



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



**APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS NARRATIVO DE
DAMA DE CORAZONES DE XAVIER VILLAURRUTIA**

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA

LISSETH ESPINOSA MACÍAS



ASESORA DE TESIS:

DRA. MARCELA L. PALMA BASUALDO



MÉXICO, D.F.

2005

m. 347681



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Dedico este trabajo a mis padres Alejandrina y Joaquín, futuros abuelos con todo el amor que ello despierta en mí.

Gracias por su total apoyo y por la estabilidad que nos otorgaron a mi hermana y a mí.

A ti Miriam mi compañera de vida y hermanita adorada por ese humor y ocurrencias que me hacen reír cuando menos lo espero.

Y por supuesto a ti Martín. Gracias por ese viaje increíble y por la felicidad que has traído a casa. Te amo.

A la familia Macías y Guerrero entera por el recibimiento tan cálido y los buenos e incondicionales deseos para mi nueva vida.

Dedico también este trabajo a Elizabeth, Lucha y el Chino por su alegría y amistad sincera.

A Lalo y Toño, viejos entrañables.

A todos ellos por quienes conocí la universidad.

Agradezco el apoyo de mi asesora Marcela L. Palma y las observaciones tan valiosas de Erasto Antúnez que hicieron de este trabajo algo más que un trámite.

Índice

Prefacio	p. 1
Introducción	p. 5
Teoría narratológica	p. 7
<i>Dama de corazones</i> , asunto y contextos	p. 9
Capítulo I. Espacio diegético y personajes	p. 17
Espacio interno	p. 19
Espacio externo	p. 20
Personajes	p. 22
1.1. La dama de corazones	p. 23
1.2. Julio	p. 27
1.3. Otros personajes femeninos	p. 31
Capítulo II. El monólogo como mecanismo narrativo	p. 35
2.1. La identidad del narrador	p. 38
2.2. Las voces de los personajes femeninos	p. 43
2.3. El autor aludido	p. 51
Capítulo III. Dimensiones temporales	p. 59
3.1. El tiempo del relato	p. 59
3.2. El tiempo en Fragmento de sueño	p. 64
3.3. El tiempo para el personaje narrador	p. 70
Conclusión	p. 78
Bibliografía	p. 83

NOCTURNO

*Todo lo que la noche
dibuja con su mano
de sombra:
el placer que revela,
el vicio que desnuda.*

*Todo lo que la sombra
hace oír con el duro
golpe de su silencio:
las voces imprevistas
que a intervalos enciende,
el grito de la sangre,
el rumor de unos pasos
perdidos.*

*Todo lo que el silencio
hace huir de las cosas:
el vaho del deseo,
el sudor de la tierra,
la fragancia sin nombre
de la piel.*

*Todo lo que el deseo
unta en mis labios:
la dulzura soñada
de un contacto,
el sabido sabor
de la saliva.*

*Y todo lo que el sueño
hace palpable:
la boca de una herida,
la forma de una entraña,
la fiebre de una mano
que se atreve.*

*¡Todo!
circula en cada rama
del árbol de mis venas,
acaricia mis muslos,
inunda mis oídos,
vive en mis ojos muertos,
muere en mis labios duros.*

PREFACIO¹

La teoría literaria moderna tiene su origen en los discursos críticos del siglo XIX, es decir, el psicoanálisis, la sociología, la historia, la filosofía y el postestructuralismo.

Recordemos que ese siglo se conoció como el *siglo de la ciencia* o el *siglo positivista* en tanto las ciencias naturales eran el modelo de conocimiento a seguir, fundado en la racionalidad, el empirismo y la experimentación.

Es así que la teoría literaria moderna aparece como un *metadiscurso*, concepto entendido como la construcción de un lenguaje que hace referencia a otro lenguaje como es la literatura, en este caso.

Para contextualizar un poco la referencia a la teoría literaria moderna es conveniente volver en el tiempo y señalar que, hacia el siglo XVIII, el *discurso poético* implicaba una forma de conocimiento al ser, la poesía, una indagación metafísica y un discurso propio para la reflexión; cuando se le acuña el término *literatura* se le sustrae automáticamente aquel sentido primario y se convierte en *expresión estética* únicamente, un discurso hecho o construido sólo para los sentidos o para los sentimientos.

Es así que la literatura se plantea una disyuntiva entre apelar a la razón o a la emoción; mientras que un lector libre practica la estética emotiva cuando pretende recuperar el intervalo perdido, el tiempo de reflexión que toda obra de arte requiere para pensar en lo que se ha sentido, lo que no pide un análisis de la forma sino una asunción de contemplación y, en su caso, un modelo de vida propuesto y a seguir; la crítica y las teorías literarias del siglo XX se identifican más con la estética racional, al recuperar los discursos críticos del siglo XIX, reitero, como el lingüístico, el psicoanalítico y el del materialismo histórico.

El siglo XIX toma sus elementos de las ciencias exactas y de las humanas, última de las cuales rescata la *Poética* de Aristóteles, obra importante para la teoría literaria moderna.

¹ José Antonio Mucifío, "Prolegómeno a la Teoría Literaria", semestre 2004-1, FFyL, UNAM, 2004.

La *poetica* tiene dos ascepciones, una que significa 'hacer con palabras', del griego *tekné retoriké* y otra que quiere decir 'hacer para el alma', del griego *tekné poetiké*.

En el siglo XX interesa hacer explícita la distinción entre ambos elementos, por lo que también retoma la previsión que Aristóteles hizo respecto a las cuatro lecturas posibles de una obra, específicamente refiere en su trabajo la del autor, la del lector, la de la obra y la de la sociedad.

Estos cuatro elementos sientan la base para una tipología o teoría literaria, es decir, la explicación racional del fenómeno en busca de sus regularidades o leyes. La tipología es la siguiente:

a) *Teorías expresivas*. Estas teorías enfatizan la importancia del autor en la obra. La literatura se estudiará en función de la vida del escritor, o bien la lectura de la obra dependerá de su biografía.

b) *Teorías pragmáticas*. Éstas se interesan por los receptores de la obra, es decir, ¿para quién escribe el autor?, por lo que rescatan la siguiente afirmación: "los lectores hacen posible la existencia de la literatura."

c) *Teorías objetivas*. Las teorías aquí inscritas pretenden abordar los aspectos lingüísticos particulares y generales de la obra literaria porque para ellas son lenguaje en sí, por lo que es necesario aplicar un análisis lingüístico.

Aquí entran todas las propuestas de la poética estructuralista y su posterior desarrollo, el postestructuralismo y la deconstrucción.

Considero que también tiene lugar la teoría narratológica que emplearé en mi trabajo de tesis y que explico en su momento.

d) *Teorías miméticas*. Éstas enfatizan, finalmente, la importancia del fenómeno literario y la expresión de una realidad colectiva, por lo que pueden abordar problemáticas sociales específicas al interior de una obra.

Los tipos de teorías literarias citados anteriormente son complementarios y pueden combinarse entre si para cualquier análisis, teorías expresivas con miméticas, pragmáticas con objetivas, objetivas con expresivas, etcétera.

Sin embargo, la teoría literaria moderna tiene una base científica que podría resumirse en la búsqueda de objetividad, lo que presenta algunos inconvenientes.

Por un lado, la literatura se asume como una abstracción (del *lat.* ‘fuera de’), lo que significa que no toma en cuenta los valores sociales dentro de los cuales se hace la lectura; quien aplica la teoría y lee la obra literaria se separa de esas prácticas sociales implicadas, en tanto leer significa hacerlo dentro de unas prácticas.

La teoría plantea un marco de interpretación conocido como *círculo hermenéutico*², es decir, un mecanismo en la recepción de una obra literaria mediante el cual el lector actualiza un “conjunto de *esquemas* o direcciones generales”, a la vez que genera su propia asociación de conceptos según sus ideas, perspectivas y expectativas.

Muchas veces el círculo hermenéutico escogido no responde a estas últimas y como es subjetivo no tiene parámetros de interpretación, lo que pudiera ser una ventaja por los múltiples sentidos que genera la obra, donde cada lector busca su propia lectura.

Por otro lado, hay una búsqueda de objetividad. El lector es un sujeto racional frente a un texto que se convierte en objeto de estudio. La recepción por parte del lector no le pide subjetividad a la obra sino verosimilitud, que sea creíble lo que se dice.

Por tanto, la teoría da constancia de una visión a partir de la subjetividad, analizando objetivamente la experiencia literaria.

Ahora bien, en cuanto el objetivo más importante de la crítica literaria es establecer un puente entre la obra y sus posibles lectores, ayudar a su comprensión e interpretación, así como evaluar la recepción, es decir, el por qué puede ser importante.

Estas disciplinas tienen sus antecedentes a finales del siglo XVIII, cuando la literatura es evaluada sólo por su carácter estético. Esto

² Terry Eagleton, *Una introducción a la Teoría Literaria*. 2ª ed. Lengua y estudios literarios, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 98.

obedece a que el canon literario u obras clásicas se refieren a un ámbito histórico, social y cultural que ya no es considerado como el básico dentro de la sociedad.

Esa etapa corresponde al desarrollo del individualismo y como tal la obra de arte, más que expresar una visión colectiva del mundo compartida por el artista y con carácter anónimo del arte, en tanto no interesa quién lo hizo porque el arte es para todos, la obra de arte ya no expresa sino la visión del mundo individual, personal del artista, lo que se denomina propiamente el *estilo* o visión particular del mundo.

Tal hecho explica que el arte como expresión individual requiera de una guía para los usuarios o consumidores; dicha necesidad da origen a la crítica del arte, que es un fenómeno moderno, aunque tenga sus raíces en el Renacimiento.

Vemos entonces que la crítica del arte tiene sus bases en los siglos XVIII, XIX y se desarrolla ampliamente en el XX, definiéndose la crítica como un discurso *exegético* o explicativo y *hermenéutico* o interpretativo de las obras de arte como experiencia individual.

Finalmente, en la praxis de la crítica literaria es necesario ubicar las coordenadas o dimensiones históricas, sociales, políticas, religiosas, etcétera, que nos permitan distinguir, por ejemplo, un cuento medieval de uno moderno.

Segundo, contrastar la visión del mundo, según el periodo del que provenga la obra y el ámbito social con el que pueda estar vinculada.

La teoría literaria tiene como tarea proponer modelos que permitan contrastar la realidad verbal o ideológica de la obra en cuanto a su estructura y diseño, es decir ¿cómo está hecha la obra? Y no ¿para qué se hizo? Que corresponde más a la crítica y no siempre acierta.

Cuando el crítico se enfrenta al texto de un escritor ambos son entes individuales, de ahí que las relaciones sean intersubjetivas entre el crítico y el texto, de ahí mismo que surja la polémica en la interpretación porque no siempre se comparte la visión del escritor.

A continuación presento una semblanza de la teoría narratológica, con base en la cual analizaré la obra titulada *Dama de corazones* del escritor mexicano Xavier Villaurrutia.

INTRODUCCIÓN

El estructuralismo³, como primer logro importante a cargo de Frye, ya demarca a la literatura como un sistema, pues existían ciertos géneros como los *arquetipos* y los *mitos* dentro de los cuales se estructuraban las obras literarias; dichas categorías, a su vez, eran capaces de interactuar cíclica y sistemáticamente entre sí.

El estructuralismo busca leyes generales que den explicación a fenómenos individuales o que surjan a escala, como en las producciones literarias. Busca más allá de los significados inmediatos de las palabras, las relaciones existentes entre signos para derivarlos en una estructura interna que rebasa la sustancia de los significados.

Cuando es conocida la teoría de Saussure, cuyo fin era investigar la estructura objetiva de los signos aislando el conjunto de leyes a través de las cuales estos se combinan y forman significados, lo cual revoluciona la concepción que se tenía de la lengua, los estructuralistas aplican un método para el estudio de ésta en la literatura: encontrar la relación entre significados al interior de la obra.

Con Jakobson la aportación se refiere más a la función poética, pues considera que es en ella donde el signo toma un carácter autónomo, independiente, ya que la metáfora y la metonimia permiten la yuxtaposición de significados.

Lotman hace referencia también a la poesía como un sistema en donde, solamente con la presencia del contexto, existe el significado, lo que hace

³ Eagleton, *ibid.*

que la obra se enriquezca en contenido, formando así una totalidad orgánica compleja.

Los conceptos de signo y significado se ven transformados de nueva cuenta, la organización del signo con respecto a los demás va creando una dependencia de significados y aporta una crítica literaria en la que se exaltan la riqueza de las formas y del lenguaje, no limitando la idea de que el significado comienza y acaba “con la experiencia del individuo.” Considera el lenguaje una estructura independiente de cualquier historia social e incluso de la invención individual puesto que “a todos nos pertenece.”

El estructuralismo pone de lado los textos literarios para enfocarse en el estudio del lenguaje, la obra literaria vista como una construcción de significados es el aspecto que puede ser estudiado, ya que los elementos que la conforman son vistos como objetos de ciencia.

El significado no es visto como algo inmediato, aprehensible en los objetos asignados, sino como un complejo de sistemas relacionados entre si por esa capacidad de comunicación que era lo que finalmente reflejaban las estructuras de los distintos sistemas.

El estructuralismo sienta unas bases más objetivas en cuanto al estudio de la literatura, la que se considera subjetiva; trasciende la formulación original acerca de la interpretación que se le haga a la literatura, replanteando el carácter empírico que se encuentra tras el lenguaje y fijándose más en la lógica que tiene la cuestión de su estudio en el sistema literario.

Bajo la acepción *saussureana*, el signo está conformado por una doble articulación: el *significante* o imagen acústica o gráfica y el *significado* o imagen conceptual u objeto referente.

La relatividad de significados que propone el postestructuralismo se basa en la premisa de que la naturaleza conceptual del significado es producto de la diferencia entre significantes, es decir, de la desarticulación del signo, o bien de la separación del significante y del significado.

La idea de que hay un límite de significantes, como propone Saussure, creada por un significado, no convence a los postestructuralistas, quienes afirman que el significado no está directamente presente en el signo, dado que es una fluctuación de ausencia y presencia en él, pues el lenguaje es un proceso temporal.

Un solo signo no tiene significado a menos de que se encuentre en una cadena continua de signos para que adquiera contexto, así también los otros, y entonces signifiquen algo, complementándose al interior de su sistema. El significado es relativo dado que cada signo adquiere distinto significado al relacionarse con otros significantes.

Teoría narratológica

La teoría narratológica o narratología comprende una rama del estructuralismo, corriente de análisis lingüístico que proponía un estudio de la literatura desde su estructura, es decir, de la lengua y de sus partes, porque la consideraban el producto de una construcción lingüística.

Así, la narratología se constituye como una teoría de análisis literario enfocado al estudio de la estructura del relato.

En ese sentido, se centra en identificar las partes o los elementos que lo constituyen, como son el tiempo, el espacio, los personajes, el orden narrativo, el argumento y el tipo de narrador, entre otros detalles.

Este análisis rescata, por tanto, las relaciones entre un tipo de narrador específico, por ejemplo, con los personajes de la historia, en la medida en que puede o no estar involucrado en ella o identifica los efectos temporales creados en la narración por parte del personaje o el narrador según retarde, se adelante a o recuerde acciones determinadas, las más importantes de las cuales constituirán el argumento de la historia.

Es así que podemos enfrentarnos, en general, a dos tipos de narradores, ya sea por el tipo de enunciación empleada, en 1a. o 3a. persona, bien conocidos como *personaje narrador* o *narrador omnisciente*,

respectivamente; ya por el punto de vista o focalización desde el cual narren, conocidos como *narrador homodiegético* o *heterodiegético*.

En cuanto a los personajes, por su parte, pueden caracterizarse por el ejercicio de su discurso y la participación que tengan en la historia, así como por la descripción física o psicológica que se haga de ellos.

Es decir, a nivel del discurso podemos identificar también dos usos más frecuentes, como el discurso directo o el discurso indirecto libre, términos que irán esclareciéndose en el desarrollo de este trabajo de tesis.

El fin de hacer un estudio narratológico de *Dama de corazones* responde a la inquietud de abordar un autor conocido ampliamente por su producción poética, pero desconocido en su faceta como narrador, cuya prosa aportará elementos para la mejor recepción de su obra así también para circunscribir los motivos que a él mismo lo llevaron a producir literatura.

Desarrollo una aproximación al análisis narratológico como punto de partida de la investigación sobre uno de los poetas más importantes de la generación de Contemporáneos con el fin último de acercarme a su poesía, ya que en ella el lenguaje adquiere un giro propio del género y, por medio del relato, es decir, de un uso coloquial de la lengua, será posible contrastar e indagar más sobre su arte poético.

Partir de esta pequeña novela, como es considerada por un par de escritores de su tiempo, será también una ayuda para contrastar el concepto que se tenía del género con su concepción hoy en día.

Aspectos como el espacio diegético y las voces de los personajes; el monólogo como mecanismo narrativo y la identidad del narrador; las dimensiones temporales y la concepción del tiempo para el personaje narrador son los que me interesan rescatar para este análisis.

La narratología destacará los rasgos principales que constituyen un relato, la realidad narrativa, su forma y funcionamiento, como son la comunicación entre el narrador, el espacio diegético y el lector.

La obra está considerada como una construcción lingüística y estética, por lo que se hará una revisión de las imágenes y elaboraciones lingüísticas en favor de uno literario.

Una vez identificados los personajes y las funciones que desempeña cada uno, reconstruiré las formas que el autor utiliza para elaborar el sentido de lo comunicado. Así se destacarán descripciones tanto del entorno como de las caracterizaciones físicas y del uso de la lengua de cada personaje; las analogías de las que se base serán la pauta para señalar los motivos y elementos afines entre el relato y algunos de sus poemas en *Nostalgia de la muerte*.

Dama de corazones, asunto y contextos

La obra del escritor mexicano Xavier Villaurrutia (1903-1950), que a continuación presento, lleva por título *Dama de corazones*, escrita entre los años 1925 y 1926.

Julio es el narrador de esta historia, un joven de clase media alta que estudió en la Universidad de Harvard y, después de un periodo de diez años fuera, visita en el presente de la novela a sus familiares en México.

Se hospeda con Mme. Girard y sus dos primas, Susana y Aurora en la que, al parecer, fuera su casa, donde convive durante una temporada y redescubre su pasado, así como una verdad de peso para él.

Su regreso a México es un viaje a la memoria, mismo que advierte temer, ya que implica “abrir los sentidos a una vida casi olvidada, casi nueva para mí”⁴, vida de la que escapa finalmente por convertirse en una amenaza a su “valor” cifrada en la “dama de corazones”.

⁴ Xavier Villaurrutia, *Obras. Poesía, teatro, obras varias, crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 571.

Xavier Villaurrutia formó parte del grupo denominado *Contemporáneos*, revista que reunió temporalmente a los poetas Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Octavio G. Barreda y Jorge Cuesta.

El escritor mexicano opina y comparte en una carta a Edmundo Valadés el sentido cabal que llevó a esta serie de escritores a reunirse.

El grupo en el que usted me cuenta y en el que yo mismo me incluyo se formó casi involuntariamente por afinidades secretas y por diferencias más que por semejanzas. “Grupo sin grupo” le llamé la primera vez que comprendí que nuestras complicaciones privadas, nuestras desemejanzas corteses, nuestras intenciones, diversas en el recorrido pero unidas en el objeto de nuestra ambición, tenían que trascender al público como ocurrió en efecto. [...]Ahora se preguntará usted ¿qué es lo que desata a estas soledades juntas y disuelve a este grupo? Nada más sencillo que hallar una respuesta: la personalidad de cada uno. El vecino respeta la mía y yo la del vecino. La libertad es entonces, aunque pueda parecer mentira, el lazo que, al mismo tiempo, nos une y nos separa. [...]Sin quererlo, sin pretenderlo, pero sin rechazarlo ni negarlo, se ha formado, más en la mente de los escritores que nos preceden o nos siguen que en la realidad misma, un grupo, una generación. [...]Puesto que la idea existe, la aceptamos y seguimos juntando nuestras soledades en revistas, en teatros, en obras y hasta en lo que usted llama nuestra influencia [...]”⁵

El modernismo comienza su descenso en México por el movimiento armado de la revolución, que después tuvo repercusiones en la literatura. Llegaron del interior de la república a la capital nuevos valores que consagró la crítica, causando una renovación literaria. Al respecto, Villaurrutia afirma que

los modernistas habían dado ya a nuestras letras sus mejores poemas, y los escritores inmediatamente siguientes -entre ellos Ramón López Velarde-

⁵ Xavier Villaurrutia, *Revistas Mexicanas literarias modernas. Contemporáneos*, México, tomo I, junio-agosto de 1928, FCE, 1981, p. xiv-xv.

se preocupan por ofrecer ante la creación artística una actitud distante de la de sus contemporáneos, arrancar la poesía de un molde. El cambio consistió, pues, en que los poetas, los “nuevos” poetas, ejercieran su oficio dueños de otros propósitos tanto de actitud como de expresión, lo que consistía principalmente en romper con órdenes y rutinas y crear versos con imágenes nuevas.”⁶

Después del largo proceso para retomar una cierta estabilidad, en el país se vive inmediatamente un México encaminado a la cultura, donde es muy fácil distinguir al “México de Diego Rivera y José Clemente Orozco en los muros, de Carlos Chávez al frente de una orquesta, el teatro de Benavente que se llenó con nombres entonces tan nuevos como O’Neill y Cocteau.”

Xavier Villaurrutia exploró con mucho acierto el género poético, publicando sucesivamente *Reflejos* (1926), *Nocturnos* (1933) y *Nostalgia de la muerte* (1938), tema este último recurrente en su obra, es la preocupación de la que opina al respecto:

El hombre es un animal misterioso que puede sentir nostalgia, echar de menos su muerte, que vive y experimenta en formas muy misteriosas.⁷ Es la angustia, la soledad, la noche, el silencio, las calles solitarias, los muros, las sombras, el sueño formas, todas ellas, de experimentar lo ineludible. Se convierte en una señal que da testimonio de la vida, enseñoreada ya de la consciencia de quien se mira transcurrir lenta pero inseguramente.⁸

Con base en una pequeña exploración documental sobre *Dama de corazones*, uno de los pocos textos escritos en prosa, hallé una primera alusión a ésta en los apuntes del propio autor, titulado *Varietades*, recopilados en la antología prologada por Ali Chumacero, con fecha 11 de febrero.

⁶ Ali Chumacero, “Prólogo a Villaurrutia”, *op. cit. supra.*, nota 4, p. ix.

⁷ “Una carta de Xavier Viallaurrutia”, *Letras de México*, núm. 29, octubre 1938, p. 4.

⁸ Chumacero, *op. cit. supra.*, nota 4, p. xiv.

No hace mucho, en un artículo publicado en La Habana, en la revista 1928, Jorge Mañach habla de la molicie de nuestros libros recientes: *Dama de corazones* (*Margarita de niebla*), *Return ticket*[sic]. Creo que no menciona la *Margarita* de J. T. B. Y pienso que inconscientemente o, mejor, subconscientemente, escribí ese título porque es en ella donde encuentro molicie[...] ¡Y pensar que *Margarita* estaba aún más cargada, congestionada casi, de imágenes! ¡No sé, necesitaría distancia para juzgarla, pero creo que no podría decirse otro tanto de *Dama de corazones*. (...)

Le escribí a Jorge Mañach, a quien estimo mucho. Releo la carta y copio algunos párrafos. "...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 (*Dama de corazones*) no más. Y sólo cuando lo pienso como un ejercicio puedo aceptarlo y –añadiré– sólo así es justo pensar en él...".⁹

Este primer enfoque autocrítico es también un primer acercamiento a la recepción de la obra. Villaurrutia lo considera un relato y cree justo pensarlo sólo como un *ejercicio*, análisis valioso en tanto aspectos a considerar en el trato del texto.

Sin embargo, en la historia de la recepción literaria en México, Enrique González Rojo es uno de los primeros en advertirla bajo el mismo rubro que Mañach, aunque opina lo contrario sobre ella, cuando elabora la "Reseña a *Dama de Corazones*"(sic) para la revista *Contemporáneos*:

[Xavier Villaurrutia] Se ha decidido a publicar –por fin– uno de los relatos que guardaba celosamente desde 1925. En una edición elegante y correcta, ilustrada por el autor, la obra limpia aparece sola, en valiosa concisión, sin soportes, desnuda[...] El interior –la novela– contiene en sí un afán geométrico, una intención matemática, que la depura. A veces el relato se insensibiliza. Vista desapasionadamente, la *Dama de Corazones*(sic) atrae por la simétrica disposición de sus dos cabezas. El autor, que ha huido

⁹

, nota 4, p. 609 y 611.

hasta donde le ha sido posible de los enigmas y de los símbolos, nos la presenta tal como es, en una verdad de la apariencia: dos formas unidas, dos manchas de color que se acercan, se confunden, en un conjunto realmente indestructible.¹⁰

Además de la descripción del libro, añade un breve análisis en el que compara, sabedor de la expresión propia del escritor mexicano, su producción poética con la prosística, advirtiendo que si

repetidas veces ha sido un preconizador de la emoción humana en la poesía, en esta novela se nos presenta friamente deshumanizado. Parece que de la vida solamente le interesa la técnica, es decir, aquello que más se aleja de la vida como rito esencial, pasión sin forma.¹¹

Más tarde, hacia 1929, Agustín Yáñez también reseña la obra para la revista *Bandera de Provincias*. Desafortunadamente la publicación no se encuentra en los acervos hemerográficos de la Universidad Nacional, por lo que permanecerá pendiente la tarea de búsqueda, importante en la medida en que son, ambos documentos, referentes contemporáneos de la recepción del texto e imprescindibles para la revaloración de *Dama de corazones*.

Posteriormente y muy cerca ya de nuestro contexto, Ali Chumacero destaca la labor de los nuevos jóvenes poetas tras un breve panorama de la situación literaria, particularmente del grupo de *Contemporáneos*, y enfatiza el

hallazgo de un mundo interior no sólo vedado a los abstraccionismos sino impregnado de un sentido ante la vida no lejano a un “nuevo romanticismo”. La expresión del drama interior, tarde o temprano, daría al traste con aquellos fervores juveniles de quienes empezaban a cambiar el significado del lenguaje poético. Con todo, la tarea principal consistía en buscar, en forma intencionada y conciente, un nuevo lenguaje que

¹⁰ México, año I, núm. 3, agosto de 1928, p. 320.

¹¹ *Ibid.*, p. 321

descubriera, hasta desnudarla, la realidad circundante, manifestada con signos diferentes a los que había manejado el modernismo.¹²

Quisiera retomar brevemente la referencia que Chumacero hizo al romanticismo. A lo largo de la lectura y conforme desarrollé el trabajo de investigación, se fue convirtiendo en una de las fuertes experiencias literarias en la recepción de *Dama de corazones*. Me gustaría para ello recurrir a José Ricardo Chaves, quien expone en su libro *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, en torno a la literatura en su género novelístico, que

la perspectiva narrativa de estos escritores simbolistas favorece, no el tratamiento extensivo propio de la novela naturalista, sino el trato intensivo, centrado en unos cuantos elementos simbólicos que se repiten a lo largo de una trama, según una lógica de misteriosas correspondencias. Para hacer esto no se requiere de escribir muchas páginas sino unas cuantas de especial intensidad. Como operación de lectura, se favorece la síntesis, lo que muestra el influjo de la poesía como género en la esfera de la novela. Tanto los simbolistas como los viejos románticos comparten esta idea de la supremacía de la poesía sobre los otros géneros, a los que ella más bien transforma: surgen entonces estas novelas “sintéticas” de simbolistas y decadentes, los poemas en prosa de Baudelaire, la prosa poética, el teatro simbolista de Yeates y Maeterlinck.¹³

Con respecto al valor de la poesía sobre otros géneros, *Dama de corazones* se ajusta en algunos aspectos a esta definición de “novela sintética” porque, a través de la lectura y para quien conozca la producción poética de Xavier Villaurrutia, será posible reconocer algunos motivos como son el espejo, al cual podemos asociar con el desdoblamiento del personaje; el sueño, la muerte y el tiempo, últimos de

¹² Chumacero, *Op. cit. supra.*, nota 4, p. XII

¹³ México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, (Cuadernos del Seminario de Poética 17), 1997, p. 14.

los cuales se encuentran en estrecha relación con el significado del tiempo para el personaje de la novela como se verá en su momento.

Aún así, el poemario *Nostalgia de la muerte* haría las veces de epígrafe a este monólogo, en la medida en que tanto la trama de la obra como las preocupaciones u “obsesiones” del autor se sintetizarían en tres poemas en general: “Nocturno miedo”, “Nocturno en que nada se oye” y “Estancias nocturnas”. Un estudio que no abordo por el momento y quedará pendiente desarrollar y comparar.

Quiero mencionar finalmente, para concluir esta introducción, la observación que Mariano Baquero Goyanes advierte en su libro *Estructuras de la novela actual*, a razón del asunto en *Dama de corazones*, porque me parece haber una coincidencia del tema con la definición que propone de novela.

...el motivo del viaje guarda muy estrecha relación con el de la “búsqueda”, componente éste el más decisivo del género “novela”[...] Se considera entonces que uno de los esquemas argumentales prototípicos de la novela, de mayor validez universal, es el del joven que pretende descubrir su propia naturaleza y la del mundo[...].

Con esta modalidad narrativa, la de la búsqueda... se relaciona la de la novela aprendizaje, el “Bildungsroman”: la historia de una educación, de un irse haciendo hombre, de las experiencias, sacrificios, aventuras, por las que viaja hacia la búsqueda, la conquista de la madurez.[...]

Muy frecuentemente la estructura narrativa del “Bildungsroman” se caracteriza no sólo por la ya citada articulación episódica (diversas aventuras unificadas por el aglutinante o eje que es el protagonista), sino también por el uso de la forma autobiográfica, de la primera persona narrativa.¹⁴

Dama de corazones está dividida en dieciséis escenas, fragmentos o apartados. El personaje narrador, que enuncia la historia en primera

¹⁴ Barcelona, Planeta, 1970, p. 32, 33 y 37.

persona es el eje, cuya búsqueda de sí mismo encuentra en la imagen espejo que generan ambas primas, figura bicápite que constituye la dama de corazones. Esa verdad imperante lo obliga a afirmar que “los débiles se quedan siempre”, por lo que “es preciso saber huir”. Es conveniente, por tanto, dejar hasta aquí las valoraciones de la obra por parte de los especialistas en la materia y comenzar el propio análisis.

CAPÍTULO I

Espacio diegético y personajes

Espacio diegético

Hablar sobre “espacio diegético” en términos narratológicos es situar, en primer lugar, el “nombre del objeto a describir” y, a continuación, desplegar una serie de atributos, partes y/o “detalles” que irán delimitando dicho objeto.

Si bien es cierto que el rasgo distintivo de la descripción es su tendencia al inventario, y que ésta es su forma de organización más simple, el mero inventario tiende a la proliferación y al caos. Es por ello que... el narrador-descriptor recurre a otras formas de organización que permitan... otras formas de significación *narrativa* del objeto descrito.

Otro principio de organización fundamental es la perspectiva. En una descripción se da el interesante fenómeno de una doble perspectiva: *descriptiva y narrativa*.¹⁵

Con el regreso de Julio a México y los hechos cotidianos que se desarrollan en casa de Mme. Girard, este personaje nos ubica en un lugar específico de la ciudad: una casa situada en la calle Edison, donde logra, según nos cuenta, llegar hasta Susana “la brisa del bosque de Chapultepec”.

Al echarle un ojo a la *Guía Roji* tras aquella referencia concreta, llegaremos exactamente a una calle perpendicular a Insurgentes Centro, dispuesta a unas cuadras del metro y del monumento a la Revolución en la colonia San Rafael o Tabacalera, cerca del Paseo a la Reforma y del monumento a Cristóbal Colón, en la ciudad de México, por lo que el espacio tiene contacto con la realidad y pudiera tenerla con la vida del autor, específicamente.

¹⁵ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, UNAM-Siglo veintiuno editores, 1998, p. 25, 40 y 41.

Por su parte, la trama de la historia se desarrolla en la quinta la mayor parte del tiempo, por lo que constituirá el espacio diegético primordial, aunque no el único, en un par de ocasiones el narrador presenta espacios exteriores alternos como son: la agencia de inhumaciones, que visita una vez que Mme. Girard muere y la estación de ferrocarril, de la que Julio parte, tal parece que definitivamente.

Por tal motivo, expongo ambos espacios diegéticos además porque considero están constituidos de manera diferente: la quinta, como espacio interior, la encuentro organizada de *modo narrativo*, mientras que la funeraria y la estación de ferrocarril, como espacios exteriores, lo están de *modo descriptivo*.

Para comprender mejor esta diferencia retomo las funciones específicas que adquieren el narrar y el describir en la novela según el criterio empleado por Mariano Baquero Goyanes:

El *describir* alude predominantemente a un ir situando en un espacio dado una serie de rasgos de cuyo conjunto –de cuya sucesiva enumeración, o sea, de su ordenación temporal– nacerá la descripción buscada. Se ve, por tanto, que la calidad espacial del describir no excluye a la temporal[...]

El *narrar*, en cambio, hace referencia a un *enumerar* preferentemente situable en el tiempo.

El *describir* hace suponer... una mayor lentitud,... un mayor acarreo de detalles, evitados en el *narrar*, que atiende preferentemente a la pura noticia o información del hecho.¹⁶

Pimentel es más concreta, sin embargo, y advierte que mientras el “sistema descriptivo” propone como punto de referencia el propio tema que se ubica dentro del “modelo de organización elegido” [entre otros, modelos lingüísticos, taxonómicos, retóricos o culturales de todo tipo], la función narrativa propone un punto de vista en el *observador*, que puede ser el

¹⁶ *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1993, p. 43 y 44.

enunciador de la descripción o la conciencia focal desde la cual el enunciador describe. Concluye diciendo que “la descripción es por ello el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo”.¹⁷

- Espacio diegético interno

La construcción del espacio ficcional interno, cifrado en el signo ‘quinta’, la considero más narrativa, en principio, porque hay una “conciencia focal” que especifica las impresiones que se advierten cuando tienen lugar sus divagaciones, algunas de las cuales atienden “a la pura noticia” más por casualidad que por un verdadero interés descriptivo del sitio en el que el personaje se encuentra, ya sea solo o cuando lo comparte con el resto de los actores. La ‘descripción’ correspondería más a las caracterizaciones de los personajes, así como a las observaciones psicológicas que de ellos aduce.

Sabemos que Julio llega, por ejemplo, a una casa lujosa porque se pregunta, en principio, si debe esperar a que el criado que lo recibió la noche anterior y asignó aquella recámara lo llame para el desayuno o porque al recorrer la cortina de la ventana dice dominar “desde el balcón... una ala de la quinta”.

En el transcurso de la narración nos enteramos también que, contigua a ésta, hay un convento donde logran verse a las monjas jugar *críquet*, y que en un parque cerca hay dispuesta una cancha de *tennis* “que desde este piso parece un libro de lujo abandonado en un diván de terciopelo” y donde un día Julio alcanzó a sus primas y a unos amigos con los que ellas jugaban.

La construcción del espacio diegético, propiamente los espacios interiores, está conformada básicamente por adjetivaciones breves: el estudio con un “tapiz verde sombrío”, los “tapetes blandos, como de musgo”; un pasillo con una sola ventana y una “cortina verde seco”; la

¹⁷ Pimentel, *op. cit. supra.*, nota 15, p. 41.

entrada de “la media tarde que tiñe de ala de mosca el salón”, donde entonan ópera y tocan el piano; las “cortinas de ligera cretona” e, incluso la observación: “hay un anticipo del otoño en el tapiz naranja maduro del comedor”; así como los “frutos de naturaleza muerta” y el “dragón del jarrón chino”, reiteran, en conjunto, una sobriedad extrema y, a la par, un exotismo muy cercanos a los escenarios modernistas.

Haciendo una valoración de lo anterior, notamos que Julio prescinde de la técnica descriptiva para la creación del espacio diegético interior, así la trama se desarrolle al interior de éste, y se preocupa no ya por la ubicación espacial, si seguimos el argumento de Baquero Goyanes, sino temporal, dada la carga narrativa empleada, que da lugar, a su vez, a la reflexión e información de los pensamientos contruidos y las observaciones referidas por Julio, reitero, siempre que esté inmerso en la cotidianidad de la casa.

Hay mucho más peso de su pensamiento con relación al “tercero”, (el carácter subjetivo e interior no permite la interacción inmediata con el “tú” interlocutor) y sus propias reflexiones o análisis y recuerdos, que sobre las ciudades europeas como Londres, Sevilla, Nápoles, Brujas, París, por citar otro ejemplo, que trae al caso una vez que revisa la correspondencia de los amigos, mismas que poco importan para la historia principal.

- Espacio diegético externo

Por su parte, la perspectiva en estos espacios correspondería a la descriptiva, en la medida en que enuncia el sitio de la acción para desglosar, a continuación, una serie de adjetivos, analogías y metáforas que cualifican tanto la estación de ferrocarriles, como la agencia de inhumaciones.

Esta calle ancha es la de las agencias de inhumaciones. En fila, esperando, con sus rótulos: “open all night”, “english spoken”, “abierto de noche”, hacen pensar en restaurantes internacionales. Se ofrecen cuatro en la misma acera. Me decido por el color de las fachadas, prefiriendo el morado al negro, el amarillo al morado. Al fin, una fachada azul y blanco corta de un

solo golpe mi indecisión. Empujo la puerta de cristales. Entro. En seguida tengo la impresión de que estoy bajo una campana neumática.¹⁸

Descripción sucinta, poco elaborada, pero que entrelaza cualidades y señala diferencias, rasgos distintivos con respecto al resto de las agencias, generando una diferencia significativa en cuanto a la noción de espacio interno, mejor elaborada aún para la estación de ferrocarriles:

A poca distancia, modesta, amarilla, me abre sus arcos la estación de ferrocarril con sus ruidos inconfundibles, con sus salas previas que hablan el verdadero esperanto de todos los países: el silencio, apenas acribillado por el aparato con que perfora los boletos el hombre de la ventanilla. 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.¹⁹

Así, la descripción de ambos espacios diegéticos externos es posible situarlos, relativamente, en pequeños párrafos, lo que no ocurre de igual modo con la reconstrucción de la quinta, ya que las observaciones de la “mente focal” son esporádicas, o bien dichas observaciones en torno a la casa que habitará en adelante las intercala entre un pensamiento y otro.

A modo de breve conclusión, la distinción entre espacio diegético interno y espacio diegético externo es importante para la recepción y/o interpretación de *Dama de corazones*, en la medida en que todo aquello que sea externo a la casa da lugar a una construcción ficcional, con base en la técnica descriptiva y como factor de emplazamiento; mientras que todo aquello que suceda dentro de la quinta estará íntimamente relacionado con las hermanas, por lo que ellas devendrían, hablemos

¹⁸ Villaurrutia, *op. cit. supra.*, nota 4, p. 592.

¹⁹ *Ibid.*, p. 595.

metafóricamente, el espacio diegético primordial, al ser para Julio sujetos de observación *ergo* descripción favoritas, así sea el monólogo el mecanismo narrativo electo, tema que trato en el siguiente capítulo.

Personajes

En toda historia literaria, los personajes de ficción constituyen un elemento fundamental en la estructura, ya que son actores habilitados para transformar el discurso textual en una historia viva, por lo que de la ficción que generen sus acciones se podrá establecer una relación de preeminencia con el narrador, función esta última que examino en capítulos posteriores. Ahora bien, dicha relación dependerá del grado de participación en la historia como de la relación que él establezca con otro o el resto de los personajes involucrados.

Los nombres que reciben los personajes van desde la máxima plenitud referencial del nombre propio histórico, hasta el extremo de abstracción de una idea o la máxima vacuidad referencial de un pronombre, una letra o un número. Su individualidad e identidad se colman en el “conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su hacer y o su ser de los de otros”. (...)El significado del personaje, su valor, se constituye por *repetición*, por *acumulación*, por *oposición* en relación con otros personajes, y por *transformación*. Éstos son los aspectos más importantes del principio de identidad de un personaje que garantizan su permanencia y su reconocimiento, a lo largo de un relato, en y a pesar de cambios y modificaciones que pueden sufrir en su constitución.²⁰

Los personajes en *Dama de corazones* son predominantemente femeninos, el signo representa una carta de póquer en cuya estructura hay una ambivalencia de lo femenino, imagen con la que Xavier Villaurrutia juega para elaborar su historia, aunque también los haya masculinos, como el personaje principal en este caso.

²⁰ Pimentel, *op. cit. supra.*, nota 15, p. 68.

Así que en este capítulo me detendré en la descripción de los personajes, así como en la elaboración de un breve análisis.

1.1. La dama de corazones

Julio despierta en un cuarto al que poco le entra la luz del día, lo que le permite seguir recordando las luces del puerto que dejó atrás. Una vez despierto es conciente del lugar y el encuentro que viene a continuación. Se pregunta cómo serán sus primas ahora y si será capaz de reconocer los rasgos que conserva de ellas.

Cuando llega al corredor, éstas le salen al paso y tal encuentra a Susana y Aurora irreconocibles por inidentificables, que le parecen “unidas por el mismo cuerpo, como la dama de corazones de la baraja”.²¹

Esta observación es importante porque en ella radica el motivo principal del relato. Será preciso ubicar a Susana y Aurora individualmente, señalando los rasgos que a Julio le parecen comunes y disímiles para entender y hablar sobre aquel signo femenino.

Tomemos en cuenta que Julio por ser nuestro ojo, nuestra voz y parte en los hechos narrados, nos transmitirá automáticamente su juicio y la construcción subjetiva de la misma, al término de lo cual es posible conceptualizar dicha naturaleza o significado simbólico.

Aurora

Ella es la mayor de las hermanas. Se arregla cuidadosamente, “es lenta, grave. No entra al salón de fumar, ni menos aún a mi recámara, sin dejar caer un libro, sin antes toser varias veces”.

A Julio le parece que dice la verdad naturalmente. Lee obras de teatro; “cuando habla, advierte; cuando calla, advierte también”, según refiere.

Sus cabellos separados son de color cobre apagado, mismo color del polvo con el que empalidece su rostro. Aurora lleva el signo de la primera

²¹ , *op. cit. supra.*, nota 4, p. 576.

luz del amanecer, el despertar del día, cuando ya la noche ha terminado. Haciendo alusión a su nombre, no es fortuito que sea el color ocre el que la caracterice.

Julio la recuerda en su niñez por haberse dejado caer de un árbol por “distracción”, cuando le prometía un fruto. Ella está comprometida con M. Miroir:

hombre alto, recio, con una barba cuidada y negra, con una voz lenta hasta desesperar y hecha de largas pausas que aprovecha aspirando fuertemente el aire[...] Aurora ha de sentir seguridad al lado de un novio tan fuerte, tan solemne...²²

Aurora es la mayor de las hermanas y con ello la más madura, según la analogía con el fruto. Para Julio, Aurora se anuncia como el invierno. Él le teme por ser capaz de descubrirle algunas mentiras, aunque confiesa que “al lado de [ella] todos los hombres nos sentimos en la seguridad de que podríamos permanecer así un tiempo más largo que la vida.”²³ Se interesa por cuanto Julio dice.

Ella es contralto también, personaje que en la ópera representa una mujer deseada por todos los hombres que se apasionen por ella y desprecia al tenor.

Aurora aclara que no se casará por amor, porque no cree en él. Para Julio, ella traza su vida calculadora, racionalmente y la vive sin entender su práctica: “para ella, todo lo que no es sueño no es vida”.

Susana

Es la más joven de las hermanas. Tiene pecas que salpican sus mejillas, sus cabellos son de color cobre rojizo y lleva un fleco que invade su frente. Es ligera, traviesa, no tiene novio y dice no entristecerse por ello; “finge estar enamorada de todos sus amigos, en esto se parece a Ruth, tan lejana...”.

²² *Idem.*, p. 577-578.

²³ *Idem.*, p. 578.

El nombre de este personaje es posible asociarlo con “azucena” por la contigüidad acústica o aliteración que guarda con ese significante. Sabemos entonces que dicho nombre proviene del hispanoárabe *asussána* y que es una planta cuyo tallo es “alto y (las) flores terminales grandes, blancas y muy olorosas. Sus especies y variedades se diferencian en el color de las flores y se cultivan para adorno en los jardines.”²⁴

Julio ya mencionó algo al respecto cuando alude el llegar hasta ella la brisa del bosque de Chapultepec. El olfato no es el único sentido que le despierta. El tono de su cabello es rojizo, a diferencia del de Aurora, tonalidad brillante, que conlleva una sensación más de seducción que de sensualidad.

Para Julio, Susana es como la primavera porque entra sin anunciarse, como el aroma de cualquier flor al expelerlo. Le gusta la literatura, lee novelas y poesía; es soñadora y prefiere a los románticos como Lamartine y Musset.

Es capaz de escuchar las confesiones que Julio le haga, con la confianza plena de que nunca revelará sus secretos. Es soprano y ello implica amar al tenor y cantar siempre la desesperanza.

Así, aunque algo parecidas físicamente, las hermanas cuentan con un carácter propio y opuesto completamente.

La dama de corazones

La “dama de corazones” es un signo que reúne la imagen espejo de una misma mujer. En este caso, el signo femenino está constituido por una naturaleza antagónica compuesta por Susana y Aurora, cuyo punto de unión no es más que el conferido por Julio, o sea, la excitación de ciertos afectos que ambas jóvenes le suscitan; emociones que le prohíben disociar caracteres tan opuestos, a pesar de haberlos sopesado ya.

²⁴ *Larousse*, México, 2001, p. 264.

Decididamente me equivoco. Susana no es tan diferente de Aurora. Como en la cabeza de Susana hay una mata de pelo de un color más claro, en la de Aurora se esconden o se muestran bandós de pelo más oscuro. Así Susana en Aurora, así Aurora en Susana.

Por momentos puedo confundirlas como ellas confunden sus manos, entrelazándolas; como ellas confunden sus voces cuando cantan frente al piano que Mme. Girard apenas roza[...]

¿Por qué mis ojos las diferencian al grado de hacer de ellas heroínas rivales de un novelista cualquiera?²⁵

Por tanto, para concretar el concepto o significado de la “dama de corazones” reúno las características que ambas figuras femeninas representan.

Susana es la más joven, es ligera y traviesa. Contraria a la mayor, no tiene novio y finge estar enamorada de todos sus amigos, lo que la hace lejana al deseo de los hombres, como la soprano en la romanza que a Julio le gustaría encarnar.

Ella prefiere un mundo interno aludido en su gusto por la novela y, más que nada, por la poesía, al ser soñadora y preferir el romanticismo.

A diferencia del teatro que es un arte para ser representado, la narrativa y la poesía son expresiones que se interiorizan en la medida en que suelen leerse para uno mismo y pocas veces, como en el juego que practicó con Julio, para leerse o recitarse en voz alta.

También puede deberse a su afinidad con el romanticismo, fenómeno en el que el poeta explora su “yo” más interno para manifestarse posteriormente en la naturaleza.

El otro lado del espejo es Aurora. Su afinidad con el teatro, el hecho de ser contralto y anunciarse como el invierno develan una naturaleza excéntrica, fría y extrovertida; no olvidemos que se dejó caer de un árbol, cuando le prometía un fruto a Julio.

²⁵

, *op. cit. supra.*, nota 4, p. 576.

Ésta también representa una naturaleza sensual y apasionada, el detalle anterior devela su gusto y afinidad por los hombres. Está comprometida con M. Miroir más por la seguridad que le transmite que por amor.

Para ella todo lo que no es sueño no es vida, como si necesitase de una instancia previa a sus actos y reacciones naturales para llevar a cabo o expresar, paradójicamente, todo aquello que la motiva.

La *dama de corazones*, sin embargo, queda así parcialmente constituida, porque es Julio quien las asemeja, por lo que será conveniente ahondar en este personaje, que contribuye en la comprensión total e interpretación del doble signo femenino.

1.2. Julio

Julio es un joven que intentó entrar al servicio de Francia durante la guerra, pero su enfermedad del corazón se lo impidió. Teme el daño que pueda hacerle la vida; suele mostrarse insensible y frío: “pienso en mil cosas de Harvard que doblan mi cabeza sobre el hombro pero que no me hacen suspirar.”²⁶

Él es simpatizante de la obra del escritor mexicano Xavier Villaurrutia; en la analogía con los personajes de la romanza se identifica con el tenor que ama apasionadamente a la contralto y es amado, al mismo tiempo, por la soprano, a la que ignora.

Encarna tanto ese trío que desearía humanizarlo, aunque la duda de a quién se dirigiría lo asalta, si a la soprano representada en Susana o a la contralto personificada en Aurora, ya que al hacerlo escindiría la imagen bicápite. Aclara: “la ética del tenor es despreciable: no tiene iniciativa amorosa, lo enamoran y sufre por él la soprano, la media soprano y la contralto, y él se conforma con salir airoso del aria de bravura.”²⁷

²⁶ *Ibid.*, p. 572.

²⁷ *Ibid.*, p. 581.

Como José Ricardo Chaves señaló, en la “novela sintética” se favorece la brevedad por medio de la poesía. En este caso, la vía se explicita por el asunto de una romanza, que preconiza un poco lo que sucederá a lo largo del relato, como romántico son los elementos que predicen los hechos.

Mientras Julio siente por Susana la impasibilidad de complacerla, comparte con Aurora la visión del matrimonio y el amor como infelicidad. La contrariedad de sus afectos asociados a la “dama de corazones” lo imposibilitan para actuar, porque pareciera no desear separarlas por constituir un solo sentido para él: a Susana la querrá siempre, a Aurora no la estima menos, pero le teme porque se siente un impostor frente a ella.

Este hecho guarda alguna relación con la alusión a su enfermedad del corazón, ahora entendida como una escisión irremediable.

A continuación, Julio declara no ser suficientes las razones que unen a M. Miroir con Aurora, ya que ve en ese acto más pereza que amor y porque desearía, además, ser su hombro el que sostuviera la cabeza de la prima; idea que le propicia “un delirio erizado de preguntas” en torno a Susana, inquietudes sobre los pensamientos que ella generaría acerca de él e impulsos que siente hacia ella y que no acierta a consumir.

Después de un breve aturdimiento y vuelto en sí, evoca a las hermanas e imagina la situación como un juego donde tiene que lanzar su última carta ineludiblemente y ésta es la “dama de corazones”, lo que da lugar al clímax de la novela al dejar al azar una iniciativa cuyo signo lo vuelve al mismo dilema, su propio destino.

Al reconocer la empatía por ambas mujeres su reacción inmediata es la huida. Punto de contacto con el concepto de “nuevo romanticismo” al que Alí Chumacero hizo referencia, corriente profundamente subjetiva:

El artista expresa verdaderamente sus sueños, sin importarle la realidad que lo rodea. De ahí que la fantasía romántica idealice la realidad. Por otra parte, cuando el artista choca con la realidad misma, siente dolorosamente

lo distinta que es de su sueño; de ahí la melancolía, la desesperación romántica que los franceses llamaron el “*mal du siècle*”... Este odio a la realidad se acentúa cuanto contribuye a marcar el desapego de las cosas materiales... El artista vive apasionadamente, y se exalta a los héroes que... sacrifican su vida en aras de su sentimiento... El Romanticismo da la primacía al sentimiento. El amor, arrebatado o nostálgico, es el objeto capital de sus poetas.[...]

De una manera esquemática pueden señalarse en él dos tendencias... El romanticismo arcaizante y conservador... [y] el romanticismo renovador y revolucionario, consecuencia, este último, del *enciclopedismo* francés, que mina los fundamentos de la sociedad –Religión, Patria, Jerarquía–, y de la filosofía de Rousseau, que pretende que la libertad humana es sagrada y sólo conduce al bien. Su figura máxima es Víctor Hugo, que sostiene que el romanticismo no es otra cosa que el liberalismo en literatura.”²⁸

Así, es posible oponer al hombre romántico, por un lado, que lucha por lo que ama y desea hasta sus últimas consecuencias, aún sin encontrar la felicidad, en un constante ir rompiendo obstáculos que le permitan acceder al objeto de deseo, con Julio, por el otro, personaje masculino que participa de algunas de las características anteriores como el dolor de no poder encarnar su deseo, angustia que deriva en la huida de aquello que pudiera ofrecerle alguna satisfacción.

No olvidemos que, recién vuelto del país del norte, exclama: “¡Y quién sabe si lo más hermoso de esa vida era que no llegaba nunca el acontecimiento que se anunciaba todos los días!”²⁹, lo que es novedoso en tanto acepta ese destino al huir simplemente sin las trágicas consecuencias del héroe romántico. Aunque ello queda entre dicho hasta aquí por un episodio que veremos a razón del sueño en el capítulo tres.

Prepara pues sus maletas con el placer doloroso de la despedida, importante en la medida en que ese pasado cobra un “valor preciso,

²⁸ Guillermo Díaz-Plaja, *Historia de la literatura española*, 22ª ed., México, Porrúa, 1987, págs. 274-277.

²⁹ Villaurrutia, *op. cit. supra.*, nota 4, p. 573.

histórico, que hace daño. Dentro de mí empieza a nacer hasta hoy, el pasado que no quise, que no pensé siquiera tener jamás.”³⁰

Ya en la estación de ferrocarriles evoca en dos ocasiones a Susana, pasando por una confusión de afectos entre quererla como mujer o como amiga. Piensa que si se queda será un débil, ya que su fortaleza radica en “saber huir”, frase que leyó en algún sitio y con la que se identifica, al igual que con el tren que lo alejará “para no tener tiempo de arrepentirse, de volverse.”

Julio muestra constantemente afectos o “pensamientos sobre afectos”, que nunca asumirá o se apropiará, sino que cuestionará o reflexionará hasta hacer de ellos una realidad “deshumanizada”, tajante, poniendo en duda cruel lo que pareciera una verdad plena.

Hasta cierto punto, Julio encarna la propia dama de corazones por compartir la naturaleza de ambas mujeres reflejada, la de Aurora, en el escepticismo hacia el amor o la renuencia a la felicidad fundada en un matrimonio o en una relación de pareja; mientras que la de Susana en una realidad sensible, que por constituir su mundo interior, no puede ser expresada genuinamente, misma que habrá de transformarse en poesía.

La dama de corazones, por tanto, es una metáfora que consiste en reunir dos naturalezas muy diferentes en una sola, remarcando cada individualidad femenina como parte constitutiva de la propia naturaleza del joven, siempre en lucha interna que degenera en una angustia constante.

Por otra parte, también representa un espejo interior, el de su propia alma, punto de contacto con otro personaje femenino que introduzco en el siguiente punto y que desarrollaré con más amplitud en el Capítulo III.

³⁰ *Ibid.*, p. 594.

1.3. Otros personajes femeninos

Dama de corazones se caracteriza por una notable presencia de personajes femeninos, por lo que aúno tres más a la lista, cuya injerencia en la vida de Julio pueden servir, en determinado momento, al análisis de la obra en general.

Ruth.

Según Julio, Ruth lo quería siempre que escuchaba las promesas que ambos sabían olvidarían de inmediato.

Refiere el personaje que la chica era una “americana romántica [que] me sustituía entonces en la imaginación por Jack o por Frank, a quien adoraba cuando no estaban a su lado.”³¹

Una vez en México acepta desear recibir cartas tuyas, aunque sabe le lastimarán, por lo que evita darle su dirección.

Mme. Girard.

Mme. Girard es una mujer viuda y de edad avanzada, camina con firmeza y, de acuerdo con Julio, parece ser una mujer ausente, porque la mayor parte del tiempo vive recordando su pasado, lo que según se aprecia a través de su mirada.

Vivió en Europa hasta antes de 1890, donde tuvo una pasión secreta con un “falso pianista” belga. En su juventud gozaba de cabellos negros auténticos. Recibió un elogio de Sargent en un baile de primavera donde se disfrazó de Lady Graham.

No sabemos las razones de su venida a México, sólo que amaneció una mañana casada y su noviazgo hubo comenzado el primer día de matrimonio con la enfermedad de M. Girard.

³¹ *Ibid.*, p. 572.

Más tarde fallece, lo que implica, según Julio, asumirse Aurora responsable de Susana, quien desde ese momento queda completamente sola, ya que Julio se marchará tiempo después.

Mujer del sueño.

Después del breve encuentro entre Susana y Julio, en el que se leyeron la mano y se dan las buenas noches, Julio entra en un estado de letargo que introduce una serie de visiones ya cercanas al sueño. En una de ellas, aparece a bordo, doblemente resguardada por una sombra y por un velo que oculta su cabeza, una mujer misteriosa.

Ella habla inglés y domina el monólogo, dice conocer varias ciudades de México como Guadalajara, Puebla, Querétaro. Parece tener el cabello claro así como ser hermosa y calzar un zapato pequeño. La única certeza que Julio tiene sobre ella es que posee un pie delicado.

En el transcurso de la noche Julio dormita y, al amanecer, busca a la viajera nocturna ansiosamente sin encontrar más que a una vieja horrible, arpía flaca, mitológica, de pies grandes, en quien reconoce a la compañera de viaje.

Atendiendo al carácter simbólico de la obra y recurriendo a la interpretación que Carl G. Jung elabora sobre toda representación femenina en los sueños y que a continuación cito, concuerdo y asocio a esta mujer la representación de la propia alma del soñante, así la de Julio.

[...] Como regla general, se puede decir que la necesidad de símbolos de héroes surge cuando el ego necesita fortalecerse, es decir, cuando la mente consciente necesita ayuda en alguna tarea que no puede realizar sola o sin recurrir a las fuentes de fortaleza que yacen en la mente inconsciente. En el sueño que he examinado, por ejemplo, no había referencia alguna a *uno de los aspectos más importantes del mito del héroe típico: su capacidad para salvar o proteger de peligros terribles a mujeres hermosas.* (La doncella secuestrada era un mito favorito de la Europa medieval). *Ésta es una de*

*las formas en que los mitos o los sueños se refieren al “ánima”, el elemento femenino de la psique masculina, que Goethe llamó “el Eterno Femenino”.*³²

La dualidad de la dama de corazones presente en la vigilia se reitera también en el sueño, si bien con diferentes características. La dama del sueño carece de un rostro siempre que compartan la noche, no así durante el día, donde se encuentra frente a uno envejecido.

En el mismo libro, M-L. von Franz analiza la naturaleza y función de este elemento femenino.

[...]Con frecuencia emerge otra “figura interior”. Si quien tiene el sueño es un hombre, descubrirá una personificación femenina de su inconsciente; y será una figura masculina en el caso de una mujer. Muchas veces, esa segunda figura simbólica surge tras de la sombra produciendo nuevos problemas diferentes. Jung llamó a esas figuras masculina y femenina “ánimus” y “ánima” respectivamente.

El ánima es una personificación de todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique de un hombre, tales como vagos sentimientos y estados de humor, sospechas proféticas, captación de lo irracional, capacidad para el amor personal, sensibilidad para la naturaleza y –por último, pero no en último lugar– su relación con el inconsciente.³³

Sueño previo, además, a otro que anuncia la muerte del poeta, identificación con la figura del autor, que constata una nueva ambivalencia.

Estos últimos dos personajes cobran un valor especial en la novela, pues sus funciones nos separan de la realidad narrada hasta ahora, para colocarnos en el plano del sueño o realidad narrativa alterna, por lo que ahondaré en su análisis en el capítulo destinado a las *Dimensiones temporales*, específicamente en el apartado “El tiempo en el sueño”.

³² *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Caralt. Biblioteca Universitaria Contemporánea, 2002, p. 120-121.

³³ *Ibid.*, p. 179-180.

He de agregar con respecto a la estética femenina del autor o sobre las características físicas de los personajes femeninos que todas ellas corresponden a un ideal ajeno a la cultura mexicana, si bien la única que comparte el cabello negro propio de ésta es Mme. Girard, aunque su origen franco y burgués lo desmienten.

Por su parte, las jóvenes tienen otros rasgos también propios de una cultura europeizada o extranjera: cabellos ocre opaco y rojizo o claro, en el caso de esta última.

Finalmente, el monólogo como expresión en la que mejor se desenvuelven, está presente en Mme. Girard, en Aurora y en la mujer del sueño.

CAPÍTULO II

El monólogo como mecanismo narrativo

En este capítulo expondré las implicaciones que conlleva el empleo de una sola voz narrativa, ya que el monólogo interior plantea una cuestión de identidad entre el narrador y el personaje.

Es importante la mención del autor en el relato, por lo que me apoyaré en diferentes puntos de vista para definir la identidad del narrador, las voces femeninas de los personajes y sentar las bases que aluden al autor en la obra.

Una primera definición general de monólogo como mecanismo narrativo la propone Mariano Baquero:

El monólogo interior no es tanto una estructura como una técnica, si bien cuando esta se maneja con exclusividad, a lo largo de toda una novela, sirve, en cierto modo, para configurarla y definirla estructuralmente.³⁴

Esta definición, en principio, parece contener una tautología porque no explica la diferencia sustancial entre ‘estructura’ y ‘técnica’, términos aparentemente sinonímicos ya que la técnica, reitera, sirve “para configurar y definir estructuralmente” a la novela.

Sin embargo, más adelante menciona las variantes que pueden encontrarse bajo el rubro “monólogo interior” o “fluir de la conciencia”, a saber: monólogo directo interior, monólogo indirecto interior, descripción omnisciente y soliloquio.

Será importante especificar el tipo de técnica o analizar el tipo de estructura narrativa empleada por el narrador cada vez que se hable de monólogo como estructura narrativa.

Baquero Goyanes no explica en qué consista cada una de las técnicas enunciadas con anterioridad, por lo que dejo hasta aquí al teórico para

³⁴ Baquero Goyanes, *op. cit. supra.*, nota 14, p. 50.

exponer la propuesta de otras autoras y para asentar el objetivo de este análisis.

María Isabel Filinich Oregui discierne, por su parte, entre tipos de “enunciación interior”, lo que aclara la diferencia radical entre monólogo interior y fluir de la conciencia:

El personaje puede realizar el acto de enunciar la historia sin pronunciar palabra alguna, como un ejercicio de su conciencia en el interior de la cual se dirige un discurso a sí mismo.

Esta enunciación interiorizada puede comprender desde la modalidad del *discurso interior*, en que las frases poseen una estructura sintáctica y se encadenan con cierto orden, hasta la forma del *fluir de la conciencia*, en que la desestructuración del discurso pretende dar cuenta del movimiento de una conciencia con anterioridad a la formalización que le impone la lengua.³⁵

Sería conveniente ejemplificar con la cita de un fragmento de la novela para entender mejor las diferencias y esclarecer así la estructura a la que se apega *Dama de corazones*.

...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 no estoy muerto también.³⁶

Si comparamos las definiciones expuestas con la lectura del fragmento de la obra podemos afirmar que *Dama de corazones* está estructurada en discurso interior, dado que nunca presenciamos asociaciones libres, salvo quizá en las metáforas empleadas por el narrador al momento de realizar alguna descripción o elaborar alguna comparación, lo que no implica automáticamente la desestructuración sintáctica de la lengua.

³⁵ *La voz y la mirada*. México. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Edomex y Plaza y Valdés, 1977, p. 127.

³⁶ Villaurrutia, *op. cit. supra.*, nota 4, p. 589.

Más adelante, M^a Isabel Filinich expone la clasificación hecha por Humphrey, si bien, por medio de Bickerton, al explicar en qué consiste cada una de las cuatro técnicas ya mencionadas por Baquero:

...Humphrey señala cuatro modos posibles de presentar la conciencia: el soliloquio, la descripción omnisciente, el monólogo interior indirecto y el monólogo interior directo. *"En el soliloquio el material es presentado en las propias palabras del personaje, pero de una manera conectada y lógica; en la descripción omnisciente, es reportado desde un punto de vista semejante al divino, exterior; en el monólogo indirecto interior es también reportado, pero desde el punto de vista del propio personaje; en el monólogo interior directo, se emplea la primera persona como en el soliloquio, pero en lugar de estar arreglado lógicamente, los hechos mentales están presentados así como estos procesos existen en varios niveles de control de la conciencia antes de ser formulados para un discurso deliberado"* (D. Bickerton, 1967: 229-23).³⁷

De lo anterior, se sigue que tanto el soliloquio como el monólogo indirecto interior son estructuras empleadas en la obra y categorías narrativas a las que Julio se adscribe como narrador.

En algunos momentos adquiere, inclusive, las facultades del narrador omnisciente. Un ejemplo específico de ello es la injerencia que tiene en el pensamiento de sus personajes, al interpretar sus actos como si supiera qué ocurre en su interior.

Específicamente, cuando relata el pasado de la tía, porque expone hechos que difícilmente sabría de ser tan solo un personaje común y corriente, a diferencia de reacciones que describe sobre las primas, que interpretamos más como una apreciación subjetiva.

A pesar de ello, por ser punto de vista del propio personaje, es decir, por el tipo de enunciación o focalización que lo caracteriza le niegan la categoría de narrador heterodiegético.

³⁷ Bickerton, 1967, p. 229-230. Cit. por Humphrey, *Ibid.*, p. 127-128.

Ahora bien, hasta aquí he expuesto una serie de conceptos sobre el monólogo y reafirmado el tipo de estructura en que está desarrollada la novela, lo que no responde del todo a la identidad del narrador que es el primer paso para aludir al autor en la obra, problema al que doy paso.

2.1. La identidad del narrador

En el libro *La voz y la mirada* de M^a Isabel Filinich encontré una propuesta para abordar la identidad del narrador con base en tres rasgos básicos, que son los lingüísticos, los estilísticos y los axiológicos.

Me parece que el primero de ellos es más comprensible, por lo que no me detendré mucho en su análisis. No así el segundo y tercero, que quiero desarrollar. Acompaño cada uno de éstos con una cita de la obra para ejemplificarlos:

a) *Rasgos lingüísticos*: Hacen referencia a la persona gramatical, los deícticos y tiempos verbales.

1. Persona gramatical. La enunciación de la historia se matiza en la primera persona gramatical:

Aparece entonces una señora que *yo* reconozco al instante; avanza con firmeza arrastrando su bata verde seco que *yo* al principio creo que es la cortina que se ha enredado a su cuerpo y que la hará caer si da un solo paso más. Me tiende la mano que *yo* beso, y me expresa su contento con los ojos. Apenas mueve la boca al hablar.³⁸

2. Deícticos. Señalamientos que se presentan mediante recursos lingüísticos, y que sirven para mostrar, señalar una persona o cosa o indicar un lugar o un tiempo:

Los ruidos que escucho en el pasillo *me* dan confianza. Salgo. Apoyado en *este* barandal, miro el cuarto de estudio[...]

³⁸ Villaurrutia, *op. cit. supra.*, nota 4, p. 573-574.

[...]Mi prima más atrevida quisiera decirme algo, llamarme por mi nombre, pero se ha quedado pensativa y yo adivino que en este momento lo olvida. Mientras esto pienso, oigo una voz lenta y segura que me aviva...³⁹

3. Tiempos verbales. El relato participa de varios tiempos verbales: presente, pasado, copretérito, futuro, aunque el tiempo de la narración sea el presente.

Pienso no pesar en la situación desconocida en que me hallaré al levantarme[...] Abriré la ventana, miraré el jardín. Tendré tiempo de arreglarme con cuidado y, si es temprano, recorreré sin ruido la casa.⁴⁰

Con respecto al primer componente de los rasgos anteriores, Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva* analiza la implicación de las personas gramaticales, afirmando que:

...los términos primera y tercera persona, al proponer un criterio puramente pronominal, ocultan la identidad de la voz que narra, la cual no reside en la elección del pronombre sino en su relación con el mundo narrado.

[...]Es evidente que el criterio que decide la elección vocal no reside entonces en el uso de un pronombre u otro, sino en la relación que tiene el narrador con el mundo narrado[...] Es esta relación de *participación diegética* lo que distingue las dos categorías básicas en el modelo de Genette: si el narrador está involucrado es un *narrador homodiegético* (o en primera persona); si no lo está es *heterodiegético* (o en tercera persona)... El involucramiento de un narrador homodiegético en el mundo que narra no es en tanto que narrador sino en tanto que *personaje*; es decir, que un narrador en primera persona cumple con dos funciones distintas: una *vocal* –el mundo narrado– y otra *diegética* –su participación como actor en el mundo narrado.⁴¹

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 571.

⁴¹ *Op. cit. supra.*, nota 15, p. 135 y 136.

Propuesta alternativa para abordar el análisis sobre la identidad del personaje, apelando a las funciones, tanto *vocal* como *diegética* del personaje narrador, mismo que no abordaré en este trabajo, por lo que continúo con el segundo de los rasgos propuestos por Filinich para concluir esta cuestión.

b) *Rasgos estilísticos*: Estrategias narrativas. Julio evoca en distintas ocasiones su entorno y para ello recurre a analogías o metáforas que revelan claramente su naturaleza poética. Hay que considerar que estas estrategias están íntimamente relacionadas con la poética del autor, porque en más de una ocasión Julio describe así su realidad.

...Miro el cielo de tela azul restirada, sin adornos.

De pronto, una golondrina atraviesa el aire, ciega como una flecha que no sabe dónde queda el blanco.

Pero la golondrina ha vuelto a aparecer. Toca el suelo, va, vuelve y, antes de partir para siempre, firma con una rúbrica antigua, infalsificable. Sonrío.⁴²

Podemos pensar que la sonrisa se deba a la complicidad o afinidad con el ave, y la metáfora: “antes de partir para siempre... firma con una rúbrica... infalsificable”, no haga más que revelar el carácter escurridizo del joven, lo que afirma más adelante en discurso directo, sin uso de metáfora alguna.

Vivo solo; sin embargo, los nombres de mis amigos lejanos saltan a mi memoria como los anuncios luminosos en el cielo de la ciudad.

Escépticos. Irónicos. La fina trama de sus pensamientos, de sus palabras, de sus silencios, me cubre y me reprocha.

¡Qué delicada isla la del egoísmo para mí, náufrago voluntario! ¿Por qué no traer una mujer conmigo? ¿Por qué no intentar la realidad de una

⁴² Villaurrutia, *op. cit. supra.*, nota 4, p. 572.

novela o de una película más: la novela o la película del naufragio en la isla desierta, en la que una pareja edifique su propia vida?...⁴³

El motivo de la “novela” o “ficción” es una característica de su relato y sugiere una percepción de la realidad como algo con pocas posibilidades de llevarse acabo y concretamente el vivir como un pesado tránsito por el mundo en general.

Se expusieron antes algunas características del personaje romántico. No es la única ocasión en que escuchamos sus deseos de “encarnar” una historia, que ha generado en su imaginación u otros pensamientos relacionados con una vida ficticia o de novela: “¿Por qué no intentar la realidad de una novela o de una película más[...] en la que una pareja edifique su propia vida?”, en el reproche que se hace al referirse a las primas también se nota: “¿Por qué mis ojos las diferencian al grado de hacer de ellas heroínas rivales de un novelista cualquiera?”.

Para él, lo cotidiano no sugiere un suceso para que ocurra, por a caso, la magia de la vida, a menos que se trate de una historia fantástica, carácter romántico literario, porque es en esa realidad que las fuerzas de la naturaleza parecieran confabularse para negarle al amor toda su posibilidad de ser correspondido.

c) *Rasgos axiológicos*: Refieren evaluaciones y creencias. Es en este punto donde podemos reconocer mejor que en otro momento los linderos entre el personaje y el autor y a pesar de que el próximo apartado se dedica exclusivamente a hacerlo, señalo otra de las caras del propio personaje.

Estoy seguro de que se aman menos de lo que creen. Hay no sé qué de respetuoso en el trato de ella, hay en M. Miroir no sé qué de paternal confianza[...] Desde que estoy en México este pensamiento arraigado me hiere, me inquieta, quisiera compartirlo con alguien a quien dijera simplemente: “Aurora no ama a su prometido, que se casará con ella sin

⁴³ *Ibid.*, p. 588.

amarla." Susana, al oír mi confidencia, se echaría a reír, incrédula. Mme. Girard no me oíría, ocupada en contemplar los diez camafeos que copian sus uñas relucientes. Aurora me oíría con gravedad, guardándome el secreto, y a caso se creería en el deber de no sentirse aludida.⁴⁴

Julio se perfila así como un joven de acusado juicio, en primera instancia, porque todo lo convierte en objeto de reflexión, el hecho de estructurar su monólogo en discurso indirecto interior ya implica un ordenamiento lógico de todas sus impresiones; a pesar de ello, su pensamiento genera asociaciones que ponen de manifiesto su espíritu poético y, por ende, la percepción de una realidad sensible, aunque reitero, al recaer su juicio en algún acto o comportamiento humanos confronta o desafía las apariencias, sin animarse nunca a proferir su propia verdad, llegando a ser muy severo consigo mismo:

Susana toma la raqueta y finge usarla a modo de guitarra. La deja de pronto, como si pensara que se equivoca. Se equivoca. Aurora, después de un examen, advierte que hay pequeños insectos en el pasto.

*En el agua del aire se desvanecen las ondas que hicieron, al caer, las palabras. El silencio se rehace como un espejo de agua y cuando ya me está ahogando al punto de que voy a lanzar un grito cualquiera para romperlo, aparece M. Miroir.*⁴⁵

Es decir, entre los rasgos estilísticos y axiológicos la barrera a veces se quiebra, oscilando entre uno y otro el espíritu poético de Julio y el onírico creador de Villaurrutia.

Queda ahora mejor delineada la identidad del narrador, por lo que continúo con el análisis de las voces femeninas en la novela.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 578.

⁴⁵ *Idem.*

2.2. Las voces de los personajes femeninos

Es frecuente encontrar en el texto escrito referencias explícitas[...]: los verbos “hablar”, “decir”, “expresar”, se utilizan para representar el supuesto diálogo *in praesentia* que el sujeto entabla con el interlocutor que supuestamente está “ahí”.⁴⁶

El mecanismo narrativo empleado en *Dama de corazones* cancela toda posibilidad de acción verbal del personaje con el resto de ellos y entre ellos. La escasez de diálogos es una muestra clara, porque los hay muy breves en la primera parte y, de hecho, consisten en exclamaciones como: “-Qué grande estás, Julio.”, “-Ah sí, Julio, qué grande estás!” o, por el contrario, en interrogaciones como respuesta:

- ¿Te acuerdas, Aurora, cuando caíste del árbol, en la huerta de la señora Lunn?

Pero las jóvenes, como si hubieran propuesto burlarme, me han lanzado simultáneamente *los dardos de sus preguntas*:

- ¿Dejaste allá una novia?

- ¿Te quedarás en México siempre?⁴⁷

Este fragmento es el único que presenta un discurso directo, del cual puede entreverse el interés de las primas por la vida personal de Julio. Una de ellas se interesa por una posible relación sentimental en el extranjero, mientras la otra sobre su permanencia en el país; una alude a la realidad externa, la otra a la interna.

A lo largo del relato, no encontramos más diálogos, sino las referencias que Julio nos transmite sobre lo dicho por o conversado con sus primas, lo que deriva en diferenciar los tipos de “diálogo” o discurso expresados.

⁴⁶ Filinich, *op. cit. supra.*, nota 35, p. 208.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 574.

[...]las distintas formas de presentación del discurso dependen, en primera instancia, de la *situación de enunciación* del discurso figural, y luego del grado de precisión con el que se le “cita” (modo dramático) o se le “refiere” (modo narrativo). Ahora bien, en el modo dramático de presentación, puesto que el narrador delega sus palabras al otro, la presentación es equivalente a una “citación”; en el mundo narrativo, en cambio, quedamos frente a un discurso referido... Estos distintos grados de mediación en la transposición del discurso se observan, en grado creciente, en el *discurso referido*, o *discurso indirecto libre* –y su variante, el *monólogo narrado*– y el *discurso narrativizado*.⁴⁸

De manera que se advierten grados de transmisión de la información percibida y transmitida por el narrador, correspondiendo el dramático con el ejemplo citado anteriormente y otro al narrativo tal como predomina en el relato.

Aunque así sea, se perciben graduaciones de referencia oral, es decir, desde la emisión de un juicio, en la medida en que es punto de vista del personaje narrador y no de un ojo omnisciente, por ejemplo:

Miente naturalmente como si no mintiera.

...Cuando habla advierte, cuando calla, advierte también.⁴⁹

Como la referencia de un gesto o de una impresión:

Si necesito una palabra inglesa para llenar el hueco de mi discurso, *siento que me corrige y me reprocha* sin palabras. (...)

Por la expresión de sus ojos, por el buen o mal tino de sus respuestas lanzadas al azar, *sabemos* si está viviendo una emoción dichosa o un suceso terrible.⁵⁰

...Y si me miras, te siento tan lejana que *cuando escucho tu voz me parece que está verificándose un milagro*.⁵¹

⁴⁸ Pimentel, *op. cit. cupra.*, nota 15, p. 87-88.

⁴⁹ Villaurrutia, *op. cit. supra.*, nota 4, p. 575 y 576.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 576.

⁵¹ *Ibid.*, p. 579.

Así también la referencia de la acción o mensaje o la cita textual del discurso:

*Ya me ha pedido que le refiera mis aventuras y mis viajes.*⁵²

De pronto *recita con decisión.*⁵³

Interrogo sus resultados. Sonríe con tristeza y amargura. Sonríe con amabilidad y sueño... *Se despide.*⁵⁴

Estoy inclinado, con una cortesía que está a punto de ser ridícula, oyendo hablar en inglés, distintamente, a una sombra de mujer. [...]

Ella conoce México, Guadalajara, Puebla, Querétaro. *Dice que*

Guadalajara "is a nice spot, the most charming in the world". [...]

*...Me ha dicho cosas amables con palabras que no ha aprendido en los diccionarios.*⁵⁵

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.*⁵⁶

De los ejemplos anteriores podemos inferir que, aunque el monólogo preceda todo acto de locución y la apreciación o interpretación de algunos gestos o acciones sean subjetivas, se pueden conocer los intereses personales y el valor que los personajes, en este caso los femeninos, adjudican a las cosas o a su propia vida parcialmente.

Es importante interpretar los signos o las voces femeninas como respuesta a una necesidad estética, por tanto, cabría citar momentos en los que Julio interactúa, al menos con las que constituyen a la dama de corazones.

Comenzaré por citar una conversación que tienen Aurora y Julio, presente en el fragmento quince del relato.

⁵² *Ibid.*, p. 575.

⁵³ *Ibid.*, p. 581.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 583.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 584 y 585.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 591.

Tranquilamente aguardo a su voz firme, irisada y dura como un diamante que rompiera el cristal del aire y grabara en mi memoria sus palabras.[...]

De pronto, me asombra como si se confesara conmigo o, mejor, como si hablara en alta voz a solas. Me ahorra palabras y no advierte el efecto que me producen sus frases. ¿Por qué me aclara todas las penumbras? ¿Por qué se adelanta milagrosamente a responder a todas las preguntas que yo quisiera hacerle?

Se casará pronto con M. Miroir. Sin amor, porque no ha sentido jamás algo que pueda llamarse de ese modo. Duda en seguida un instante pensando que tal vez el amor es en ella una cosa fría, razonable, que bien pudiera confundirse con la simple estimación... *Dice* que las pasiones, por lo mismo que tienen el deber de ser intensas, no pueden ser duraderas... *Me confiesa* que procede en la vida trenzando fatalmente las experiencias de todos los días. ¿Vivir la vida? No entiende la práctica de esta frase. *Comprende* que no hacemos sino vivir nuestras costumbres. Apenas si en el sueño, vertiginosamente, vivimos en intensidad, en un solo instante, lo inesperado, lo trágico, la felicidad, el azar. Para ella todo lo que no es sueño no es vida...⁵⁷

Tal conversación, posterior al fallecimiento de la tía, da lugar a una transposición de juicios no discernibles, a ratos, entre los que corresponden a Julio y los que pertenecen a Aurora, exclusivamente, a no ser que algunos verbos los señalen, explícitamente. Al respecto, Pimentel señala:

Es debido a este grado de subjetividad en la voz que narra que desconfiarnos menos de un narrador en tercera persona que de uno en primera persona. En narración homodiegética, el narrador participa como actor en el mundo narrado, esto hace que el grado de subjetividad tienda a ser mayor que en narraciones heterodiegéticas. Ya sea como narrador o como personaje, el "yo" se va dibujando en distintos grados de nitidez para

⁵⁷ *Ibid.*, p. 593.

ofrecernos una “personalidad” y, por ende, una subjetividad que colorea y deforma la información que sobre ese mundo nos proporciona.⁵⁸

La voz femenina cifrada en el signo ‘Aurora’ tiene un grado de verosimilitud y confiabilidad para Julio muy fuertes. Al principio de la novela, la acumulación de juicios y observaciones de nuestro narrador enfatizan un distanciamiento y un temor de lo que precederá a su llegada.

Sin embargo, conforme el paso del tiempo, va interiorizándolas al grado tal que acaba por identificarse con lo que a ellas mismas afecta.

En este “diálogo” particular con la prima, confluye la expresión de una tesis que viene desarrollando desde el principio, puesta ahora en voz de la dama: “no hacemos sino vivir nuestras costumbres” y la verdadera vida se da en el sueño, donde “vivimos en intensidad...”.

‘Aurora’ simbolizaría una visión del mundo externa y un modo de hallarse en él, en la medida en que Julio juega un papel receptivo ante la información que ella le proporciona y que, a su vez, Julio reflexiona, concuerda, reafirma y piensa por y para sí mismo; lo que ocurre a la inversa en el caso de Susana:

...Hago esfuerzos por decirte algo pero del mismo modo que durante el sueño de la siesta llega un momento que precisa despertar a riesgo de congestionarnos si no lo conseguimos y no obstante sentimos la angustia de no encontrar la puerta de la realidad, no puedo decirte nada. Tengo alienadas las palabras: ¿en qué piensas, Susana? o ¿por qué callas? Tengo el tono y la temperatura con que quiero decírtelas, pero al llegar a mi garganta se desordenan y siento miedo de lanzar un grito que te asuste o te haga reír.⁵⁹

El motivo del sueño también está presente, en este caso, como un estado de “congestión” ante la necesidad de expresar “algo” sin lograr traducirlo en un discurso directo, al menos no ordenadamente,

⁵⁸ Pimentel, *op. cit. supra.*, nota 15, p. 139-140.

⁵⁹ Villaurrutia, *op. cit. supra.*, nota 24 p. 579.

¿poéticamente?: –“tengo alienadas las palabras”– reitera. Más adelante da una razón para ello, lo que pareciera contradecir su primer deseo:

La línea del corazón está oculta bajo un enrejado impenetrable. Al fin, abandona mi mano. Interrogo sus resultados. Sonríe con amargura y tristeza. Sonríe con amabilidad y sueño... Se despide. Sufre. Al llegar a la habitación se abandonará, como todas las muchachas, decepcionada, en el lecho, apretando los cojines, despeinándose, amplificando su desengaño... Hará dos o tres muecas y sonreirá forzosamente.⁶⁰

En su relación con ésta, la voz de Susana se encuentra interiorizada y todo lo que describe sobre sus acciones son inferencias, en la medida en que no tengamos relación de que en verdad ocurran, ya lo dijo Pimentel: “es debido a ese grado de subjetividad que desconfiamos... de [un narrador] en primera persona”, aunque presintamos, de igual modo, la vida que mutuamente se transmiten y que él es capaz de trastornar.

Por su parte, Julio ha declarado para sí no interesarse en abrir su corazón, pues está “bajo un enrejado impenetrable”. El desengaño al que hizo referencia no es más que su propio engaño, ya que contrario a su deseo primordial sobre tener “el tono y la temperatura con que quiero decírtelas”, se excusa inmediatamente en la pasión de Susana tildándola de falsa para escapar de lo que él mismo siente.

Por tanto, pienso que el signo ‘Susana’ corresponde más al mundo interno del narrador homodiegético, en primer lugar, por ser quien lleva la pauta de la acción, lo que deriva en inferir y producir él mismo un discurso sobre lo que piensan y sienten el resto de los personajes, enfatizando en ésta afectos compartidos, aunque él lo contradiga; a diferencia de la conversación con Aurora, en la que reafirma sus propias ideas y donde juega más el rol de personaje pasivo en su calidad de oyente.

En segundo lugar, porque en su discurso interno siempre se generan asociaciones poéticas, sin referir haberlas pronunciado y, en tal caso, es

⁶⁰ *Idem.*, p. 583.

con esta prima con quien juega a la poesía, recitando versos que van desde Quevedo y Góngora, hasta Recine y Mallarmé.

Ambas voces femeninas lo enmudecen y confrontan con realidades ambivalentes. La de Aurora, sin embargo, lo hace razonar, poner en duda su naturaleza al no entender porqué ella se dirige a él en ese tono y con esas palabras que adivina, mientras que la de Susana puede tocar en la pasión por la poesía, que logra producir por sí mismo, aunque ello también puede ensoberbecerlo.

Para concluir, he de traer al caso a la mujer del sueño y redefinir a la “dama de corazones”, doble signo femenino, con base en una interpretación personal también.

Pienso que la dualidad presente en la vigilia, como realidad exterior, tiene sus correspondientes voces en Aurora y en Susana, mientras que en el sueño y, por tanto, en su realidad interior la tiene en la mujer misteriosa.

Estamos, nuevamente, frente a dos representaciones femeninas de una expresión estética a interpretar, al adquirir este significante un nuevo valor simbólico: un alma joven y viajera por las noches, cuya compañía es grata, porque comparten además la misma lengua y un alma vieja por las mañanas, cuya presencia llega a ser insoportable.

Julio escucha con atención un monólogo breve sobre los viajes que la chica ha realizado a varias ciudades del país mexicano. Dice que su voz es cascada y ello parece asombrarle al declarar que: “en el mar son tan engañosas esas percepciones, por el viento y por el ruido de las olas, que no le doy importancia a ese dato musical...”.⁶¹

Vuelvo atrás para justificar la relación que encuentro entre ambas mujeres y las primas de Julio, imagen espejo que ha generado el narrador homodiegético como producto de un sueño.

⁶¹ *Idem.*, p. 584.

Al sorprenderse por los pensamientos que se escucha razonar en torno a las primas, específicamente, cuando deseó que Aurora inclinara su cabeza en su hombro y estimó necesario saber lo que Susana pensaba de él dice respecto a esta última:

Tengo el tono y la temperatura con que quiero decirtelas, pero al llegar a mi garganta se desordenan y siento miedo de lanzar un grito que te asuste o te haga reír.

Estoy seguro de que si dentro de un instante no dices algo, *envejezco*. Siento que, ya de pie, pones tu mano en mi hombro. Vuelvo a ser dueño de mí. Podría decir fácilmente muchas cosas. *Soy joven otra vez*. Pero te has alejado ya.⁶²

En cursivas he marcado los estados por los que transita su ánimo y es posible observar que “envejece” cuando más cerca la siente de sí, pero también porque entorpece ante la imposibilidad de decirle algo, y siente “rejuvenecer” cuando menos trabajo le cuesta expresarse, aunque ella ahora se haya alejado.

Entonces, con base en las voces femeninas analizadas anteriormente encuentro la siguiente relación o equivalencia: asocio a Aurora con la mujer joven del sueño porque para ambas mujeres el monólogo es la forma más viable de expresión, que Julio ha referido por citas textuales o referencias de sus discursos, representación de una realidad accesible, en tanto nombrable; la primera vez, cuando Julio está reclinado sobre el barandal del barco y escucha con toda disposición a la mujer a bordo, la segunda, de igual manera escucha lo que Aurora está por decir:

De pronto, me asombra como si se confesara conmigo o, mejor, como si hablara en alta voz a solas. Me ahorra palabras y no advierte el efecto que me producen sus frases. ¿Por qué me aclara todas las penumbras? ¿Por

⁶² *Idem.*, p. 579-580.

qué se adelanta milagrosamente a responder a todas las preguntas que yo quisiera hacerle?⁶³

Por su parte, Susana y la mujer envejecida creo representan el esfuerzo dialéctico que requiere transformar el lenguaje común, las palabras cotidianas, en uno más próximo a la metáfora, donde se pone en juego el arrojio creativo. El soñante es quien se aleja de su interlocutora una vez que amanece, por lo mismo, la vieja no atreve palabra alguna, tanto como Julio no acierta dirigirse a Susana.

Ahora son Aurora y la joven del sueño, y Susana y la vieja mitológica las dualidades constitutivas de la “dama de corazones”. Expresión, por tanto, de una realidad interna también ambivalente.

El hecho de que este encuentro se lleve a cabo en un sueño podemos analizarlo en el Capítulo III, específicamente en “El tiempo en el sueño”.

2.3. El autor aludido

Luz Aurora Pimentel añade otro factor importante relacionado con el monólogo como mecanismo narrativo: “la unida vocal es característica de *novelas de tipo autobiográfico* y, por tanto, el acto de la narración coincide con el amnésico: recordar es narrar y viceversa”.⁶⁴

Una de las grandes ventajas que tiene el monólogo interior es la aproximación, por medio del relato del personaje, a la vida misma del autor y a sus preocupaciones e intereses, como serían la exposición de la poética particular, temas y motivos constantes en su creación; así como elementos auto referenciales.

En este punto, con el que cerraré el tema del monólogo como mecanismo narrativo, intentaré responder a ciertos elementos autobiográficos que Xavier Villaurrutia utiliza como material literario para

⁶³ *Idem.*, p. 593.

⁶⁴ Pimentel, *op. cit. supra.*, nota 15, p. 144-145.

enriquecer su relato, tomando como base la presentación que hace de sí mismo en la novela y exponiendo algunas situaciones que aluden a él.

Los rasgos estilísticos y axiológicos arriba señalados ya arrojaron las primeras luces sobre el punto en cuestión, los que tratan directamente el asunto de su poética, expuesta cuando Julio y Susana están jugando “a la memoria y a la poesía”:

Yo no escucho las palabras sino la música. No me conmueve esa poesía llena de fibras que sacuden el corazón como un muñeco y lo hacen sangrar con un dolor innecesario. De las poesías sólo me quedan, enredadas en la memoria, las metáforas. En cambio, Susana goza inundándose en una pasión artificial, reconociéndose y amándose en ella como Narciso.⁶⁵

Villaurrutia expone en esta idea su razón estética: la musicalidad de las palabras y las asociaciones metafóricas por encima de los conceptos, si a ellos connota con ‘palabras’, deben prevalecer en la poesía o al menos la suya habrá de distinguirse por tales rasgos.

Xavier Villaurrutia alude a sí mismo en la novela como parámetro de poeta con el que Julio se identifica, no sólo respecto a las ideas poéticas, sino a su apariencia exterior:

...Imagino que no puedes pensar en mí tan contemporáneo de Xavier Villaurrutia, tan invisible como él, aspirante a diplomático, negligente en el vestir; con un cuerpo inclinado cada día más a desaparecer entre los millones de jóvenes de los Estados Unidos; con mis trajes holgados, con mis camisas blandas, con mis movimientos de cabeza que acompañan el jazz que la victrola dicta invariablemente como un buen actor el día de la centésima representación; con mis cigarrillos mojados, en perfume, efímeros, perfectos, en vez de la pipa sabiamente gobernada que te hiciera pensar en el hogar de tu poeta romántico. Piensa, Susana, que no puedo

⁶⁵ Villaurrutia, *op. cit. supra.*, nota, 4, p. 581.

regresar un siglo entero para alcanzarte, que no puedo esperar otro siglo para que tú me alcances...⁶⁶

De esta cita pueden extraerse una serie de elementos como su aspiración a diplomático, la “desaparición” entre los jóvenes de los Estados Unidos y, nuevamente, su postura acerca de la poesía que se contrapone a la romántica.

Primero, en *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, Octavio Paz aporta una sucinta descripción de nuestro personaje, en cuanto a su apariencia física, ya que tuvo oportunidad de conocerlo:

Villaurrutia y Hernández eran delgados, frágiles y bajos de estatura... [Xavier] no pretendía ser humilde ni inclinaba la cabeza: la erguía y la movía de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, entre curioso y desdeñoso. Como Novo, era elegante pero, a diferencia de su amigo, buscaba la discreción. Vestía trajes grises y azules de tonos oscuros... Usaba unas camisas blancas, inmaculadas y que –demasiado amplias– acentuaban la delgadez de su cuello.⁶⁷

Aunque la elegancia del autor se oponga sin duda a la negligencia de Julio en el vestir: “quíereme así Susana...con mis trajes holgados, con mis camisas blandas, con mis movimientos de cabeza que acompañan el jazz que la victrola dicta invariablemente...”, casualmente, tal descripción se allega en un punto a ambos: el movimiento nervioso de la cabeza.

Independientemente de ello, Julio forma parte de una burguesía, como lo señalé con anterioridad, recordemos que suele usar guantes por las mañanas. Aún así, queda sentada la contigüidad.

Paz también describe aquél carácter diplomático al que Julio alude, pero en Villaurrutia:

⁶⁶ *Idem.*, p. 582

⁶⁷ México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 10.

...Con ese motivo visitamos a Novo. En aquellos años era Jefe del Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública y despachaba en una oficina de la planta baja del primer piso. Trabajaban bajo sus órdenes, en un cuarto minúsculo que también servía de antesala a Xavier Villaurrutia y Efrén Hernández.(...)

A pesar de su soledad, todos ellos colaboraron con el Gobierno Mexicano. [...]En 1932, por el escándalo en *Examen*, tuvieron que abandonar sus empleos oficiales. [...]Muchos de los *Contemporáneos* eran funcionarios de la Secretaría de Educación Pública. [...]La persecución duró poco; unos cuantos meses más tarde todos ellos habían regresado al Gobierno y trabajaban no en Educación Pública sino en Relaciones Exteriores y en otros ministerios.⁶⁸

Finalmente, en un libro que me ha sido difícil volver a encontrar, pero del cual extraje algunas citas hace tiempo y cuyo título pudiera ser *Cartas a Salvador Novo*, es posible rastrear un viaje que nuestro autor hizo junto con Rodolfo Usigli a los Estados Unidos para involucrarse en el estudio del teatro, lo que coincide con el que Julio emprendió a Norteamérica.

No me siento bien del todo aquí. Temo que nunca lograré respirar naturalmente en este país donde cada quien va directamente a su objeto, donde no se presta a los demás sino una atención llena de sonrisas pero superficial y vacía. Las mañanas transcurren para mí en la Universidad... tomando clases... oyendo, infladas hasta el cansancio, todas las cosas que ya sé... Apenas si las prácticas de dirección tienen, siquiera, algo de humanidad: la presencia de los estudiantes de ambos sexos, o de ningún sexo, que componen escenas mudas, demuestran dónde reside el énfasis, cómo se hace una secuencia, cómo se logra un equilibrio... Exprimí al Departamento de Teatro de la Universidad de Yale todo el jugo. Me he asomado a todos los cursos, además de llevar, regularmente otros. Lo que

⁶⁸ *Ibid.*, p. 9, 24 y 25.

no está en los libros es el modo infantil que aquí, por la mentalidad de los alumnos, se ven obligados a seguir en los cursos.⁶⁹

Por su parte, Julio se presenta como estudiante de la Universidad de Harvard y, aunque nunca mencione los estudios que en ella realiza o realizó, podemos inferir algo semejante a la literatura dramática, por la afinidad manifiesta en los gustos de las primas: a Aurora le gusta el teatro, lo lee al menos; a Susana las novelas y la poesía.

Por otra parte, de aquella experiencia del autor se desprenden una serie de reflexiones en torno al viaje que Villaurrutia comparte a Salvador Novo, en la comunicación que entablan por correspondencia, primera de las cuales se asemeja en gran medida al modo en que Aurora percibe su vida al comprender “que no hacemos sino vivir nuestras costumbres...”. Dice Villaurrutia:

...Si fuera posible viajar sin llegar, yo sería el más decidido viajero... Había llegado, y comenzaba la costumbre, la madre de todas las virtudes domésticas, de todas las virtudes abominables[...]

Lo que importa es reconocer que el sentimiento vive más o menos secretamente en el hombre que viaja, y es en cierto modo, su castigo “por haber querido cambiar de sitio”... Tal vez la única verdad –si existen verdades únicas– es que el hombre extraña sus costumbres, no importa el lugar, aunque éste haya contribuido a modificarlas.⁷⁰

Por lo anterior, podemos detectar motivos comunes en su novela: la costumbre como uno de los factores de los que Julio huiría, tal como Villaurrutia lo expresa en una entrevista que cito a continuación; y la nostalgia como expresión de un sentimiento visto, por ejemplo, como un castigo por “haber querido cambiar de sitio”.

⁶⁹ Xavier Villaurrutia, *Cartas a Salvador Novo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, (Documentos Literarios 2), 1966, p. 56.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 48.

Igualmente, la idea del viaje, en el sentido del *Bildungsroman*, la encontramos en la respuesta a una entrevista que Villaurrutia da a Marcial Rojas para el *Ulises*, cuando afirma que si bien la curiosidad es en él una fuerza motriz, por otro lado:

–“Dos temores tengo y cultivo en mi vida espiritual: aburrirme por incuriosidad y madurar antes de merecerlo, antes de acabar de crecer sensualmente, sentimentalmente, inteligentemente. Este segundo temor puede anunciarse de otro modo, diciendo que temo “encontrarme”.⁷¹

Sobre el temor de encontrarse, pienso que puede hacerse la asociación inmediata con la mujer del sueño, específicamente, si representamos en la joven la idea del crecimiento sensual, intelectual y sentimental, opuesta a la aversión que la vieja produce en él, símbolo de su madurez prematura, pero en la que se ha visto reflejado, o bien, se ha encontrado.

Poco tiempo después de la muerte de Mme. Girard, posterior al sueño que relató, decide huir. Por lo que la tesis del viaje como símbolo de una “búsqueda” en la que el joven “pretende descubrir su propia naturaleza y la del mundo” se sostienen, no así en mi opinión el de “la historia de una educación, de un irse haciendo hombre, de las experiencias, sacrificios, aventuras, por las que viaja hacia la búsqueda, la conquista de la madurez”.⁷²

En primer lugar, porque no desea madurar prematuramente y, en segundo lugar o consecuentemente, porque el tomar una decisión con respecto a una de las dos primas para expresar su amor, relación no por de más incestuosa, concluiría con un hallazgo: su doble naturaleza interna, siempre en confrontamiento, que deriva en una angustia sobre el paso del tiempo extrema.

El temor es una constante en *Dama de Corazones*, y aunque se encuentre y por ello se marche, queda pendiente afirmar si eso significa la

⁷¹ “Xavier Villaurrutia, entrevista”, México, núm. 2, junio de 1927, p. 277.

⁷² Baquero Goyanes, *op. cit. supra.*, nota 14, p. 33.

evolución del personaje. La carta está echada, dice en algún momento, pero prefiere marcharse, abandonar el juego que, hasta ahora, desconozco si comenzó o logró ganar, según cuáles reglas, porque nunca arriesgó nada.

El asunto del temor lo desarrolla en dos situaciones muy específicas. Una, en la sensación de expectación frente al pasado casi olvidado o casi nuevo para sí, que experimenta al inicio del relato, una vez que despierta en casa de Mme. Girard que, previo a su partida, parece conciliar:

Hago mi equipaje con lentitud, procurando arrancarle a cada cosa el placer doloroso de un indicio, aunque sea pequeño, que me ayude a fijar un momento de mi estancia en esta casa. 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 asombra 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.⁷³

Y segundo, la huida. Aunque Julio parece evolucionar como personaje al conciliarse con su pasado, termina por abandonar esa realidad:

“...Los débiles se quedan para siempre. Es preciso saber huir.” ¿Dónde leí esta frase? ¿En qué autor, en qué libro, en qué revista?... Por más esfuerzos que haga no podré 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 aquieta mis sentimientos como la misma agua se aquieta, y acaba por ser mía, sólo mía, porque ahora soy fuerte y sólo los cobardes se quedan.

⁷³ Villaurrutia, *op. cit. supra.*, nota 4, p. 594.

El tren, que parece volar para no tener tiempo de arrepentirse, de volverse, me comprende, me ayuda a huir. La máquina se despide de la ciudad con un silbido largo, afilado, que perfora el norte de la noche.⁷⁴

En la entrevista, Xavier Villaurrutia concluye de igual modo:

Pasaría toda mi vida buscándome. No sobreviviría al instante de encontrarme, de saberme hecho, concluido, finito. Por eso abandono lo que me limita y lo que fuera de mí tiene éxito.⁷⁵

Esta breve semblanza donde tuvieron lugar citas en voz del propio autor es, a mi parecer, argumento suficiente para afirmar que tras el personaje de Julio el autor alude a sí, con apoyo de las voces femeninas, para expresar tanto inquietudes sobre su quehacer literario: el teatro y la poesía o pequeños triunfos, sobre temas como el sueño y la nostalgia, así como sus más grandes temores: el encuentro de su yo interno o pequeños fracasos.

—¿Y cómo ve usted sus libros publicados, con relación a esta última idea?

—“La estética a que obedece uno de ellos, “Dama de Corazones”, me repugna, ahora, personalmente. Pero el libro, desprendido de mi yo actual, tiene un perfil irremediable y muy suyo que puede agradar a los demás, que de hecho les agrada.”⁷⁶

Creo que el relato estructurado en monólogo interior proveyó a Xavier Villaurrutia el mejor medio para plantearse los motivos de su producción literaria, en un quehacer reflexivo.

La opinión sobre el relato que ahora estudiamos no es positivo, aunque afirme su primer crítica, es puro ejercicio literario, con sus respectivas analogías simétricamente construidas.

A continuación expongo la tercera parte del análisis narratológico sobre las Dimensiones temporales.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 596.

⁷⁵ Rojas, *op. cit. supra.*, nota 71, p. 277.

⁷⁶ *Idem.*

CAPÍTULO III

Dimensiones temporales

En este capítulo, esbozaré las distintas maneras en que la temporalidad se manifiesta en *Dama de corazones*. Me interesa, sobretodo, el asunto de las dimensiones temporales para identificar cuáles son los posibles niveles narrativos empleados.

Con base en tres niveles de análisis podremos acceder a la interpretación y resignificación del tiempo. El primero de ellos, el más general, es el tiempo en el relato, por lo que se repasa la obra y ejemplifican los momentos en los que éste se menciona explícitamente.

El segundo responde a la necesidad estética de generar espacios y tiempos alternos que, al menos hasta ahora, quedan sugeridos por el tema del sueño que Julio aborda en diversas ocasiones.

Finalmente, el tercer aspecto responde al modo en que las dimensiones temporales se relacionan, en una aproximación a la percepción del tiempo para el personaje narrador, por medio de las reflexiones que en varias ocasiones se plantean a manera de tema o motivo en el autor, sencillamente porque el monólogo interior lo acude en esos otros niveles discursivos.

3.1. El tiempo del relato

Para abordar *Dama de corazones* a partir del tiempo en la novela, es necesario conocer el trato que los teóricos le asignan al género literario.

Quiero advertir que la lectura realizada desde la perspectiva temporal aguzó la diferencia radical entre narración y descripción en la novela, por lo que afirmo que la descripción de las impresiones de Julio constituye la mayor parte del cuerpo de la obra, por lo que cabe recordar lo que Baquero Goyanes ya advirtió, sólo que ahora en función del tiempo:

El *describir* hace suponer... una mayor lentitud, ...un mayor acarreo de detalles, evitados en el *narrar*, que atiende preferentemente a la pura noticia o información del hecho.⁷⁷

El monólogo interior implica un transcurrir del tiempo imperceptible, casi nulo, al dejar pasar de largo las acciones que se desarrollan paralelamente. El tiempo es perceptible siempre que la narración aborde las acciones de los personajes involucrados.

Dama de corazones es un breve relato sobre la visita que Julio hace a sus primas. A pesar de estar narrada en orden cronológico, es posible verificar cómo el uso del tiempo real sufre una modificación que consiste en su inversión.

Baquero Goyanes se apoya en la obra *Rèflexions sur le roman* de Albert Thibaudet para explicarnos el aspecto temporal en la novela:

...Llega Thibaudet a trazar dos grandes divisiones del arte literario: artes de tiempo medido, y artes de tiempo libre. “El discurso y la conferencia, el teatro, la “*nouvelle*” [es decir, la novela corta, el cuento literario] son géneros muy diferentes, pero todos presentan el rasgo común de verse constreñidos a utilizar un “minimum” de tiempo para un “maximum” de efecto. De ahí la necesidad de las leyes de la composición. El lirismo, la epopeya, la novela, disponen, por el contrario, de tiempo al modo de la misma naturaleza[...] la epopeya puede expandirse libremente, al igual que la novela.”⁷⁸

Repasemos brevemente el tiempo en el relato para analizarlo en función de su velocidad. La primera mención que se hace de éste es la mañana en que Julio despierta en la quinta: “Insensiblemente, mientras pienso, he acabado de vestirme... En la pieza contigua el reloj suena, imperioso, las nueve”.⁷⁹

⁷⁷ Baquero Goyanes, *op. cit. supra.*, nota 16, p. 43.

⁷⁸ Baquero Goyanes, *op. cit. supra.*, nota 14, p. 78.

⁷⁹ Villaurrutia, *op. cit. supra.*, nota 4, p. 573.

Una vez listo, después del breve encuentro con las tres mujeres y haber narrado sus aventuras, que ignoramos cuáles sean, agrega: “al levantarnos para salir del comedor, no podría asegurar si he desayunado”.⁸⁰

Efectivamente, la *focalización interna*⁸¹ evita que el lector participe de las acciones que se están llevando a cabo a la par de la narración. Inmediatamente se da una ruptura o un cambio de escena y, por tanto, de acción y tiempo en la narración: la división de *Dama de corazones* en diecisiete apartados está motivada, en gran medida, por el cambio en el objeto de la percepción para el personaje-narrador.

En el estudio de los procedimientos narrativos habría que tener en cuenta aún –claro es– otros muchos aspectos, independientemente ya de la forma empleada (tercera, primera persona, etc.).

Así, la cuestión de la *rapidez* o *lentitud* narrativas, realmente importante por cuanto, en esta última instancia, está ligada al sentido y valor que el tiempo tiene en toda novela.⁸²

La construcción de breves fragmentos independientes y la sucesión de los mismos contribuyen a la rapidez en el relato, al de sus “acciones” inconexas entre sí. Mientras un apartado habla del trío que a Julio le gustaría encarnar, otro sencillamente se dedica a describir ya sea cómo percibe a Mme. Girard o cómo es la relación con Susana o con Aurora.

En la sexta división, por ejemplo, ya es “Domingo. La mañana se ha levantado muy temprano, sin los ojos llenos de sueño de otros días.”⁸³ Julio finalmente alude a un mes determinado por la observación que hace sobre la luz: “cuando entran a la casa, siento que una nube vela la mitad de este sol de junio. Queda la otra mitad.”⁸⁴

⁸⁰ *Ibid.*, p. 574.

⁸¹ Donde “el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognitivas preceptuales y espaciotemporales de esa mente figural.” (Pimentel, 1998: 99).

⁸² Baquero Goyanes, *Ibid.*, p. 85.

⁸³ Villaurrutia, *ibid.*, p. 578.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 578-579.

Sin embargo y posteriormente, Mme. Girard muere un 1º de mayo. Julio advierte en sus divagaciones que “dentro de unos minutos, a las doce en punto, voy a quedarme enteramente solo, sin mi sombra.”⁸⁵

Este hecho, el transcurso del lapso de junio a mayo, hace pensar en un periodo de diez meses porque la narración es cronológica, como cronológica es la secuencia de nueve de la mañana a medio día y de éste a siete de la noche, horas muy concretas en la novela, en cuanto a las acciones que determinan. Sin embargo, Julio aclara:

Las siete. Hago mi equipaje con lentitud, procurando arrancarle a cada cosa el placer doloroso de un indicio, aunque sea pequeño, que me ayude a fijar un momento de mi estancia en esta casa. [...]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.⁸⁶

Tal afirmación genera una percepción inversa, donde lo relevante a cerca de la mención literal del tiempo en el relato es la sucesión: ‘Julio’, nombre del protagonista, ‘junio’, el sol que entra por un costado de la casa y ‘mayo’, conclusión de su estancia a lado de Susana y Aurora.

Hecho que provoca una sensación de regresión lúdica, no así un retroceso cuyas acciones se precedan a partir del final de la novela hacia el principio de la misma, ya que si invirtiésemos los hechos de la historia ésta no haría mucho sentido: Mme. Girard habría muerto antes de que él llegase a casa y luego Julio habría despertado y desayunado con las tres mujeres, sin que en la historia se advierta indicio alguno sobre la naturaleza fantástica, fantasmagórica o quimérica de la tía.

⁸⁵ *Idem.*, p. 593.

⁸⁶ *Idem.*, p. 594-595.

Sin embargo, una razón responde a este fenómeno y se la adjudico a la influencia de la corriente surrealista⁸⁷ que la generación de *Contemporáneos* heredó y a la que perteneció el autor.

Este hecho también es un primer indicio de lo que el tiempo significa para el personaje narrador.

El tiempo que transcurre en el relato a pesar de estar invertido no es otro sino los tres meses que comienzan una mañana “de Julio”, a las nueve ha dicho él, y concluyen una noche de mayo alrededor de las siete o un poco más.

Ahora bien, con respecto a la prolongación del relato, por otra parte, no queda más que adjudicárselo al monólogo interior como mecanismo narrativo, que fundamenta la participación del punto de vista del narrador al describir y analizar todo lo que observa, dilatando así la narración.

Al respecto, en cuanto a la división por asuntos independientes en los apartados que constituyen la obra encontramos excepciones que intervienen en la prolongación de la acción, como son el octavo y noveno fragmentos, así como el décimo tercero y cuarto, en los cuales hay una continuidad en el hilo narrativo.

En el segmento ocho, por ejemplo, Julio juega a la memoria y la poesía con Susana, de la que se despide, en el noveno, para así recogerse cada uno en su cuarto, tras la caída de la noche y dar pie al sueño; mientras que en la décimo tercera parte, la criada entera a Julio de la muerte de Mme. Girad, hay una conmoción entre las hijas y él sale de la quinta para ir en busca de la agencia de inhumaciones, en el siguiente, sin dejar de pensar en lo ocurrido.

Finalmente, para concluir este asunto, hay que mencionar dentro de las rupturas temporales en el texto una y la más importante para el relato, base fundamental del ejercicio literario del autor.

⁸⁷ André Breton, *Manifiesto Surrealista*. “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o por cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.”, Barcelona, Labor, 1985, p. 44.

Llego a mi cuarto. Me siento en el lecho y levanto la mano izquierda y quiero leer en ella, a mi vez. Imposible. Ahora siento que dejo caer la mano... ¿Cuánto tiempo he estado así, indeciso entre la realidad y el sueño? Mi mano está roja, congestionada. La golpeo hasta empalidecerla. Comprendo que he despertado para caer definitivamente en el sueño.⁸⁸

En el fragmento nueve, Julio anuncia un sueño que habla sobre su muerte, asunto a partir del cual se escinde el relato y lo que hasta ahora había tenido una coherencia en torno a las hermanas y su estancia en la quinta.

...Pasan grupos de árboles que voy reconociendo por su nombre: araucaria, chopo, nogal, cedro, álamo, laurel, y luego una interminable fila de cipreses que me producen el mismo efecto que un cortejo de escribanos en el entierro de un banquero.⁸⁹

Aunque todavía en el décimo fragmento, donde habla propiamente del sueño que tuvo a bordo de un barco, podríamos creer que no es más que una digresión necesaria para la historia, varios son los indicios que propician la ruptura del relato, tema al que doy paso.

3.2. El tiempo en Fragmento de sueño

En el décimo apartado se desarrollan dos pequeñas historias que presentan la misma característica temporal, aunque diferentes estados de conciencia. La primera de ellas así enunciada:

Estoy en la cubierta de un barco, en la noche. 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. Avanzo distraído. Ahora, *como cuando en una novela saltamos las páginas que empezaban a aburrirnos y encontramos de pronto*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 583.

⁸⁹ *Idem.*

*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.*⁹⁰

Primero, la introducción a este segundo sueño pudiera estar bien integrada al ritmo del relato a no ser porque el narrador explicita su función, develando así su identidad autoral, cuando declara literalmente estar aburrido por el tema de su novela, declaración que me parece injustificada y que más bien colabora en la ruptura de la armonía de la trama y de la propia voz narrativa, sobretodo al tratarse de un sueño, que concluye así:

...pero yo me siento perseguido por la imagen de un pie delicado descansando en un cojín de sombra, que baila en mi cerebro como en el umbral del sueño de aquella noche.

Ahora, estoy muerto. Descanso. Escucho. En torno mío el silencio es tan puro que un suspiro lo empañaría. Los recuerdos se me ofrecen detenidos, en relieve, con sus colores de entonces...⁹¹

Julio se queda dormido dentro del sueño, ya que al despertar busca entre los tripulantes a la compañera de viaje, a la que encuentra efectivamente aunque envejecida y con unos pies muy grandes.

Segundo, la marca temporal 'ahora' alude más bien a otro estado de conciencia: 'estoy muerto' cuya linealidad temporal no difiere del "umbral del sueño de aquella noche".

Esta última reflexión provoca una duda por demás quisquillosa, ya sabemos que Julio está durmiendo en la quinta, que sueña estar a bordo del barco y, con la misma lucidez, también su muerte, pero quiere decir también que está consciente de haber soñado dentro del mismo sueño.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 584.

⁹¹ *Ibid.*, p. 585.

Una explicación a este fenómeno lo podemos encontrar en la teoría narratológica, marco teórico de este análisis, por lo que comienzo con ésta la interpretación.

Dentro de los cuatro movimientos narrativos básicos, se observan formas suplementarias de lo que podría llamarse *retardación* rítmica del relato[...] Genette ha señalado que la descripción no es la única forma de detener el tiempo en un relato; existen en su opinión otros tipos de pausas que él llama *digresivas*, y que se definen como aquellas interrupciones en el discurso narrativo para dar paso al discurso del narrador en su propia voz... Su estatuto narrativo es muy diferente porque son pausas de naturaleza extradiegética y pertenecen al dominio de la reflexión más que al de la narración... sin relación, por lo tanto, con la historia. Por ello, Genette llama *rallentando* al efecto que producen.⁹²

Habrá que especificar por tanto y en primera instancia que el *rallentando* se prolonga del décimo hasta el décimo segundo fragmento y, en segunda, el motivo de este otro sueño obliga a preguntarnos sobre la naturaleza específica y la duración de esa visión, realidad alterna que aquí refiero:

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. [...]¿Por qué razón en vida partimos en mil pedazos cada minuto? Así, muerto, lo siento intacto, claro, definitivo, sin un relámpago, sin una penumbra, como si estuviera bañado en el agua de un espejo que fundiera todo lo inútil con su luz. [...]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.⁹³

⁹² Pimentel, *op. cit. supra.*, nota 15, p. 52.

⁹³ Villaurrutia, *ibid.*, p. 585-586.

A partir justamente de este sueño se aguza la voz reflexiva de la narración, lo que describe propiamente el carácter que el tiempo adquiere para el personaje narrador, mismo que está en estrecha relación con su carácter psicológico durante la vigilia. Julio es muy reiterativo al respecto: “Las he abrazado con el remordimiento de no sentir mucha emoción.” Manifiesta su frialdad ante Susana y esquiva todas las sensaciones gratas que ésta misma le propicie. El sueño continúa:

Ahora me llevan, ¿a dónde? Al cementerio. No se han olvidado de cerrar la tapa del ataúd. Ignoran que no estoy dentro de él. Sigo el cortejo... mi amigo Jaime dice con la misma voz conmovida que usa sólo en las grandes medias horas, rimada con su corbata plastrón, la oración fúnebre... Recuerda nuestras pláticas sobre literatura, y las frases de novela moderna que jugábamos a inventar con un arte próximo al vicio, con un arte perfecto.⁹⁴

La voz presenta una dualidad que tiene lugar por medio de la experiencia del desdoblamiento del personaje masculino, tal como lo experimentó a bordo de la nave: “me siento dichoso de observarme a poca distancia... sé de qué modo camino y cuál es mi estatura con relación a las personas y a las cosas”, reiteración presente en la claridad para discernir dentro del sueño el umbral de otro más, así como su presencia dentro del acompañamiento fúnebre: “no estoy dentro de él [el ataúd], sigo el cortejo”.

Fenómeno cuya razón de ser me propuse analizar en “El tiempo para el personaje narrador”, por lo que concluyo con el *rallentando*.

Cuando Julio dice “carta de los amigos lejanos”, la primera lectura que se hace es la de haber amanecido ya o ser otro día y, por medio de la correspondencia, él no haga sino recordar a los amigos e incluso viajes realizados por Europa, por el empleo engañoso que hace de la primera persona.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 585-586.

Para no ahogar antes de tiempo la sorpresa, he aprendido a dominar la curiosidad, a abrir las cartas sin ver la caligrafía y los sellos rojos de Inglaterra, azules de España y de Francia. Letras serenas, oblicuas, deshechas de Enrique, Eduardo, Carlos, *han grabado en mi memoria*, desordenados, encima uno del otro, *los párrafos más extensos que he aprendido* en toda mi vida... [...]La calle de las sierpes ¡oh milagro! se queda sola de las cinco a las siete. Cuatro corridas de toros y un percance a un banderillero. ¿Qué más? Juergas a todas horas en las ventas de Eritaña y de Antequera[...] El Guadalquivir sigue lamiendo los muelles del barrio de Triana. ¿Qué más? Cantaores, cantaoras y baile flamenco. La España de pandereta ante mis atónitas miradas y mis incrédulos oídos. Seco rumor de castañuelas en las casetas. ¿Y qué más? Sánchez Mejías cabalga su blanco potro...⁹⁵

Nuestro personaje recibe correspondencia de los amigos, la narración que tiene lugar es entonces una recitación de sus viajes que ya memorizó, lo que puede releerse en las marcas cursivas con las que lo señalé y por el uso reiterado de la muletilla: “¿Qué más?”.

Así, la enunciación en primera persona se debe más que nada al uso del monólogo interior indirecto y no a un viaje o experiencia personal, soliloquio que se muestra tramposo a los sentidos al declarar: “El día de ayer lo pasé almacenando recuerdos para llevarlos conmigo a París. Muy de mañana hacia las seis, me eché a la calle y fui a oír misa a San Basilio”⁹⁶, y que pudiera interpretarse como otra ruptura narrativa.

Es decir, este apartado constituye otra retardación rítmica del relato, no así, como pudiera pensarse, una ruptura espacio temporal de la diégesis. Julio es muy claro al respecto, aunque puede pasar desapercibido para el lector.

Debido a este fenómeno de la ficcionalización del narrador

homodiegético, la distancia temporal entre el “yo” que narra y el “yo” narrado es variable, como variable es su posible alternancia con los otros

⁹⁵ *Ibid.*, p. 587.

⁹⁶ *Idem.*

sucesos ficcionales, cobrando así una importancia y una significación narrativas que no tiene la narración heterodiegética, en la que rara vez se pregunta el lector sobre el tiempo que media entre los acontecimientos y el acto de la narración.⁹⁷

El apartado concluye con la observación: “Asistí a la muerte de los árboles”, reflexión que, interpretación aparte, alude al comienzo de la *digresión*, específicamente cuando observa pasar “grupos de árboles que voy reconociendo por su nombre... que me producen el mismo efecto que un cortejo de escribanos en el entierro de un banquero”.

Sólo que en esta ocasión los papeles están invertidos y es él ahora quien ocupa el lugar de los árboles, que generaban la imagen de seguir el cortejo desde fuera. Julio los observa morir, en el momento, con la llegada del invierno.

Inmediatamente después, en el décimo segundo fragmento, tiene lugar otro monólogo interior, donde el “discurso del narrador en su propia voz”, que retoma el “estatuto narrativo... pertenece al dominio de la reflexión más que al de la narración”:

Vivo sólo, sin embargo, los nombres de mis amigos lejanos saltan en la memoria como los anuncios luminosos en el cielo de la ciudad.

Escépticos. Irónicos. La fina trama de sus pensamientos, de sus palabras, de sus silencios, me cubre y me reprocha.[...]

...Yo como todos los hombres, hice en la niñez, con mi imaginación, el viaje y el naufragio y fui el único superviviente. Pero ¡ay! No tengo la física de Robinson ni su memoria. Robinson era todo memoria y lo que a mí me resta equivale a este último sorbo de vino que tengo frente a mi sed terrible. (...)

¿Por qué viviré en un mundo sin pasado, con un presente indeciso, con miedo del vértigo que pudiera sentir al asomarme al futuro como a un precipicio?⁹⁸

⁹⁷ Pimentel, *Idem.*, p. 141.

⁹⁸ Villaurrutia, *Ibid.*, p. 588-589.

El paso del tiempo constituye para el personaje narrador un tema constante, una angustia permanente y, en lo que respecta al punto de vista o perspectiva, no difiere de la que vive durante el sueño, razón por la cual exista para él una analogía entre la vida y la muerte, explícitamente cuando afirma haber “muerto en vida ya”.

Con razón a dicho Frank O'Connor: “En cualquier novela el personaje principal es el tiempo”.

En el tiempo se mueven los seres de una novela y del tiempo se sirve el autor para montar sobre él su mundo imaginario”.⁹⁹

Otra explicación que propongo sobre la conciencia que cobra el personaje dentro del sueño la desarrollo en el siguiente apartado, que pone fin a este estudio.

3.3. El tiempo para el personaje narrador

En el capítulo anterior analicé la convergencia del personaje narrador con el autor de esta obra para señalar los rasgos autobiográficos que empleó como material literario.

El análisis que me propongo en esta ocasión es examinar un recurso poético específico: la función que adquiere Fragmento de sueño en la obra, tiempo en el sueño como prolongación de la vida, sentido que posee para el personaje narrador y estudio que abordo con base en dos influencias que ejercieron si no sobre la generación de *Contemporáneos*, sí sobre Xavier Villaurrutia, la del surrealismo encabezado por André Breton y la del romanticismo literario, uno de cuyos autores ampliamente leído por él cito como referente inmediato para contextualizar esta corriente, así como a Gèrard de Nerval, uno de los representantes del romanticismo francés.

⁹⁹ Baquero Goyanes, *Ibid.*, p. 78.

El romanticismo es un concepto ligado a poetas alemanes y franceses generalmente, aunque bien sabemos que la corriente se expandió a otras culturas asimilando rasgos o tomando otros específicos.

Al hablar de romanticismo suele evocarse el interior del alma, sugiere la percepción de una realidad interior, con una carga de impresiones, sensaciones y formas de conocimiento que, al vincularse con la realidad externa, generan imágenes o motivos poéticos, o bien puede entenderse como el vínculo de la realidad externa que, percibidas por el ojo sensible del hombre, produce en su traducción, significación o interpretación una realidad afín al alma romántica.

La corriente romántica se separa del resto de los poetas ya sea modernistas, estridentistas o neoclásicos, por citar unos ejemplos, en lo que respecta al tema y la fuente primaria de donde extraen sus imágenes, su poesía.

Al respecto, Albert Béguin observa que “ellos elegían los motivos de una obra, no de acuerdo con delimitaciones precisas, sino de acuerdo con lo que les aconsejaba un puro criterio de emoción personal.”¹⁰⁰

Además “las afirmaciones de cada uno de mis poetas sobre el sueño, sobre las relaciones de la vida inconsciente con la creación estética, el destino humano o el conocimiento, son ininteligibles si se les aísla de la experiencia total.”¹⁰¹

Siguiendo con el autor, define el romanticismo *vs.* el psicoanálisis como “el camino que conduce a las regiones ignoradas del alma(...) para el poeta y para el lector de poesía, esas mismas imágenes existen tales como son: aluden a algo inefable por un camino muy diverso.”¹⁰²

El alma romántica se perfila entonces como una entidad fuertemente ligada a las manifestaciones de los sentidos y las emociones, concuerda con el concepto de belleza ligado a la percepción e interpretación individual

¹⁰⁰ *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa.* (Sección de Lengua y Estudios Literarios), Tr. Mario Monteforte Toledo, México, FCE, 1956, p. 17-18. (502pp.)

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 18-19.

¹⁰² *Ibid.*, p. 21

de la vida circundante, de lo que se deriva la verosimilitud que tienen para ellos los conceptos, imágenes o atributos generados en su alma por todos los estímulos presentes; aquellas manifestaciones de su espíritu estarán ligadas a las regiones ignoradas del alma a las que no puede accederse si no es mediante el sueño, aunque algunos aseguren desafiar esa barrera y trascenderla, asociándola al concepto de la muerte, como se verá en su momento.

Para comenzar el análisis habré de citar inmediatamente a Gérard de Nerval, precursor de esta última corriente y para quien el sueño era “una segunda vida.”

No he podido penetrar sin estremecerme en esas puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo invisible. Los primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte; un entorpecimiento nebuloso se apodera de nuestro pensamiento, y no podemos determinar el instante preciso en que el *yo*, bajo otra forma, continúa la obra de la existencia.¹⁰³

Xavier Villaurrutia dice con respecto al carácter romántico del sueño, en su prólogo a la novela *Aurelia* del escritor francés Gérard de Nerval, que:

Cuando Albert Béguin, en la primera página de su admirable libro “El alma romántica y el sueño” afirma que “toda época del pensamiento humano podría definirse, de manera profunda, por las relaciones que establece entre el sueño y la vigilia”, señala no sólo el verdadero espíritu del romanticismo alemán sino el de toda la poesía moderna, relacionada más íntima y secretamente de la que hasta ahora se ha advertido, con ese despertar del alma y ese despertar al sueño que es el movimiento romántico.¹⁰⁴

Es justamente esa característica, la del “despertar del alma y ese despertar al sueño”, la que imita nuestro autor en su novela, una vez que el personaje principal, se pregunta: “¿Cuánto tiempo he estado así,

¹⁰³ Gérard de Nerval, *El sueño y la vida. Aurelia*. México, Nueva Cvltvta, Tomo II, núm. 5, 1942, p. 1.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. XII.

indeciso entre la realidad y el sueño?” O “comprendo que he despertado para caer definitivamente en el sueño”.

Con base en lo anterior, tendríamos que asumir una linealidad temporal entre la cotidianidad de su vida en la quinta y los varios sueños, visiones o quimeras a que da lugar el narrador y que ponen en jaque al lector, siempre que intente interpretar la obra como un conjunto hegemónico, ya que se enfrentará tanto a una dualidad de historias difícilmente discernibles, como difícil es para Julio separar la imagen bicápite de la dama de corazones, doble lectura de la obra tanto como por la ubicuidad del personaje radicada en la voz narrativa, situación que he ido esclareciendo, sin embargo.

Reaparece en la crítica moderna el viejo símil del espejo para explicar no ahora la novela como un espejo que anda captando la realidad, sino la poesía como un espejo que reflejara la parte invisible del mundo. Captar lo invisible, hacer ver lo invisible son operaciones mágicas.¹⁰⁵

Dama de corazones se presenta así como la historia de un joven universitario cuyo conflicto es el amor hacia dos hermanas, mismas que han mostrado interés por su primo, cada cual a su manera: Aurora dejándose caer cuando joven de la copa de un árbol prometiéndole un fruto a Julio, y Susana por la alusión a los repentinos cambios de ánimo motivados por los reproches que éste le infunda e inclusive por atañerle a Julio directamente.

Al mismo tiempo, tienen lugar en la historia una serie de sueños como la presencia de una mujer enigmática a bordo de un barco o visiones como la manifestación de su propia muerte, donde él se representaría a sí propio como el escritor que tanto admira.

Por otro lado, nos enfrentamos al surrealismo impulsado por André Breton, corriente de pensamiento que surge en la segunda década del siglo XX. Su postura es muy clara. Frente a la razón como modo de acceso

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. XI.

preferente al conocimiento y a la obtención de una verdad absoluta, el surrealismo se contraponen e intenta rescatar, gracias a la entonces novedosa teoría psicoanalítica de Freud, un estado psíquico en el hombre que se había desterrado por creerse carecía de importancia alguna, dando pie a la revaloración del sueño como estado de conciencia predilecta y sensible, con base en la cual, el poeta y todo aquel interesado en la materia podría acceder a estados más “despiertos” o reveladores de una realidad alterna con el mismo grado de importancia y verdad que la razón e incluso superiores a ella.

Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. [...]Al parecer, tan sólo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual, que, a mi juicio, es, con mucho, la más importante y que se pretendía relegar al olvido. A este respecto debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. Con base en dichos descubrimientos, comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar de limitarse únicamente a las realidades más someras. Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente...¹⁰⁶

Con ello el portavoz se reconoce que se les había legado una “*libertad espiritual suma*”: el sueño como vehículo de acceso a un mundo vedado por la memoria y por el pensamiento conciente.

Propondría, además del sueño como tema recurrente en *Dama de corazones*, el de la muerte por ser motivo común entre ambos niveles

¹⁰⁶ Breton, *op. cit. supra.*, nota 86, p. 25-26.

discursivos. Mientras nuestro personaje narrador afirma estar muerto y seguir el cortejo fúnebre, también describe la sensación que ese estado le produce, aún afirmando haber estado muerto en vida.

Es decir, cuando Julio regresa de ese 'viaje', la primera noticia que tiene es el deceso de Mme. Girard, por lo que tal sueño podría interpretarse como y ser símbolo de la premonición de una muerte, así como la muerte de una de las naturalezas del personaje, dada su ambivalencia.

En el capítulo anterior abordé la correspondencia entre la vigilia y el sueño, por medio de la realidad interior y exterior del personaje, al relacionar cada una con diferentes voces femeninas.

Así, la realidad exterior del personaje quedó definida en las voces de Susana y Aurora, mientras que la interior mediante la de la mujer a bordo, esta última representación femenina del alma del soñante cuya naturaleza también era dual: por la noche un alma joven y viajera, y por la mañana un alma vieja y decrepita.

Por su parte, Mme. Girard era una mujer de edad avanzada, viuda y "ausente" por el tiempo que vivía recordando su pasado, lo que según podía apreciarse a través de sus ojos.

Si procedo de igual forma como hiciera en el capítulo anterior, la voz femenina de Mme. Girard la relacionaría con las realidades interna y externa ya no del personaje narrador Julio, sino con la del autor personificado.

En primera instancia porque en ella impera la fuerza verbal de su monólogo, expresión real del autor en su obra, como palpable y perceptible es la muerte de Mme. Girard para los tres jóvenes; y en segunda, porque su mirada ausente no es más que el reflejo de su realidad interior, representación del otro rostro del signo bicápite: la función poética o el carácter sensible y creativo del personaje, encarnado en la vieja mitológica.

Mi tía mueve cuidadosamente la cabeza, compadeciéndome con su sonrisa delgada. *Empieza a hablar en una manera de monólogo que sienta*

bien a su altivez, pero que no incita mi atención. Entre tanto la observo. El luto de su esposo no lo conserva sino en sus cabellos... Mientras habla, lleva la mano a su tocado y me mira para que yo advierta sus cabellos negros, de un negro increíble...

Por fin, en el comedor, salgo definitivamente de la duda. Mi tía ha hecho una recomendación a Susana, llamándola en voz alta.¹⁰⁷

Una de las funciones del sueño, desde el punto de vista del psicoanálisis, “sería la liberación del espíritu del poder de la naturaleza exterior, un desligamiento del alma de las cadenas de los sentidos.”¹⁰⁸ Con lo anterior no pretendo realizar un análisis psicoanalítico de la obra sino señalar una analogía e interpretación de uno de sus temas.

Dado el carácter simbólica del relato y específicamente por la influencia surrealista, la muerte de Mme. Girard fungiría como figura literaria de la muerte de una de las naturalezas del personaje masculino, la de aquella que se libera del yugo de la realidad externa, por lo que a esta figura femenina sólo puede corresponderse la personificación del autor mismo, ya que a Julio se relacionan la imagen espejo de las primas y porque, en la visión de su muerte, la narración corre por cuenta del autor personificado, Xavier Villaurrutia.

Cuando Julio decide partir dice hacer su “equipaje con lentitud, procurando arrancarle a cada cosa el placer doloroso de un indicio... que me ayude a fijar un momento de mi estancia en esta casa.”¹⁰⁹ Importante en la medida en que ese pasado cobra 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.”¹¹⁰

¿Por qué siento en los oídos el ruido como de enjambre que precede inmediatamente al sueño? ¿Por qué me encuentro pensando en mi edad

¹⁰⁷ Villaurrutia, *op. cit. supra.*, nota 4, p. 574.

¹⁰⁸ Sigmund Freud, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Altaya, 1993, p. 114.

¹⁰⁹ Villaurrutia, *Ibid.*, p. 594.

¹¹⁰ *idem.*

exacta? ¿Por qué me detengo a mirar cómo avanza la manecilla de mi reloj, rápida, ciega, incontenible?¹¹¹

Cuál haya sido la motivación de su viaje a México y de donde provenga la angustia en torno al ritmo fugaz, irreversible e inasible del tiempo es “la expresión del drama interior”, retomando la valoración que Alí Chumacero hace en torno a los nuevos poetas de la generación de Contemporáneos, que queda sentada en esta obra.

Es muy arriesgado hacer una sola interpretación a *Dama de corazones*. Ella podría encarnar un largo sueño por parte de Julio, que concluye con su partida, mientras que aquello que soñara no fuese más que su realidad: un viaje a bordo de un barco que no ha concluido aún y en el que se lleva a cabo el encuentro con una mujer, y cuyas “alucinaciones” le hicieron ver a la joven nocturna en una anciana.

Lectura alterna que no se concretiza por lo que respecta a la pobreza de recursos literarios para generar la verosimilitud necesaria en el relato, así como por el trato del tiempo en el sueño o la introducción a él, muy explícito.

Por cuyas mismas carencias tenemos una segunda interpretación: *Dama de corazones* es el sueño del escritor personificado, en primer lugar, por el hecho de constituirse un fragmento casi autónomo con respecto al resto del relato y, en segundo, porque en el *rallentando* es la voz del propio autor la que habla, al personificarse a sí mismo, sin el apoyo intermediario de Julio.

Finalmente, las concepciones sobre el romanticismo señaladas por Albert Béguin esclarecen la relación entre el desdoblamiento del autor en el personaje por medio del sueño y la relación que existe entre la realidad interna y externa del individuo. Fragmento de sueño es un breve discurso autorreferencial donde el verdadero poeta expresa sus más profundas preocupaciones y devela sus más grandes anhelos y temores.

¹¹¹ *Ibidem.*, p. 595.

CONCLUSIONES

Como hemos visto, *Dama de corazones* es un relato breve cuyo signo representa una carta de póquer, y en cuya estructura hay una ambivalencia de lo femenino.

Vimos que dicha ambivalencia está constituida, en principio, por dos voces femeninas, la de Susana y la de Aurora, espejo en el que Julio se encuentra y razón por la que decide partir de México, entre otras razones abiertas a la interpretación, aunque explicita la ganancia que obtuvo, a su vez al haberse hecho de un pasado que no habría querido tener jamás.

Al respecto, *Dama de corazones* es una obra bastante hermética en la medida en que la referencia acerca del pasado del personaje es poco clara, imposible concretar por la falta de datos o alusiones o, en su defecto, ambigua por uno solo que recuerda en el velorio de Mme. Girard, respecto al gesto que el doctor de la familia tuvo hacia él cuando era niño:

En un instante recuerdo, por la primera vez, en una súbita iluminación de la infancia, el modo extraño que tenía de acariciarme cuando era niño. Me mira de reojo, sin saludarme, reconociéndome. Comprendo que ahora, al verme, rodeándolo todo, se asombra de sí mismo.¹¹²

Se había definido la “dama de corazones” por el trío de opereta que a Julio le gustaría encarnar, a partir de lo cual desenmascara su desempeño ético “despreciable”, que define por su poca iniciativa amorosa, actitud de la que se enorgullece, pero que le brinda pocas satisfacciones por la misma duda sobre la dirección que debieran tomar sus afectos, cuando no sabe a cuál de las dos mujeres dirigirse.

Julio llega a México a una vida de la que escapa, finalmente, por convertirse en una amenaza a su “valor”, el que entiendo como una estabilidad fundada en el control de sus pasiones o en la racionalidad de

¹¹² Villaurruria, *op. cit. supra.*, nota 4, p. 590-591.

sus actos, como una fuerte convicción sin la cual quedaría desnudo y desprotegido, traicionándose a sí mismo por no haber sido fiel a sus juicios o por temor al arrepentimiento que, dicho de otro modo, se traduce en ceder a los impulsos de su corazón por encima de los juicios de su razón y que anunció como una enfermedad del corazón al explicarle a Susana el motivo por el cual fuera rechazado para ingresar al ejército en Francia y también porque él declara que “la línea del corazón está oculta bajo un enrejado impenetrable”, cuando Susana leía su mano.

El monólogo interior como una cuestión de identidad entre el narrador y el personaje cobra importancia por la mención del autor implícito en la obra y por la asociación de *Dama de corazones* con uno de los propósitos de la novela aprendizaje o “Bildungsroman”.

En primer lugar, la auto referencia que Villaurrutia emplea para definir los gustos de Julio perfilan tanto la naturaleza interna como externa del personaje, una doble naturaleza, nótese.

Julio se convierte así en un espejo para Villaurrutia autor, ya no tanto para el personaje, porque en el análisis sobre éstos observamos cada uno de los caracteres que constituyen la dualidad femenina y concluimos que Aurora, además de compartir su afinidad por el teatro, participa de la idea del sueño como expresión última y plena de la vida, así como el rechazo del amor como una vía factible de ser, siempre que no se lleve a cabo en la ficción de una novela, lo que pone de manifiesto el carácter “deshumanizado” o racionalista que González Rojo advirtiera; mientras que en Susana además del gusto por la poesía, tiene lugar una crítica al romanticismo por parte de Julio.

Al respecto, al abordar la identidad del narrador, se mencionó la contigüidad ideológica, rasgos axiológicos correspondientes a evaluaciones y creencias entre Julio y el poeta mexicano Xavier Villaurrutia, por lo que habrán de adjudicarse implícitamente a las ideas del autor.

En segundo lugar, no olvidemos la tesis de la novela aprendizaje ni su relación tanto con la entrevista realizada por Marcial Rojas como con la

posible interpretación del sueño a bordo de un barco, en el que encuentra a la mujer joven, convertida en una anciana al amanecer.

La correspondencia podría traducirse como el deseo imperante por buscarse a sí mismo sin desear encontrarse, por el temor latente de haber madurado “antes de crecer sensualmente, sentimentalmente, inteligentemente” o, dicho otro modo, por el temor de “encontrarse”.

Esta respuesta se relaciona íntimamente con el “Bildungsroman” o novela de aprendizaje, que muestra la etapa o travesía de un joven en su irse haciendo adulto.

En su momento comenté mi duda sobre esa evolución en el personaje, ya que su único argumento sobre el viaje que emprende hacia “el norte de la noche” y razón suficiente para huir es que sólo los débiles se quedan.

Este concepto de debilidad es nuevo, relativamente, porque acepta una condición humana, que asume en cierta medida.

Existe una razón para defenderla, si mencionamos la situación *contranatura* que ello implica dada la condición de primo hermano que tiene en la familia, en caso que lo sea de sangre, por la ambigüedad, reitero, de su pasado. Sin embargo, él parece no considerarla jamás, nunca se le escucha temer una represalia o reprimirse frente a tales afectos o tabúes.

Ello pone de manifiesto, si bien otra vez la duda sobre su verdadera sensualidad, sentimientos e inteligencia, una razón muy válida para no actuar frente a una situación de la que no está ni se siente muy seguro para compartir con alguna de ellas, ya su afecto, ya su sensibilidad, ya su inteligencia o su sensualidad.

En el corpus hipotético señalé que el fragmento de sueño conformaba parte del relato y un tiempo narrativo distinto por su carácter introspectivo. Sin embargo, hemos analizado brevemente la linealidad cronológica que existe entre la historia y este fragmento connotado en términos narratológicos como *rallentando*.

El argumento sobre el carácter extradiegético por el que se caracteriza no lo exime de continuar en el mismo tiempo diegético, si consideramos sobre todo que el personaje preludia un sueño.

Es posible decir lo contrario, dada la ruptura narrativa expuesta, si tomamos en cuenta que el espacio cambia, ya no es la quinta de Mme. Girard el espacio interno y principal, sino un barco y su travesía hacia el puerto de Nueva Orleáns.

Aún así, me parece más factible la primera lectura porque el narrador conserva los mismos rasgos lingüísticos: persona gramatical, deícticos y tiempos verbales; así como los mismos rasgos estilísticos y axiológicos.

Por su parte, el mismo fragmento de sueño presenta otra figura femenina y es posible identificarla como parte de la misma dama de corazones.

A partir de esa dualidad es posible identificar tres niveles de análisis: el de la propia historia, el del sueño y el de la realidad, dado el carácter autorreferencial de la obra.

Analiqué las voces narrativas femeninas que constituían el signo bicápite y relacioné más tarde la voz femenina del sueño con la “dama de corazones” en una analogía de espejo con el mundo interior del personaje narrador.

De modo que, la constitución del signo dual se modificó en el sueño, segundo nivel de análisis, y se estableció la siguiente correspondencia: Susana y la vieja mitológica conformaron una cara, mientras que la joven simpática y Aurora la otra. El punto de refracción de esta imagen lo conforma sin duda Julio por ser el vínculo entre la realidad y el sueño.

Mme. Girard, voz femenina externa es importante por cuanto colabora en la analogía o dualidad femenina y cuya participación en el relato no es principal, aunque sí ejerce una función paralela, al representar no ya el tema del sueño como lo hicieran las primas, sino el de la muerte, motivo poético relevante en la obra del autor.

Finalmente, es en el sueño de Julio donde encuentro el tercer nivel de análisis y la correlación con este personaje femenino, dada la muerte simbólica del poeta, con la que existe un vínculo o afinidad.

El sueño para el surrealismo es un puente sensible entre la razón o el estado conciente y el subconsciente. Así, pudiera interpretarse la ficción de la novela la liberación de la imaginación por medio del quehacer poético o ejercicio literario del autor.

Por lo que respecta a una de las tesis fuertes del romanticismo literario, fungiría como espejo al trascender la realidad y llevar al “héroe de la novela” a la realización de su propia muerte, por la libertad que le es otorgada y por medio de la cual decide su propio destino.

Para concluir, cabría mencionar que es posible identificar los temas recurrentes e imágenes afines que conforman la visión estética del autor, a partir de lo cual puede elaborarse un corpus crítico de *Dama de corazones*. Ese trabajo lo dejo pendiente para un próximo estudio por desviarse del propósito principal del actual y constituir otro al menos igual de extenso.

φ
FFyL
UNAM

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Bibliografía Directa

- Villaurrutia, Xavier.- “Dama de Corazones” en: *Obras. Poesía, teatro, obras varias, crítica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ----- . *Cartas a Salvador Novo*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, (Documentos Literarios 2), 1966.
- ----- . *Revistas Literarias mexicanas modernas. Contemporáneos*. Tomo I, junio-agosto de 1928, México, FCE, 198, p. xiv-xv.

Bibliografía y Hemerografía Indirectas

- Baquero Goyanes, Mariano. *Estructura de la novela actual*. Barcelona, Planeta, 1970.
- ----- . *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1993.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. (Sección de Lengua y Estudios Literarios), Tr. Mario Monteforte Toledo. México, FCE, 1954, 502pp.
- Breton, André. *Manifiesto surrealista*. Barcelona, Labor, 1985.
- Chaves, José Ricardo. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. México. UNAM, IIF, (Cuadernos del Seminario de Poética 17), 1997, 180pp.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Historia de la Literatura española*. 22ª ed. México, Porrúa, 1997, 660pp.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. 2ª. ed. Lengua y estudios literarios. México, FCE, 1998, 294pp.

- Filinich Oregui, M^a Isabel. *La voz y la mirada*. México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Edomex y Plaza y Valdés, 1997.
- Freud, Sigmund. *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona, Altaya, 1993.
- González Rojo, Enrique. “Reseña a *Dama de Corazones*”, en: *Contemporáneos*, México, año I, núm. 3, agosto, 1928, pp. 319-321.
- *Guía Roji*.
- Jung, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Caralt, Biblioteca Universal Contemporánea, 2002.
- López Ruiz, Miguel. *Normas técnicas y de estilo para el trabajo académico*, 2^a. ed. Biblioteca del Editor, México, UNAM, 1997, 168pp.
- Muciño, José Antonio. “Prolegómeno a la Teoría literaria”, semestres 2004-1, México, FFyL, UNAM, 2004.
- Nerval, Gérard de. *El sueño y la vida. Aurelia*. México, Nueva Cvltvra, Tomo II, n° 5, 1942, 120pp.
- Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México, FCE, 1990.
- Pimentel, Luz Aurora.- *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, UNAM-Siglo veintiuno editores, 1998, 192pp.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Lingüística y teoría literaria. México, Siglo veintiuno, 1999, 112pp.
- Rojas, Marcial. “Xavier Villaurrutia, entrevistado.” En: *Ulises*, México, núm. 2, junio, 1927, p. 276-278.
- Yáñez, Agustín.- “Reseña a *Dama de Corazones*”, en: *Bandera de Provincias*, 1° quincena, septiembre de 1929.