23</sup> Sobre la pintura de Agustín Lazo y su relación y correspondencias con la poesía de Villaurrutia, consúltese el libro de Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, ed. Océano, 1984, pp. 117-138. Debroise, por cierto, transcribe unas declaraciones de Lazo en una entrevista de 1928 realizada en París, donde lamenta que el surrealismo "con De Chirico ha perdido su mejor pintor".

de que se trata de un texto gemelo al de Cocteau y suscitado directamente por éste. Las "fichas" de Villaurrutia sellan y refuerzan una serie de paralelismos cruzados, de afinidad estética entre los cuatro nombres. Tal relación es formulable mediante las proporciones: Cocteau:Chirico :: Villaurrutia:Lazo y Cocteau:Villaurrutia :: Chirico:Lazo. Cabe asimismo introducir dos nuevos elementos, y crear con ellos una nítida contraposición. En una ficha de Villaurrutia leemos: "Diego [Rivera] es un ruso oriental. Lazo un europeo occidental. Lazo:Diego Rivera :: Cocteau: Maiakovski".<sup>24</sup> Proporción ésta —contra un objetivo, el arte soviético—, sugerida por Cocteau, en el relato que había hecho éste de su desencuentro con Maiakovski en París en presencia de Stravinski.<sup>25</sup>

Para la relación y correspondencia entre ambos textos, un punto interesante —entonces de renovada actualidad con el surrealismo— se refiere a la utilización del sueño en la obra artística. Dice Cocteau:

Les toiles de Chirico n'empruntent pas au rêve. Plutôt ses toiles semblent dormir et ne rêver à rien. J'aime qu'un jeune peintre (Christian Bérard) peigne un dormeur au lieu de suivre la mode de peindre un rêve. Le meilleur d'un rêve s'évapore le matin (...) Au réveil nous assistons à nos rêves comme un spectateur qui écoute une pièce dans une langue étrangère (...) Je félicite Chirico de composer avec les procédés du sommeil au lieu de copier du sommeil.<sup>26</sup>

Y Villaurrutia, en dos de sus "fichas":

Los suprarrealistas son los naturalistas del sueño. Pero aún no han producido un *Germinal*, ni siquiera un Zola.

Describir un sueño gráficamente lo hace un suprarrealista. Componer un cuadro con los elementos del sueño lo hace un pintor. Chirico es suprarrealista, pero no todos los suprarrealistas son pintores.

En las frases del mexicano resuenan sin duda las del francés, aunque aquél atenúe el rechazo más categórico de éste —en cuanto a la transcripción de los materiales del sueño— con una salida de tipo ingenioso (Villaurrutia expresaría de modo más personal y reposado sus ideas en la importante carta que escribió en 1933 con motivo de los *Sueños* de Ortiz de Montellano: el sueño es un tema poético que ha de ser inventado o reinventado por el poeta lúcido, despierto. He aquí su sentencia: "Solo la mano de un vivo puede escribir el poema del sueño"<sup>27</sup>). Para Cocteau, los contenidos oníricos en sí se desvirtúan en seguida y por tanto no deberían contar para el artista; sí, en cambio, le interesa la atmósfera del sueño, las impresiones o huellas que derivan del estado durmiente, así como la utilización de ciertos mecanismos propios del sueño

<sup>24</sup> "Fichas sin sobre para Lazo", *Contemporáneos*, núm. 2, julio de 1928, pp. 116-122 (*Obras*, ed. cit., pp. 1044-1046).

<sup>25</sup> *Le rappel à l'ordre*, pp. 59-60.

<sup>26</sup> *Essai de critique indirecte*, p. 66-68.

<sup>27</sup> "Una botella al mar (Carta a Bernardo Ortiz de Montellano)", *Obras*, p. 839.

para la composición de una obra artística. Cocteau no precisa cuáles son esos "mecanismos del sueño" con que "componen" Chirico. Pero, casi a continuación del pasaje transcrito y pasando de un arte a otra, retoma la idea y la ilustra en relación con la escritura poética:

Composer un poème avec le mécanisme du rêve. Une figure qui en devient une autre. Un mot qui change de sens en cours de route. Voler et voler.<sup>28</sup>

Puede resultar chocante que entre los procedimientos del sueño destaque uno solo y muy particularmente verbal: el calambur. La relativa insistencia en este punto concreto, a lo largo de *Le mystère laïc*, tiene, como veremos, un amplio marco. Cocteau remite a la propia actividad poética, por aquellos años, recogida en *Opera*:

Chez Max Jacob le calembour est musical. Chez Marcel Duchamp un gâtisme hautain. On me reproche trop les calembours d'*Opera*, pour que je ne m'explique pas en quatre lignes. *L'ami Zamore de Mme. du Barry*, c'est un fait. *La mise à mort de Mme. du Barry*, c'est un oracle. J'ai voulu rajeunir la tradition du calembour grec. La métaphore est un calembour mal noué. Je serre le noeud jusqu'à ce que le doigt ne sente plus rien sur la corde.

On s'apercevra vite que mes calembours n'étaient pas l'esprit mais le coeur de mon livre.<sup>29</sup>

Cocteau exagera y estas palabras no pueden tomarse demasiado en serio. Su pretensión de haber renovado la tradición oracular mediante el calambur es francamente ilusoria. Y en general sus juegos, en poemas de *Opera*, si los comparamos con otros de Robert Desnos o de Paul Éluard, son ingeniosos pero poéticamente forzados. De vez en cuando acierta. Destaco una frase, surgida al cabo de una serie de tanteos, del poema en prosa "L'Oracle", que encierra una verdad referida a su persona y que es casi una declaración de principios: "Mes mensoges c'est vérité. Sévérité même en songe."<sup>30</sup>

En el calambur, por una suerte de deslizamiento y como obedeciendo a una extraña acuosidad de la lengua, los sonidos de una frase de pronto se organizan de otra manera y suscitan un nuevo y escondido significado. En el ejemplo de Cocteau, el inicio declarativo de la frase (que por cierto le inspiró el lema al frente de su libro autobiográfico *Portraits-souvenir*: "Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité") se vuelve una sugerente reclamación de disciplina y lucidez al abordar el sueño en la obra artística. La referencia onírica de estos juegos se mantiene, siquiera de modo implícito o borroso: sugieren otra vida, paralela y oculta, del lenguaje. De ahí que, en cuanto a su mecanismo simbólico, estos desdoblamientos fonosemánticos se asocien con la duplicación de las imágenes del

espejo. El trato instintivo de uno y otro, de reflejos y ecos, es común; tiene un mismo origen y provoca una parecida extrañeza. Cabe hablar, propiamente, de *espejismos* verbales. Se recordará en este sentido el comentario de Villaurrutia, en el texto "La rosa de Cocteau", acerca del origen del célebre calambur de "Nocturno en que nada se oye": "una noche -dice- puse un espejo frente a otro" y "dejé caer una frase entre ambos."<sup>31</sup> El calambur resultante realizaba el principio correctivo de los espejos que Cocteau, mediante un juego de homonimia que le brindaba su lengua, formulaba así: "Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu avant de renvoyer les images."<sup>32</sup>

Pero la afición de Cocteau por los juegos de palabras tenía un amplio contexto: el gusto bastante común que por ellos sentían los poetas franceses modernos. Max Jacob había sido uno de los iniciadores de esta corriente, junto con Leon-Paul Fargue. Marcel Duchamp y Robert Desnos publicaban aforismos en la revista *Littérature* atribuidos a Rose Sélavy (los de Desnos, fueron recogidos en el libro *Corps et biens*. Michel Leiris en 1925 publicó la primera entrega de su *Glossaire: j'y serre mes gloses*, acompañado de un breve prólogo-manifiesto donde proclamaba el poder heurístico del lenguaje. También Breton, en un artículo de *Le Pas perdue* suscitado por los experimentos de Desnos, sostenía que las palabras tenían vida propia, que eran "creadoras de energía", portadoras en sí mismas de significación.<sup>33</sup> Había un auténtico "amour des homonymes" (título de un poema de Desnos); o como concluía Breton en su artículo: "Les mots font l'amour."

Tal fue el medio natural que sirvió como estímulo a Villaurrutia para el uso y el desarrollo en su poesía de los juegos de palabras, a partir al menos de la composición titulada "Poesía" (*Ulises* núm. 4, octubre de 1927) que cabe considerar programática y, bajo este ángulo, una puesta en marcha de su poética. Octavio Paz, en una página de su libro sobre Villaurrutia, situó adecuadamente la cuestión y aportó algunos ejemplos de esa moda francesa, en los inicios del surrealismo, que influyó sobre Villaurrutia.<sup>34</sup> La inducción de Cocteau en todo esto queda inevitablemente diluida: confluye, dentro de una dirección, más que con su poesía con las observaciones sobre estos recursos en su ensayo acerca de la pintura de Chirico.

Por lo demás, sería impropio establecer cualquier filiación unilateral respecto a un autor que, como Cocteau, en tantos momentos desempeñó el papel de un hábil divulgador. Es cierto -podríamos concluir- que no consta que figurase ningún título de Cocteau entre las obras que Villaurrutia iba a llevarse a la isla desierta; pero la lectura de este escritor, por algunos años, incidiendo con otras francesas (principalmente), contribuyó a una serie de planteamientos y decisiones importantes en el arranque de la poesía de los nocturnos. ◇

<sup>28</sup> *Essai de critique indirecte*, p. 68.

<sup>29</sup> *Essai de critique indirecte*, p. 69. Cfr. *Opio*, ed. cit., pp. 66. Ya en 1919, a propósito de la poesía de Max Jacob, había escrito Cocteau: "La poésie est un vaste calembour. Le poète associe, dissocie, retourne les syllabes du monde" (*Carte blanche*, en *Le rappel à l'ordre*, p. 117).

<sup>30</sup> "L'Oracle", *Opera*, París, Livre de poche, 1959, p. 108.

<sup>31</sup> *Obras*, p. 923.

<sup>32</sup> *Essai de critique indirecte*, 260.

<sup>33</sup> André Breton, "Les mots sans rides", en *Les pas perdus (Oeuvres)*, París, Pléiade, 1988, t. I, pp. 284-286.

<sup>34</sup> *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, ed. cit., pp. 61-622.