

LA ESTRUCTURA ESPECULAR DE *DAMA DE CORAZONES* DE XAVIER VILLAU RRUTIA

Jesús Eduardo García Castillo*

Los sueños nos crean un pasado.

JULIO TORRI

...su gran espejo que me obliga a
recorrer dos veces el mismo camino.

XAVIER VILLAU RRUTIA

*D*ama de corazones es un texto problemático por más de una razón. En primer lugar, es clasificable en un género conocido o convencional: no es una novela ni un poema en prosa ni una *nouvelle*; incluso algunos críticos la llaman un ensayo o un experimento, como Xavier Villaurrutia prefería denominarla:

Hasta ahora, yo mismo, en la prosa, no he pretendido sino encontrar palabras adecuadas a una sensibilidad nueva en mí y fuera de mí. Eso quiso ser mi relato, no más. Y sólo cuando lo pienso como un ejercicio puedo aceptarlo y —añadiré —sólo así es justo pensar en él.¹ [...] Cuando algún crítico, más malicioso que justo, alude a *Dama de corazones* considerándola como una novela y, más aún, como una novela frustrada, se equivoca. El texto de *Dama de corazones* no pretende ser el de una novela ni

alcanzar nada más de lo que me propuse que fuera: un monólogo interior en que seguía la corriente de la conciencia de un personaje durante un tiempo real preciso, y durante un tiempo psíquico condicionado por las reflexiones conscientes, por las emociones y por los sueños reales o inventados del protagonista que, a pesar de expresarse en primera persona, no es necesariamente yo mismo [...] *Dama de corazones* pretendía a la vez ser un ejercicio de prosa dinámica, erizada de metáforas, ágil y ligera, como la que, como una imagen del tiempo en que fue escrita, cultivaban Giraudoux o, más modestamente, Pierre Girard.²

Por su parte, Juan Coronado utiliza un adjetivo que define más precisamente la intención que el resultado: la llama una novela lírica, pues “aunque decline en decepción, ya cumplió su cometido en la promesa misma”.³

* CELL, El Colegio de México

¹ *Apud*. Alf Chumacero, “La generación de contemporáneos” en Xavier Villaurrutia, *Obras*, FCE, México, 1996, p. xxv. [En adelante se cita como *Obras*.]

² Xavier Villaurrutia. “Prólogo a un libro de cuentos policíacos”, en *Obras*, p. 816.

³ Juan Coronado, *La novela lírica de los contemporáneos*, UNAM, México, 1988, p. 9.

En segundo lugar, parece que no hay para este texto una fecha confiable, como tampoco para las otras dos narraciones poéticas de su momento, *Novela como nube*, de Gilberto Owen, y *Margarita de niebla*, de Jaime Torres Bodet. Coronado data la de Villaurrutia en 1928, pero Guillermo Sheridan, que atiende a la pugna por la originalidad que sostuvieron los tres Contemporáneos (sin contar en esto a Novo, el otro, el verdadero y más prolífico prosista), señala cómo Owen se considera una “fuente modesta” de las otras novelas, a lo que Villaurrutia y Torres Bodet responden mencionando reiteradamente que sus respectivas prosas comenzaron a redactarse en 1925, es decir que las tres tienen la misma fecha de gestación, aunque la de Owen haya sido publicada primero.

En cualquier caso, lo que me importa señalar aquí es que la redacción de *Dama de corazones* es simultánea (o, en última instancia) inmediatamente posterior a *Reflejos*, la primera colección de poemas de Xavier Villaurrutia, publicada en 1926, porque se puede ver con claridad cómo ambos libros comparten material poético y ciertos temas que después aparecerán en *Nostalgia de la muerte*, aunque con muestras de evolución y, además, utilizados para fines distintos. En este sentido, *Dama de corazones* funciona como un puente entre los dos momentos poéticos de Villaurrutia, pues comparte con *Reflejos* la imaginería y los símbolos, pero prefigura la técnica de monólogo interior, fundamental para los nocturnos, que marcan su estilo de madurez. Por otro lado, si es cierto que Villaurrutia comenzó a redactar su “ejercicio” literario en 1925, lo que emparenta *Dama...* y *Reflejos*, podemos suponer que hay también un parentesco con *Nostalgia de la muerte*, pues lo más probable es que la narración haya sido terminada en 1928, ya que esta es la fecha en que la editorial Ulises la publicó. Como se trata de una edición de autor, no es probable que el manuscrito haya esperado mucho antes de darse a conocer. Así, la fecha de terminación de *Dama de corazones* coincide con la composición de los primeros nocturnos, publicados, según consta en las *Obras*, a partir de 1928 en la revista *Contemporáneos*.⁴

⁴ “Nocturno de la estatua” tiene fecha de diciembre de 1928 y “Nocturno en que nada se oye” de agosto de 1929, ambos en

Por otra parte, Octavio Paz observa:

El tomo de *Obras* de Xavier Villaurrutia, publicado en 1966 por el Fondo de Cultura Económica, tiene más de mil páginas. Sin embargo, para la mayoría de sus lectores, Villaurrutia es el autor de unos quince o veinte poemas. ¿Poco? A mí me parece mucho. Por esos poemas recordamos las obras teatrales y volvemos a leer los ensayos de crítica poética: queremos encontrar en ellos, ya que no el secreto de su poesía, sí el de la fascinación que ejerce sobre nosotros.⁵

Mi intención, más modesta aún, es encontrar en *Dama de corazones* la confirmación de las ideas que Villaurrutia expresa en su poesía, mediante el análisis de sus simbolismos e imagerías, así como de sus recursos formales. Elijo el experimento en prosa porque considero que ha sido sistemáticamente despreciado por la crítica a pesar de que su estudio puede ofrecer nuevas vetas para la comprensión más integral de la obra de Villaurrutia, como trataré de demostrar. Para ello partiré de las opiniones de cuatro estudiosos que se refieren a esta novela lírica. El primero es, de nuevo, Octavio Paz, quien afirma:

Dama de corazones en su tiempo representó una dirección nueva para la prosa de imaginación pero hoy tiene sólo un valor histórico. Fue un ejercicio inteligente a la sombra de Girardoux. Recuerda a los relatos y novelas que escribía por esos mismos años Benjamín Jarnés, aunque las invenciones novelísticas del escritor español eran más originales [...] Alí [Chumacero] tiene razón cuando dice que estos textos son signos de su gusto por deambular en campos que no eran los suyos.⁶

Aunque estoy de acuerdo con estas afirmaciones, creo necesario un acercamiento cuidadoso a la “novela” (en

la revista *Contemporáneos*. El primero también apareció en 1929 en *Bandera de provincias*, de Guadalajara, Jal. Véanse las pp. xxxvii y xxxviii de *Obras*.

⁵ Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, FCE, México, 1978, p. 82.

⁶ *Ibid.*, pp. 40-42.

adelante la llamaré así, por economía) para entender cabalmente a qué se refiere Paz cuando habla de “valor histórico”, pues me parece que éste puede entenderse en dos sentidos: el que tiene para la obra de Villaurrutia, y el que, junto con las otras novelas líricas, representa para la narrativa mexicana posterior.⁷ Por otra parte, la filiación con Jarnés puede extenderse también a los españoles Antonio Espina y Pedro Salinas, como lo apunta Guillermo Sheridan en su libro *Los contemporáneos ayer*. En este mismo estudio, Sheridan analiza las novelas líricas con claridad y agudeza, aunque también, por la naturaleza de su trabajo, con suma brevedad:

La comparación obliga a considerar si no habría habido de antemano, cuando se inicia la “moda” de la novela entre ellos [Owen, Torres Bodet y Villaurrutia], la intención de escribir sobre una misma trama (la de Proust [*A la sombra de las muchachas en flor*, segundo tomo de *En busca del tiempo perdido*]). A pesar de diferencias notables, las tres novelas [*Novela como nube*, *Margarita de niebla* y *Dama de corazones*] manejan exactamente la misma situación argumental de fondo: un hombre (joven) por una causa fortuita (un viaje, un accidente) entra en contacto con una pareja (de amigas, de hermanas) y tiene que resolver con cuál de las dos se queda (de esposa, de amante) sabiendo que siempre ha de dudar sobre la justicia de su elección. Es obvio que esto no puede deberse a una casualidad, sino a la lectura del tomo de Proust.⁸

Sobre la novela de Villaurrutia dice que es en primera persona, se desarrolla en un ambiente aristocrático, vibra en un ambiente de desconstrucción onírica y es mucho más psicológica que las otras dos, que contiene a su autor como punto de referencia y lo hace personaje de sí mismo, que disfruta enormemente el ejercicio del tiempo distendido o relativizado por la escritura y que

posee una elasticidad feliz, hallazgos poéticos geniales y atmósferas de enorme sutileza que compensan con creces la debilidad de su arquitectura. No puedo suscribir esta última afirmación, porque me parece que una de las fuerzas secretas de la novela está precisamente en su estructura.

Aunque muchos críticos se refieren a ella cuando analizan la obra de Villaurrutia, existe un número sumamente reducido de artículos dedicados específicamente al análisis de *Dama de corazones*, dos de ellos fueron publicados en 1988 por la UNAM⁹; en el primero, Gilda Rocha Romero estudia el valor de la palabra y su capacidad de nombrar realidades opuestas. En 1978, Paz afirmó que “Villaurrutia no se propuso en sus poemas la transmutación de esto en aquello —la llama en hielo, el vacío en plenitud— sino percibir el momento del tránsito entre los opuestos.”¹⁰ Diez años más tarde, Rocha Romero utiliza esta idea para demostrar cómo Villaurrutia convierte en su novela la poesía en conocimiento de sí mismo, al tiempo que logra una comunicación íntima con el lector y lo invita a que emprenda el mismo viaje que él. Además, coincide con Juan Coronado al señalar que para tal efecto, un elemento insoslayable en el análisis debe ser el estado intermedio entre vigilia y sueño en que se encuentra el autor implícito.

En su introducción a *La novela lírica de los contemporáneos*, Coronado explica cómo, para Jung y Gastón Bachelard, el alma se divide en dos partes que corresponden a sus lados masculino y femenino¹¹: “al animus [la parte masculina] pertenecen los proyectos y las preocupaciones, dos maneras de no estar presente ante uno mismo. Al anima [la femenina] pertenece la ensoñación que vive el presente de las imágenes felices.”¹²

⁹ Tengo noticia de otro que no pude consultar: Emilia Perassi. “Intorno alla narrativa dei contemporáneos: *Dama de corazones* di Xavier Villaurrutia, Il faut se perdre pour se retrouver” en Giovanni-Batista de Cesare (ed), *El girador*, Bulzoni, Roma, 1993.

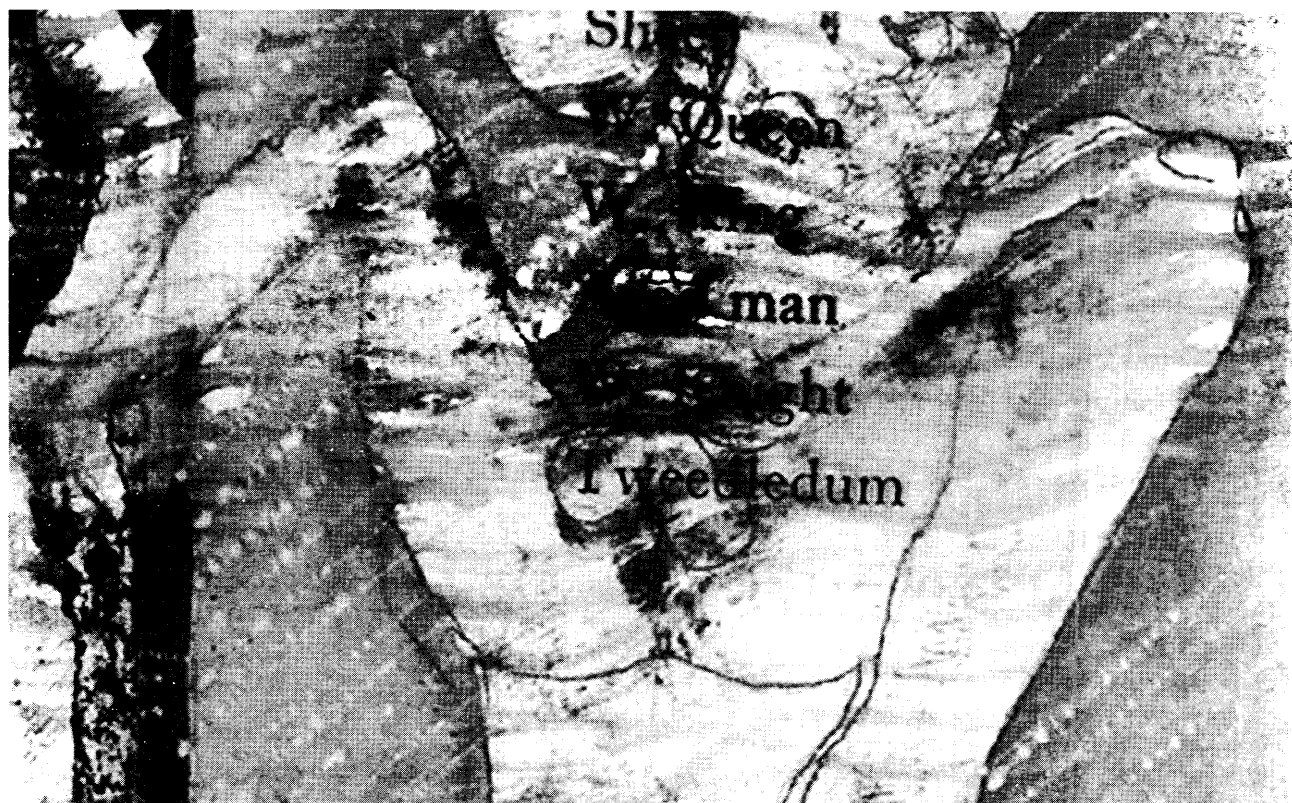
¹⁰ Paz, *op. cit.*, p. 84.

¹¹ Esto le sirve, incluso, para hacer una valoración de la obra narrativa de contemporáneos, pues tuvieron el coraje de escribir desde su lado femenino cuando la novela de la época era eminentemente masculina, como la de la revolución.

¹² G. Bachelard, *apud*. Juan Coronado, *op. cit.*, p. 17

⁷ Es cierto que no puede establecerse una genealogía directa entre novelas posteriores y *Dama de corazones*, pero hay que aceptar la anticipación técnica de Villaurrutia respecto de otros novelistas connotados como García Ponce y Rulfo.

⁸ Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985, pp. 306-308.



Coronado opina que las prosas de los contemporáneos

nadan felizmente en el ámbito de la ensoñación, ese estado que se encuentra entre la vigilia y el sueño. Con la ensoñación la voluntad se debilita y vuelan los deseos libremente. La narrativa de la revolución es una escritura que nace de la viril voluntad de unos seres conscientes. Los surrealistas transcriben las hondas feminidades del sueño. Las prosas de los Contemporáneos pisan suavemente el terreno minado de lo hermafrodita. Y en la situación del escritor, los conceptos viril o femenino, nada tienen que ver con la función sexual.¹³

Efectivamente, Bachelard describe la ensoñación como un estado intermedio entre la vigilia y el sueño que consiste en una huida fuera de lo real, sin encontrar

siempre un mundo irreal consistente. Además, advierte que “la ensoñación es, tanto en el hombre como en la mujer, una manifestación del ánimo”,¹⁴ del lado femenino que existe en el ser humano sin importar su sexo biológico. Otro rasgo interesante es que todos los sentidos se despiertan y armonizan en la ensoñación poética. “Y esta polifonía de sentidos es aquello que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar”.¹⁵ Esto supone, como lo advierte Rocha Romero, un constante estado de tensión entre dos realidades, la interna y la externa, la del sueño y la de la vigilia, la del *anima* y la del *animus*.

La ensoñación queda establecida en la novela de Xavier Villaurrutia a partir de los primeros párrafos. “Hace tiempo que estoy despierto”, es la primera sentencia de la *nouvelle*, y el lector entiende que esta frase cobra múltiples sentidos al terminar el viaje que

¹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴ G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, tr. del francés por Ida Vitale, FCE, México, 1982, p. 50.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

implica la narración. Pero este despertar está inconcluso:

Hace tiempo que estoy despierto. No me atrevo a ningún movimiento. Temo abrir los sentidos a una vida casi olvidada, casi nueva para mí. Tengo abiertos los ojos, pero la oscuridad de la pieza se empeña en demostrarme que ello es completamente inútil; al contrario, cerrándolos, apretándolos, se encienden pequeñas lámparas vivas, regadas, húmedas, pequeñas estrías coloridas que me reviven las luces del puerto lejano, en la noche, a bordo.¹⁶

Ha despertado su conciencia, pero no sus sentidos, excepto el de la vista; aunque si vuelve a cerrar los ojos, puede continuar el viaje que hacía en sueños. Este párrafo contiene, pues, los *leitmotius* (Paz dice “las obsesiones”) de Villaurrutia: el sueño y la vigilia, la noche, el viaje. Y si hacemos caso a Paz, para quien el estado intermedio puede llamarse agonía,¹⁷ en este inicio encontramos, también, el germen de otra obsesión, quizá la más característica: la muerte. Apenas en el párrafo que sigue, este tema se vuelve más evidente, aunque el autor lo mira de soslayo y se refiere a él mediante su opuesto:

Me cargo en el lecho hundiéndome temeroso y gustoso en los cojines, en las mantas, como deben hacerlo los enterrados vivos a quienes la vida les hace tanto daño que, a pesar de todo, no quieren volver a ella (pp. 189/571).

Si no quedara clara la referencia a la muerte, compárese este párrafo con uno que aparece unas páginas más adelante, en el que el autor implícito explica que su inmovilidad es una forma de morir:

No es difícil morir. Yo había muerto ya, en vida, algunas veces. Todo estriba en no hacer un solo movimiento, en no decir una sola palabra, en

fijar los ojos en un punto, cerca, lejos. Sobre todo, en no distraerse en mil cosas (p. 212/585).

El estado entre vida y muerte, es decir, este no querer volver recuerda, valga el paréntesis, “El retorno maléfico” de Ramón López Velarde: “Mejor sería no regresar al pueblo, / al edén subvertido que se calla / en la mutilación de la metralla.” Llama la atención que, de las tres figuras viajeras que atrajeron a los contemporáneos, la que Novo y Villaurrutia prefirieron fue el hijo pródigo. Aunque la relación más directa en ese sentido sea con Gide, como diré más adelante, López Velarde utiliza esa figura en este poema:

Y la fusilería grabó en la cal
de todas las paredes
de la aldea espectral,
negros y aciagos mapas,
porque en ellos leyese el hijo pródigo
al volver a su umbral
en un anochecer de maleficio,
a la luz de petróleo de una mecha
su esperanza deshecha.

Sin embargo, no quiero establecer una equivalencia entre la novela de Villaurrutia y el poema de López Velarde, pues estoy de acuerdo con Gabriel Zaid, quien apunta que “no es un poema escapista, es un poema cruel. Es el poema de alguien que creyó en un futuro mejor y se enfrenta al futuro que llegó.”¹⁸ En ese sentido, el poema se aleja de la novela, pues al hallarse ésta bajo el influjo de la ensoñación, se puede considerar “escapista”.

La dicotomía vigilia-sueño toca a todos los personajes, que parecen encontrarse en un perenne estado intermedio, puesto que el narrador es homo-diegético, y por tanto la relación de los acontecimientos y la descripción de los personajes estará impregnada de la misma ensoñación.

Así, merced al estado en que se encuentra el autor implícito, la narración se vuelve sensorial, el narrador describe sus percepciones, pero sus sentidos se

¹⁶ Xavier Villaurrutia, *Dama de corazones*, en J. Coronado, *op. cit.*, p. 189/571. (En adelante sólo se indicarán las páginas. Habrá una doble numeración, en cursivas se indicarán las páginas correspondientes a *Obras*).

¹⁷ Paz, *op. cit.* p. 84. Esta palabra anticipa la presencia de la muerte, como se verá.

¹⁸ Gabriel Zaid, “López Velarde reaccionario”, en su libro, *Tres poetas católicos, Obras t. 2*, El Colegio Nacional, México, 1993, p. 434.

encuentran adormecidos, desdibujados por la ensoñación. De esta “polifonía de sentidos”, como la llama Bachelard, el narrador favorece la vista como su principal fuente de información (recordemos, además, que es el único sentido “despierto” al inicio de la diégesis), pero también como una entidad casi autónoma, dotada de voluntad y de capacidades que más parecen humanas que caracterizadoras de un sentido aislado. La mirada, como sucede en *Margarita de niebla*, de Torres Bodet, más que un sentido de percepción es un instrumento con el que se interroga, se declara, se reprende, se hiere y se sana. La mirada crea y destruye. Mediante la mirada, los personajes se acercan o se sintetizan. Refiriéndose a *Margarita de niebla*, Gustavo Pérez Firmat destaca que el personaje masculino de Torres Bodet

replaces the sense of touch, which can only function in direct contact with its object, with the sense of sight, which not only works at a distance but is capable of penetrating beyond the epidermis.¹⁹

En *Dama de corazones* existen numerosos ejemplos del poder de la mirada:

Sus ojos, al oírme, repiten con su expresión todas las etapas de la poesía. Si tuvieran oportunidad de verla, los estudiantes de literatura ahorrarían el repaso general de fin de año [p. 205]. Al silencio de la sala de espera suceden los ruidos del andén que cruzan los pasajeros con ojos muy abiertos que llevan ya, desde ahora, el paisaje del lugar de su destino. Éste lleva el mar de Veracruz en sus ojos; ése, las casas de madera de Laredo; ese otro, las luces sensuales de la noche de Tampico; aquel otro la línea desolada y monótona de los desiertos de Chihuahua. [...] Cierro los ojos como si con ello la “dama de corazones” desapareciera de todas las barajas del mundo. [p. 227]

La mirada puede, incluso, convertirse en una entidad casi concreta, susceptible de ser llevada como el

¹⁹ Gustavo Pérez Firmat, *Idle fictions*, Duke University Press, Durham, 1982, p. 84.

equipaje²⁰ máspreciado en el viaje de Julio, el protagonista de *Dama de corazones*, quien en medio de un sueño en el que sueña que está soñando, declara: “Yo sigo, inmóvil, el juego de vistas estereoscópicas” (p. 211/585), y esta frase se convierte en una afirmación autorreferencial que pone al autor implícito junto al lector, es decir, parece que Julio, al describir su sueño, está describiendo, en realidad, la sensación del lector frente a la novela de Villaurrutia.

Aquí se puede tender el primer puente entre *Dama de corazones* y *Reflejos*. El título del poemario es ya una revelación de la preeminencia que tiene el sentido de la vista en esta primera colección. Eugene L. Moretta explica:

La misión del poeta se convierte en *ver* [subrayado mío] lo que pueda haber de permanente y sea por lo tanto definible como realidad. El carácter principalmente visual de esta indagación se sugiere con el título *Reflejos*, que en el contexto de estos poemas indica un esfuerzo por formular una visión ordenada de la vida para capturarla, estabilizándola al revelar de repente su imagen en una superficie de área limitada.²¹

Dentro de *Dama de corazones*, la mirada desempeña un papel preponderante en la narración. Si la vista es tan importante en la novela, no es de extrañar que en ella abunden elementos que se relacionan con la mirada. Esto se nota en dos ámbitos, el primero es la construcción del paisaje y la utilización de luces escenográficas que iluminan el ambiente, siempre en contraste con los planos oscuros que rodean a los personajes. Juan Villoro afirma que Villaurrutia es el gran paisajista literario de este grupo sin grupo, un escenógrafo que presta mucho cuidado a la iluminación de sus espacios para crear atmósferas plásticas, poéticas, fantas-

²⁰ “Tomo el espejo pequeño y lo encierro rápidamente en la maleta con la esperanza de que en otra parte, al verlo otra vez, conserve todavía la última imagen, el trozo de tapiz color de tabaco que ha copiado diariamente, durante tres meses.” pp. 226-595. La mirada se concreta metonímicamente en uno de sus instrumentos, el espejo. Véase *infra*, p. 20.

²¹ Eugene L. Moretta, *La poesía de Xavier Villaurrutia*, FCE, México, 1976, p. 34.

magóricas, pero siempre con una actitud crítica. Pinta un paisaje y lo clasifica:

Una claridad incierta va humedeciendo las cosas que forman el paisaje. El cristal se llena con pequeñas franjas de un amarillo tenue, con puntos de un rosa ligero, con pinceladas de un dorado débil. Las cosas se adivinan en la niebla. Necesito entrecerrar los ojos para captar una forma. Inútilmente. Todo se desdibuja en el aire. Un viento fuerte basta para aniquilar todos los colores para deshacer todos los fantasmas de cosas, para acabar con el cuadro impresionista. (pp. 208-209/583-584)²²

Esta relación entre pintura y poesía es constante, no sólo en la novela, sino en la obra completa de Villaurrutia. En su momento, Jorge Cuesta acusó su raíz pictórica:

La plástica de su poesía se ajusta mejor al equilibrio de las formas, al dibujo de los objetos, a la calidad de la materia empleada, a la estética de las actitudes. Sus mujeres siempre vistas en retrato, sus paisajes un poco naturalezas muertas, explican el cambio de formas por posturas internas, finas como el temblor de una línea y que son sus emociones poéticas.²³

Hay detalles coincidentes entre *Reflejos* y *Dama de corazones* que refuerzan esta idea. Por ejemplo, en el poema "Cézanne", Villaurrutia escribe:

Deshace julio en vapor los cristales
de las ventanas del agua y del aire.

...

Los perones rodaron su mármol transparente
lejos de las peras pecosas
y de las nueces arrugadas.

¡Calor! Sin embargo, da pena
beberse la "naturaleza muerta"
que han dejado dentro del vaso.

²² Apud. Juan Villoro, "La narrativa de contemporáneos", en prensa.

²³ Jorge Cuesta, "La poesía de Xavier Villaurrutia", *Estaciones*, I, 1956, p. 461, apud. E. L. Moretta, op. cit., p. 37.

Y en la novela, Julio deshace en su mente, no con vapor sino con viento, los fantasmas de las cosas y termina con el cuadro impresionista del paisaje. Además, lo único que recuerda de su prima Susana es que "tenía entonces las mejillas pecosas de una fruta..." (pp. 189/571). Podemos suponer que se trata de una pera porque en su ensayo "El león y la virgen", Villaurrutia recuerda cómo López Velarde le elogió un verso en el que el sol "bruñe cada racimo, cada pecosa pera": "Es extraordinario cómo ha captado usted estas dos cosas. En efecto, el sol bruñe, ésa es la palabra, los racimos. ¡Y qué definitivamente retratadas por usted quedan las peras, no sólo por el lustre, sino también y precisamente, por las pecas! Eso es: las peras son pecosas."²⁴

Reflejos contiene, también, otros elementos relacionados con la mirada que aparecen también en la novela. Por ejemplo, el viaje estático que se realiza mediante la evocación o la invención de imágenes: "Paisaje que no pasa nunca:/ cierro los ojos y lo veo."²⁵

El segundo ámbito en el que en *Dama de corazones* se aprovecha la presencia de la mirada es en el despliegue de objetos relacionados con ella. La influencia de la cinematografía, por ejemplo, es evidente en la narrativa de Contemporáneos.²⁶ Torres Bodet suple la cama nupcial con una sala de cine, que le brinda a su protagonista cierta intimidad con Margarita. Lo mismo hace Villaurrutia en "Cinematógrafo", aunque parece que se refiere a una relación homosexual.

En este túnel sopla
la música delgada,
y es tan largo que tardaré en salir
por aquella puerta con luz
donde lloran dos hombres
que quisieran estar a oscuras.

¿Por qué no pagarán la entrada?

²⁴ X. Villaurrutia, "Ramón López Velarde", *Obras*, p. 643.

²⁵ "Incolor" en *Reflejos*, *Obras*, p. 39.

²⁶ Para un estudio detallado, véase el artículo de Aurelio de los Reyes. "Los contemporáneos y el cine", en *Ensayos heterodoxos*, tomo 2, UNAM, México, 1991, pp. 183-209; y "Aproximación de los Contemporáneos al cine" en Rafael Olea y Anthony Stanton, (eds.), *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 149-171.

En el caso de la novela, Villaurrutia utiliza la metáfora del cine para construir a los personajes, específicamente a la dupla femenina: “Ahora se sobreponen en mi memoria como dos películas destinadas a formar una sola fotografía. Diversas, parecen estar unidas por un mismo cuerpo, como la dama de corazones de una baraja” (pp. 197/576). En un sentido más profundo, la novela se encuentra cons-truida mediante el montaje que mezcla sueño y vigilia, el viaje interior con el estatismo temporal²⁷ del personaje.

Aurelio de los Reyes afirma que *Dama de corazones* es un relato concebido en 17 cuadros o secuencias, de cuya lectura se deduce un conflicto entre un autor hipersensible y un narrador que pretende neutralizar esa sensibilidad con la frialdad de un objeto, de una cámara de cine.²⁸

Pero el objeto que aparece más repetidamente en *Dama de corazones* no es una cámara, una fotografía o una pintura, sino el espejo. El espejo hereda de la mirada las propiedades que lo hacen independiente de quien se supone su poseedor. Humanizado, el espejo participa en la historia no sólo como testigo, sino como cómplice y, a veces, enemigo de los personajes: “Vuelvo a la media sombra del cuarto y me asomo al espejo del tocador. Su luz me traiciona un poco, alargándose. Ya nos acostumbraremos los dos a vernos.” (p. 191/572). Esta prosopopeya llega a la literalización en el novio de Aurora, Monsieur Miroir, que es justamente eso: el reflejo de Julio. Llego a esta conclusión por una simple analogía, pues M. Miroir es la única figura masculina además del protagonista, y si se intenta establecer una relación sentimental entre Julio y Susana, la doble de Aurora, parece lógico pensar que los dos personajes varones tengan un lazo similar, es

²⁷ Utilizo, aquí, la palabra “temporal” en sus dos sentidos: cronológico y transitorio. El estatismo cronológico se manifiesta en el presente desde el que se enuncia la novela, que se convierte en un organismo vivo que avanza a la par de la lectura. El estatismo transitorio del protagonista permite la narración, el viaje que cuenta no supone un desplazamiento físico, sino una introspección que ocurre durante la pausa entre dos viajes, es decir, mientras se encuentra estático en la casa de sus primas.

²⁸ A. de los Reyes, “Los contemporáneos y el cine”, pp. 197-198.

decir, que se reflejen contrariamente²⁹. Florence Olivier encuentra esta misma correspondencia entre los dos personajes masculinos: “M. Miroir es reflejo del narrador y reflejo a veces de la propia Aurora. Sus ademanes protectores recíprocos alternan el relato. [...] Juego triangular de reflejos en el que el rival se acerca peligrosamente al yo en una confusión de identidades que remite tanto a la prohibición del incesto como al narcisismo.”³⁰

Además de los espejos concretos, la referencia al reflejo, a la repetición de imágenes, a la visión multiplicada es una constante en *Dama de corazones*. ¿Es esto una coincidencia o se trata de un recurso consciente que el autor utiliza para mostrarnos otra cara de su novela?

Lo cierto es lo segundo. Del mismo modo en que acusa la trama prestada de Proust, Sheridan deja bien clara la influencia de Gide sobre Novo y Villaurrutia.

El viaje es un asunto determinante ya en este momento del “grupo sin grupo” y, con mayor justicia, de la “generación bicápite” *plus* Owen. De Gorostiza también: es el primero que integra como funciones emblemáticas en sus poemas a Simbad y a Ulises (el mismo viajero de nombre dual); Novo y Villaurrutia prefieren al Hijo Pródigo. Son los años en que Gide y Cocteau

²⁹ Los nombres de los personajes son reveladores. M. Miroir delata la intención especular de Villaurrutia. Susana y Ruth, la antigua enamorada de Julio, remiten a fuentes bíblicas (lo que recuerda las reflexiones de Villaurrutia sobre la religiosidad de López Velarde). Mme. Girard es una paronomasia de “Gerard”, el nombre de pila de Nerval, cuyas obsesiones centrales eran el viaje, la figura femenina y el sueño como una vida paralela a la que se vive en la vigilia. Cfr. X. Villaurrutia, “La poesía de Nerval” en *Obras*, pp. 894-903.

³⁰ Florence Olivier. “La prosa a tientas o la tentación de la prosa”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, *op. cit.*, p. 292. Olivier sostiene que la estructura especular de *Dama de corazones* se refleja a su vez en la obra poética de Gilberto Owen. Además, explica cómo esta “ficción ociosa” [referencia al título *Idle Fictions*, de Pérez Firmat] se dedica simultáneamente a una crítica de la novela tradicional y a un cuestionamiento del lirismo. Creo pertinente apuntar que las palabras “prohibición del incesto” y “narcisismo” desvelan la posibilidad de una lectura psicoanalítica de *Dama de corazones*. Aunque ésta rebasa los propósitos de mi trabajo, añado que la relación entre muerte y madurez (*infra*, p. 31) podrían remitir al “duelo por el cuerpo” que se vive en la adolescencia.



preconizan de nuevo *l'invitation au voyage* baudeleriana. El “viaje hacia uno mismo” en el que, como señala Villaurrutia parafraseando a Gide, “uno corre el riesgo de encontrarse”: el viaje que algo tiene de curiosidad, pero también de huida: aquella en la que se prefiere llegar al drama interno, mucho más valioso que el drama de las circunstancias.³¹

Si Villaurrutia decidió aceptar la invitación al viaje que le hacía Gide, no es descabellado pensar que lo llevara a cabo por la misma vía: la puesta en abismo. A partir de 1893, y con base en los trabajos de Gide (entre ellos, *Los monederos falsos* de 1925³²), se entiende por *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene, es decir, el término designa de manera unívoca lo que determinados autores llaman “obra dentro de la obra” o “duplicación interior”. Aunque Gide toma este término de la heráldica, en la que un escudo de armas contiene dentro de sí un escudo idéntico a él, y éste a otro y así sucesivamente hasta el infinito, la idea de duplicación y reduplicación hace pensar también en un par de espejos puestos frente a frente, por lo que algunos críticos explican la “puesta en abismo” como la sensación de infinitud que dan las imágenes repetidas en dos espejos encontrados.

Dällenbach³³ afirma que el espejo tiene un singular poder de revelación, pues un espejo bien situado nos permite averiguar lo que sucede a nuestras espaldas, y por combinación de espejos se puede uno contemplar de perfil. El espejo brinda al espectador la cara oculta de su cuerpo.

³¹ G. Sheridan, *op. cit.*, p. 222.

³² Lucien Dällenbach (*El relato especular*, tr. del francés por Ramón Buenaventura, Visor, Madrid, 1991, pp. 43-48) toma *Les Faux-Monnayeurs* (1925) como la obra maestra del *mise en abyme*. Es poco probable que hubiera influencia de esta obra en *Dama de corazones*, pues la fecha de composición de ambas novelas es la misma. Sin embargo, creo que tampoco se puede llegar al extremo de asegurar, como Christopher Domínguez, que “el Gide experimental que nace con *Los sótanos del Vaticano* (1914) no les interesa” ni a Owen ni a Villaurrutia, que sólo siguen a Gide hasta *Isabelle* (1911). Cfr. Christopher Domínguez Michael, “Los hijos de Ixión”, en Rafael Olea y Anthony Stanton, *op. cit.*, p. 231.

³³ *Ibid.*, p. 17.

Es importante aclarar que la prueba de que ese montaje especular existe, es que el autor ofrece en su obra las pistas que guían al lector y autorizan al crítico a buscar el “abismamiento”. Estas pistas ocurren desde los detalles (como la mención reiterada de los espejos y de figuras simétricas como la cancha de tenis y los pies paralelos de las monjas), hasta en las situaciones que se describen. Por ejemplo, Julio comenta:

Qué delicioso trío de ópera entonamos Susana, Aurora y yo. [...] En las óperas, el tenor está apasionado por la contralto, pero la contralto lo desprecia. En cambio, la soprano está perdida por el tenor y canta por desesperanza. [...] ¡Qué diera por humanizar este trío de ópera! Entonces [...] correría hacia ¿Aurora?, ¿Susana? Otra vez el dilema de la imagen bicápita, de las voces de soprano que y contralto que no me atrevo a partir en dos (pp. 203-204/580-581).

Esta proyección de los personajes en una obra de arte es una característica del *mise en abyme*, pues la obra contenida refleja y explica a la obra que la contiene. Así, aunque las voces de los personajes femeninos son distintas, están imbricadas de manera que son también inseparables.

Por otra parte, mientras Julio describe el sueño que aparece como eje de la novela, hace la siguiente reflexión: “No es posible resistir la atracción religiosa de una ciudad gótica dentro de otra medieval” (pp. 215/587). Si sustituimos “ciudad dentro de ciudad” por “texto dentro del texto”, tenemos una descripción general de la novela de Villaurrutia.

Finalmente, el monólogo interior, que toma como pretexto la descripción de estos sueños concéntricos, termina con tres párrafos en los que se hacen una serie de referencias extratextuales. Éstas funcionan para la novela en cuanto texto de creación como para los personajes que viven dentro de ella y, por lo tanto, suponen un grado de autoconciencia, por lo menos del personaje principal que funge, a su vez, como narrador y como autor implícito de *Dama de corazones*:

¡Qué será de mí, mañana, si ahora no quiero explicarme que vivo de imágenes enlazadas como las ruedas de humo de un cigarrillo; con

el oro en polvo que deja el sol de primavera en los prados; con la plata acuñada en las hojas de los álamos para que los poetas que no escriben poesías de certamen se coronen las sienes! (pp. 217/589).

Parece que Julio, en tanto personaje, se da cuenta de que sólo vivirá mientras dure la novela, serie de imágenes enlazadas “como las ruedas de humo de un cigarrillo”. Además, esta especie de pirandellismo que le concede conciencia de personaje, le permite también emparentar su entorno (es decir, la novela en la que se desenvuelve), con las novelas fuente para Villaurrutia:

¡Cómo viviré mañana, estando seguro de que si en este momento se me acerca un mendigo le firmaré un cheque contra un banco donde nunca he tenido un depósito, tan sólo para llenarle de alegría un instante; si ahora no quiero pensar que vivo sostenido por los cambios atmosféricos, por las franjas de color de la brisa, por los pequeños pensamientos fugaces, por los retratos de las mujeres que conozco apenas, *como cualquier personaje de Jean Giraudoux!*

¡Si he pensado siempre en los cuarenta años del mismo modo que en marzo se piensa en la llegada de octubre: aguardando sus tardes amarillas, victoriosamente patinadas como falsas joyas antiguas; si he pensado siempre en la vejez como en julio anticipamos las noches de invierno, con las delicias de su chimenea, de su bata forrada de pieles y de *la nueva lectura más atenta de las obras de Proust!* (pp. 217/589, los subrayados son míos).

Entonces, luego de estas observaciones podemos concluir que *Dama de corazones* está construida mediante un sistema de espejos que revelan tanto al lector cuanto al autor implícito las facetas ocultas de los personajes. Estas hipótesis se confirman si prestamos atención a las secuencias en mitad de la novela, cuando Julio se queda dormido y sueña que viaja. Mientras observa el paisaje que corre detrás de su ventanilla (posiblemente de un tren), se queda dormido. En el sueño dentro del sueño, también viaja, pero ahora en barco, y mientras se observa puede conocer aspectos de sí mismo que no le habían sido revelados.

Me siento dichoso de observarme a poca distancia sin que yo mismo lo advierta, como tantas veces lo he deseado. Ahora sé de qué modo camino y cuál es mi estatura con relación a las personas y a las cosas. Oigo el tono de mi voz y la prisa de mis palabras (pp. 209/584).

La multiplicación de las imágenes, merced al enfrentamiento de los espejos, no termina ahí. Hay un *mise en abyme* doble, porque al tiempo que Julio se conoce en sueños, el “abismamiento” hace que la novela se haga autorreferencial:

Ahora, como cuando en una novela saltamos las páginas que empezaban a aburrirnos y encontramos de pronto que el personaje se halla sumergido en una aventura que ignoramos de qué modo y cuándo dio principio, vivo un episodio iluminado por una claridad molesta, detallada como una prueba sin retoque de nuestro retrato (pp. 209/584).

Villaurrutia ha conseguido, mediante esta puesta en abismo, lo que también obsesionaba a Cuesta: que la inspiración se encuentre en la lectura, en el desciframiento de lo puesto en papel por un autor, no en la obviedad de esa emoción dentro del texto. Esta es “la ley” que Owen y Cuesta se adjudicaban uno al otro:

Es la ley que nos exige ordenar la emoción, reprimirla hasta el grado en que parezca haber sido suprimida, simular que no existe, disimular su presencia inevitable, para que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplado con los razonadores ojos de la lógica –no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética.³⁴

El espejo, sujeto frío e inmovible que refleja sin misericordia, es un “espejo-trampa como el de los pintores,³⁵ [añade información] al relato, interceptando

aquello que rebasa su campo de visión.”³⁶ Es el triunfo de la técnica, la muerte de la emoción fácil y colectiva: “Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse” (pp. 212/586). En esta cita podemos notar, una vez más, el carácter autorreferencial de la novela, pues con su definición de la muerte a través de la mirada, Julio está definiendo también la novela de Villaurrutia.

Pero, ¿qué ganamos al descubrir que *Dama de corazones* está construida con una estructura especular? Sin duda, una posible interpretación de la novela. Para explicarla, es indispensable atender al modo como están organizadas las secuencias lírico-narrativas. En primer lugar, el texto se encuentra enmarcado (digamos extradiegéticamente) por los viajes que Julio lleva a cabo. La novela inicia cuando él acaba de regresar de los Estados Unidos, y termina cuando decide abandonar la casa de sus primas, para lo que hace un viaje en tren. Entre estos dos desplazamientos geográficos tenemos un estatismo corporal acentuado por la inmovilidad casi mortal a la que he aludido en las primeras citas de la novela (*vid supra*, p. 11). Sin embargo, en contraposición a esta falta de movimiento, el texto supone un viaje emocional del que Julio volverá decidido a modificar sus actitudes vitales. Este viaje sedentario o interior está condensado en los sueños que Julio tiene mientras está en casa de sus primas. En realidad, parece que el viaje emocional estuviera interrumpido por un viaje onírico. Por lo tanto, es importante hacer notar que la descripción de estos sueños se encuentra en mitad del texto, es decir, los sueños son un parteaguas, un eje de simetría que divide la novela en dos partes. Así, debido a que los sueños como obra contenida son reflejo de la obra que los contiene, es decir del texto que relata su estancia en casa de Susana y Aurora, éstos permiten “explicar” lo

³⁴ Gilberto Owen, “Encuentros con Jorge Cuesta”, en *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, CONACULTA, México, 1990, p. 251.

³⁵ L. Dällenbach (*op. cit.*, pp. 17-19) ejemplifica con “Las meninas” de Velázquez, “Matrimonio Arnolfini” de Van Eyck, “El banquero y su mujer” o “El pescador de oro” de Quentin Matzys. En el caso mexicano, podemos hablar de la que es,

quizá, la obra de caballete más importante de Juan O’Gorman: el “Autorretrato” de 1950, donde pueden verse cinco imágenes del autor, y en cuya composición el espejo desempeña un papel fundamental.

³⁶ *Ibid.*, p. 44.

que sucede antes y después de que Julio se quede dormido, pues como se ha explicado respecto a la teoría de los espejos, descubren relaciones ocultas a simple vista.

En sueños, Julio muere y, por obra de la multiplicación especular, puede asistir a su propio funeral. Cuando despierta, la criada le informa que la madre de sus primas, Mme. Girard, ha amanecido muerta. Así, se comprueba que el sueño descrito a media novela sirve para interpretar tanto lo que sucede antes como lo que ocurre después, porque el hecho de que Julio muera en sueños y su tía en la realidad textual confirma la identificación entre ambos, que podíamos haber intuido por el siguiente párrafo, ubicado antes de que Julio emprenda su viaje onírico:

Una copa de nieve blanca la hace pensar en el tiempo feliz de sus cabellos negros auténticos. Un perfume seco le recuerda su viaje a Delhi. Un grabado de Gainsborough la lleva al baile de máscaras en donde, vestida de la honorable Lady Graham, mereció un elogio de Sargent. Una sola orquídea en un vaso le recuerda el día de su matrimonio; un ramo de violetas, el día primero de su viudez. El humo de un cigarrillo habano basta para que entrecierre los ojos en una delicia que ya va siendo impropia de su edad. Una tarde de primavera la coloca en 1890. Un mediodía de verano, en 1895. Un atardecer de octubre la lleva a pensar en la última puesta de sol del siglo XIX. Sólo un disco de jazz la hace abrir los ojos y temblar de pies a cabeza despertándola a otro mundo que no es el suyo porque no puede recordar nada. (pp. 198/577).

La identificación de Julio con su tía, de tan sutil, es casi imperceptible, y se basa sobre todo en el estado de ensoñación en que se encuentra Mme. Girard, lo que la hace proclive, igual que a Julio y según él (no olvidemos que todo está descrito desde su punto de vista ensoñado), a sucumbir ante los recuerdos sensoriales que la sustraen de la realidad. Julio confirma este acercamiento cuando, después de la muerte de ella, se confiesa: “Siento miedo al pensar que la muerte de Mme. Girard no me produce mucha pena y que sólo la muerte de otra persona puede darme conciencia de que yo no estoy muerto también” (pp. 218/589).

Subrayo que para Julio la muerte es dadora de conciencia porque este es el sentido que los sueños le dan en la novela. Del mismo modo que el viaje narrado (el texto) es reflejo del viaje extradiegético de Julio (que enmarca al texto), su propia muerte proyectada en la de Mme. Girard provocan en el personaje una voluntad de movimiento, que esta vez no sólo será geográfico, sino de maduración. Así, los viajes (y por lo tanto, el texto, bitácora de un viaje interior) representan la búsqueda que Julio hace de sí mismo. Este hecho es congruente con la estructura especular de *Dama de corazones*, pues uno de los objetivos de Gide al escribir *Los monederos falsos*, génesis del *mise en abyme*, era “mirarse” escribiendo (quizá para conocerse mejor, para afrontar su función). Al margen de la autoridad moral³⁷ que el arte confiere a los textos especulares, ésta puede ser una de las razones para que en los textos abismados la voz de la verdad se encuentre preferentemente en un hombre de letras. Aunque en *Dama de corazones* nunca vemos a Julio escribir el texto que estamos leyendo, hay muchas referencias a su carácter de literato y a la literatura. Por un lado, están las menciones³⁸ de los escritores que han influido el texto (entre los que Villaurrutia aparece como “contemporáneo” del autor implícito); por otro, las metáforas³⁹ literario-retóricas que Julio emplea para describir personajes y situaciones. Por ejemplo, cuando en el sueño dentro del sueño Julio conversa con la muerte,

³⁷ *Ibid.*, p. 67. Dice Dällenbach que “la astucia del relato estriba ya en consentir una muy puntal intervención del autor, en calidad de padrino, ya en acreditar a los sustitutos mediante la observación de tres principios”, uno de ellos es “contratar” un personaje que sea profesional de la verdad, y en la lista de ejemplos que ofrece el primer lugar lo ocupa un novelista.

³⁸ Proust y Giraudoux, *vid supra.*, pp. 25-26.

³⁹ Aunque por la naturaleza de este trabajo sólo me ocuparé de los símiles retórico-literarios, es obvio que por tratarse de una “novela lírica”, *Dama de corazones* está construida a base de metáforas e imágenes que tienen más que ver con la poesía que con la prosa. Estas metáforas demoran la acción y constituyen una de las razones por las que la novela está escrita en presente. La abundancia de recursos líricos disminuye al mínimo los elementos tradicionales de la narración: la trama parece inconexa, el argumento es exiguo, los personajes están “descaracterizados” (Cfr. G. Pérez Firmat, *op. cit.*, capítulo 4), el tiempo narrativo obedece más a las necesidades expresivas del monólogo interior que a la lógica de la diégesis, etc.

afirma: “La miro como se mira un pleonismo en la página de un estilista”, y un poco más adelante, ilustra este símil con un pleonismo verdadero al referirse a la conversación que tiene lugar entre los dos, pues en vez de decir que la Muerte domina el diálogo, escribe: “Domina el monólogo” (pp. 210/584). Si esto no fuera suficiente, Julio describe su búsqueda ansiosa de la Muerte en términos de práctica poética:

A la hora del desayuno la busco en el comedor, en la cubierta, con el mismo ahínco con que el poeta busca una consonante en “encio”. Pero en el comedor, en la cubierta sólo encuentro las mismas caras familiares como el poeta sólo encuentra “confidencia”, “reverencia”, “silencio” (pp. 211/585)

Además, en esta cita descubre de antemano lo que puede tomarse como una interpretación del relato completo: la búsqueda, la nostalgia de la muerte. Asimismo, el relato aclara lo que la muerte significa para Julio (y, por lógica especular, para Villaurrutia), es decir el verdadero inicio de la vida:

Mme. Girard vivió nutriéndose con los recuerdos de sus deseos. Ahora, claramente, comprendo por qué explicaba, sin volver de esa ausencia espiritual que le daba un aire inocente, cómo una mañana, del mismo modo que otras mujeres amanecen viudas, ella amaneció, sin darse cuenta, casada con M. Girard. Su verdadero noviazgo empezó con la súbita enfermedad de su esposo y se afianzó en su agonía prolongada al grado que el día de la muerte de M. Girard fue para ella el primer día de su matrimonio (pp. 221/591).

Como al principio del texto, vida y muerte se confunden. Se generan y se suceden cíclicamente. Pero no se trata del concepto cristiano de la vida eterna y verdadera después de la muerte, sino de la vida terrenal que empieza cuando nacen la conciencia y la voluntad, luego que mueren, si no la ensoñación, sí el aletargamiento y la ataraxia. De este modo, el despertar físico de Julio es mero reflejo de su despertar vital.

Hasta ahora, Julio ha vivido sin pasado, en un presente perenne (representado en el tiempo narrativo

del texto) que lo empobrece porque le niega el usufructo de su propia experiencia. Sin embargo, esta situación cambiará cuando despierte y se enfrente a la muerte de Mme. Girard.

En la parte final del monólogo interior que ocurre en el sueño, Julio se pregunta: “¿Por qué viviré un mundo sin pasado, con un presente indeciso [encarnado en él y su indecisión entre sus primas], con miedo del vértigo que pudiera sentir al asomarme al futuro como a un precipicio?” (pp. 216-217/598). Este tono inconforme parece prepararlo (y preparar a los lectores) para el cambio que tendrá lugar al enfrentarse con la muerte real, una muerte que gracias al sueño puede considerar como suya. Cuando Julio sale del local donde ha elegido el ataúd para su tía, hace la siguiente reflexión, que deja claro cómo después del sueño ha comenzado a tener un pasado, ha comenzado a crecer:

Nuevamente la calle. La calle larga por la soledad que me obliga a no huir de mí mismo y a pensar en mi situación sin aplazarla para mañana, como siempre. Pero no sé por dónde empezar y naufrago en mis ansias de ruidos mecánicos y de voces humanas.

Dentro de unos minutos, a las doce en punto, voy a quedarme enteramente solo, sin mi sombra (pp. 223/592-593).

Así, la “novela lírica”, el “ejercicio narrativo”, el monólogo interior, puede interpretarse, merced a su estructura especular, como una “protonovela” de aprendizaje, una especie de *Bildungsroman* que se ocupa del momento preciso en que el joven Julio, viajero empedernido, deja de huir de sí mismo y le da un nuevo sentido a su partida.

“Los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir”. ¿Dónde leí esta frase? ¿En qué autor, en qué libro, en qué revista? La veo claramente impresa en las primeras líneas, a la izquierda de una página. Hace muy poco tiempo que la leí. ¿Dónde?⁴⁰ Por más esfuerzos que haga no podré

⁴⁰ Si no fuera porque es posterior (1940 y 1947), podríamos pensar que Julio leyó esta frase en el ensayo “La poesía de Nerval” de su contemporáneo Villaurrutia. El primer párrafo



recordarlo ahora, tal vez jamás, pero se acomoda a mi situación como un chorro de agua al cilindro de un vaso, y poco a poco aquietta mis sentimientos como la misma agua se aquietta, y acaba por ser mía, sólo mía, porque ahora soy fuerte y sólo los cobardes se quedan (pp. 228-596).

Literalizada, la huída deja de ser negativa porque se convierte en un instrumento de maduración. Julio ya no huye de sí mismo sino de la quietud espiritual que le había impedido crecer. El episodio de los viajes oníricos funciona, entonces, en dos ámbitos distintos: como sueño para Julio, como texto dentro del texto para el lector. En ambos casos descubre que el tema de *Dama de corazones* es la maduración, la toma de conciencia del paso del tiempo. La novela está escrita

del apartado que se titula "Viajes" dice: "Partir es madurar un poco. No madura quien no viaja. Dentro o fuera de la alcoba, lo que importa es trasladarse, perderse, encontrarse: viajar." (*Obras*, p. 898)

en presente porque escribir es una manera de detener el tiempo, sin embargo, el despertar de Julio revela que el pasado es necesario para crecer, que es posible escribir no sólo desde el presente, sino desde el pasado de la memoria, de la experiencia. Julio parece darse cuenta de que, como escribió Torri, los sueños nos crean un pasado y sólo en la asunción plena del pasado podemos tener conciencia del presente y del porvenir:

Ahora cada cosa es como una de esas fotografías que conservamos sin querer y que, con el tiempo, al encontrarlas casualmente un día cualquiera, nos asombran porque han adquirido un valor preciso, histórico, que hace daño. Dentro de mí empieza a nacer, hasta hoy, el pasado que no quise, que no pensé siquiera tener jamás. También yo tengo ahora algo que contar a los amigos con las mismas palabras que suenan a mentira, algo que no será la anécdota que más tardaba en inventar que en olvidar. [...] ¿Por qué siento en los oídos el ruido como de enjambre que precede inmediatamente al sueño? ¿Por qué me encuentro pensando en mi edad exacta? ¿Por

qué me detengo a mirar cómo avanza la manecilla de mi reloj, rápida, ciega, incontenible? (pp. 226/594-595).

Una vez más, con base en el eco especular, cabe suponer que la maduración de Julio sea un reflejo de la maduración literaria de Villaurrutia. Christopher Domínguez lo expresa así: “La crítica contemporánea identifica a la novela lírica como una variante perversa del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje. Si tal perversión existe, debe ser que el autor, no el personaje, es quien aprende no a vivir, sino a crear.”⁴¹

Esto remite a una de las propuestas iniciales de este trabajo, la que sugiere la lectura de *Dama de corazones* como una especie de bitácora artística de Villaurrutia en su viaje hacia la voz que ha madurado ya en los nocturnos de *Nostalgia de la muerte*. Son éstos los quince o veinte poemas por los que, según la opinión de Paz, se recuerda a Villaurrutia, justamente porque en ellos se encuentran el estilo y los temas que lo definen, y ambos elementos se encuentran enunciados en *Dama de corazones*: el monólogo interior, la preocupación por el tiempo como expresión íntima del yo, la obsesión por y la búsqueda de la muerte.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón, *La poética de la ensoñación*, tr. del francés por Ida Vitale, FCE, México, 1982.
- Coronado, Juan, *La novela lírica de los contemporáneos*, UNAM, México, 1988.
- Dällenbach, Lucien, *El relato especular*, tr. del francés por Ramón Buenaventura, Visor, Madrid, 1991.
- De los Reyes, Aurelio, “Los contemporáneos y el cine”, en *Ensayos heterodoxos*, tomo 2, UNAM, México, 1991, pp. 183-209;
- . “Aproximación de los Contemporáneos al cine” en Rafael Olea y Anthony Stanton, (eds.), *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 149-171.
- Domínguez Michael, Christopher, “Los hijos de Ixión”, en Rafael Olea y Anthony Stanton, *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 225-236.
- Moretta, Eugene L., *La poesía de Xavier Villaurrutia*, FCE, México, 1976.
- Olivier, Florence. “La prosa a tientas o la tentación de la prosa”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 289-295.
- Owen, Gilberto, “Encuentros con Jorge Cuesta”, en *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, CONACULTA, México, 1990, pp. 248-254.
- Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, FCE, México, 1978.
- Pérez Firmat, Gustavo, *Idle fictions*, Duke University Press, Durham, 1982.
- Rocha Romero, Gilda, “El valor de la palabra en *Dama de corazones*”, en *Multiplificación de los Contemporáneos. Ensayos sobre la generación*, UNAM, México, 1988, pp. 221-239.
- Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985.
- Villaurrutia, Xavier, *Obras*, FCE, México, 1966.
- Villoro, Juan, “La narrativa de contemporáneos”, en prensa.
- Zaid, Gabriel, “López Velarde reaccionario”, en su libro, *Tres poetas católicos*, *Obras t. 2*, El Colegio Nacional, México, 1993, pp. 426-440.

⁴¹ C. Domínguez Michael, *art. cit.*, p. 232.

