

21013
4



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES

"ACATLAN"

La tonalidad lírica del narrador de *Dama de
corazones*. Palabras sin fin

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA
HISPANICAS

P R E S E N T A:

REBECA DIAZ SUAREZ

ASESOR: NETZAHUALCOYOTL SORIA FUENTES



UNAM
CAMPUS ACATLAN

Mayo de 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Rebeca Diaz Suarez
12 de Mayo de 2003
Luz

Dedico este trabajo de titulación a quienes pusieron, primero, toda su paciencia, segundo, toda su comprensión:

A mis padres, a mis hermanas.

A mis amigos que desde hace años me han acompañado con su fe y sus atenciones.

Por último, a mi primo Alberto Montero por estar ahí siempre que lo necesité. Y por su alegría.

Deja que la importancia esté en tu mirada,
no en la cosa que miras.

André Gide

INDICE

Introducción	i
1. Nociones de la novela lírica a propósito de <i>Dama de corazones</i>	1
2. El tiempo de la historia	10
2.1 La historia subyace en el momento del discurso del narrador	13
2.2 Modos de la voz narrativa	16
2.2.1 Función del narrador (discurso narrativo)	16
2.2.2 Visión del narrador	18
2.2.3 Estilo discursivo	23
3. La finalidad y funcionalidad de la "dama de corazones"	31
3.1 El narrador y la "dama de corazones"	33
3.2 Función de la observación	42
3.3 El "yo y el otro"	50
4. El arte de combinar lírica y prosa	55
4.1 Las ideas como fuente de creación absoluta	56
4.2 Ante la disyuntiva de vigilia y sueño, la palabra se mantiene intacta	62
Conclusiones	69
Fuentes consultadas	73

INTRODUCCIÓN

Hacia falta un estudio dedicado exclusivamente a *Dama de corazones* (1928), de Xavier Villaurrutia. El propósito es analizar una obra mexicana, principalmente del periodo de Contemporáneos, que establezca el conocimiento del lenguaje literario que se desarrollaba en la tercera década del siglo XX en México. Xavier Villaurrutia es muy admirado como poeta, y sin duda es un excelente artifice del verso, pero su trabajo en prosa no ha recibido la atención debida.

Dama de corazones es una novela lirica que merece toda la atención del lector por tres razones: de la producción de Xavier Villaurrutia, *Dama de corazones* es uno de sus mejores ejemplos que demuestra el talento literario del escritor; la obra deja ver el gusto del autor por la literatura francesa (André Gide, Proust, Jean Giradoux, Jean Cocteau, etc.); el texto es una novela lirica, género difícil de definir, escrito en contraste con las tendencias literarias que se proclamaban en los 20 en México, y a la inversa, en armonía con el espíritu cosmopolita que otorga variedad, creatividad y desarrollo a la literatura mexicana.

El autor dispone de un idioma rico en sinónimos que convierte en juego de palabras, comparación, metáfora, etc. El idioma es la herramienta principal con el cual da forma a su ficción literaria; el lenguaje íntimo del protagonista dota a la obra de pasajes poéticos desde una mirada muy personal que establece un mundo íntimo desde el más puro artificio de la palabra. Por eso a

lo largo de la obra la tonalidad lírica se descubre pronto entre las catálisis que se suceden unas a otras.

El contacto que tiene el narrador-personaje consigo mismo se demuestra en la forma de resolver su propia narración. El hilo narrativo del protagonista se adecua a su propia manera de mirar el mundo exterior y, del mismo modo va desarrollando una historia personal que permite abordar la tonalidad lírica.

Dama de corazones, por tratarse de una novela que pertenece a un híbrido ambiguo, novela lírica, puede abordarse desde una perspectiva que toma en cuenta la tonalidad lírica del texto. Es necesario tocar este tema porque la obra se permite extensos párrafos líricos. El texto se inclina hacia un fenómeno de vigilia y sueño, lo que se debe al discurso que usa ciertos recursos que hacen que la novela proyecte una historia pausada que permite lograr pasajes líricos con bastante reflexión.

A través de la investigación pude constatar que el fenómeno narrativo en conjunción con el lírico crea una modalidad novedosa de contar historias que abarca un concepto de la vida que tiene que ver con el profundo sentimiento humano y su mundo exterior. No deja de llamar la atención el hecho de que los narradores de la novela lírica miran su mundo con desapegada objetividad, es decir, tratan de involucrarse en menor medida con éste para contar lo que sienten y ven de él, así posibilitan que el lector confluya en el mundo interior (intimidad) y exterior (realidad del texto), a la vez por el modo en que se relata la trama. La construcción de la historia se presenta desde la intimidad del narrador, y el lirismo empleado por él requiere atención porque así se da cuenta el lector de que el viaje de la memoria es producto del tono lírico, así mismo el tiempo se ve truncado, lo que permite que el narrador exprese sus emociones acerca de lo que le interesa personalmente resaltar.

La tonalidad lírica en el texto narrativo representa un tema novedoso que se desarrolló en México en la década de los 20. En esta ocasión se trata de explorar el lirismo en la novela *Dama de corazones*. Este nuevo enfoque en la literatura hizo presente una nueva forma de escribir y fue desarrollándose de manera paulatina en los años venideros. No fue ninguna moda ese arte de escribir con base en el lirismo. Apenas comenzado el siglo XXI, en la pluralidad de obras de todo el mundo, se reconocen los momentos contados con total objetividad o subjetividad. Ya no extraña

que se puedan reunir ambos elementos en una misma obra. En México causó polémica porque se consideró fuera de lugar, moda, literatura extranjerizante, en contra de los principios nacionales; por supuesto que fue sensacional el nuevo modo de creación artística (ahora mucho más por su valor literario), y alentó a continuar el fenómeno literario *per se* sin relación con los intereses de la nación. El lenguaje de la palabra debe tener su mayor beneficio en el arte, en este ámbito debe generar opiniones porque la cultura de un país no debe mezclarse con los intereses políticos nacionales o extranjeros. En aquel tiempo no se comprendía del todo que el fundamento de un texto lo hace la palabra, el tema queda supeditado a ésta, y no al revés, el tema o los temas hacen la obra.

El reconocimiento de que los escritores e intelectuales tomaron partido, después de la Revolución Mexicana, se debe a que defendían el progreso cultural de la nación, estaban en constante actividad para demostrar que se podía crear, cada cual con lo suyo, porque la cultura de un país se mide en la evolución o involución educativa de sus habitantes. *Dama de corazones* ejemplifica la creación de interés artística de los años '20. La búsqueda constante del ejercicio intelectual queda demostrada en el afán de sustentar la cultura del país.

La tonalidad lírica es el tema principal de todo este proyecto, sin dejar de tocar otros no menos importantes (la muerte, la vigilia y el sueño, el "yo y el otro"), pero, claro está, el propósito no es abundar en ellos. Sólo se consideraron cuando se creía pertinente llamarlos en el estudio de la obra para enfatizar el carácter lírico de *Dama de corazones*, además para verificar qué sentido tienen esos temas en el contenido del texto y su relación, en la historia, con esos temas. Por lo tanto existe una meta: resaltar la tonalidad lírica por medio de la cual pueden revisarse elementos éticos que se hallan en la obra, que posibilitan la aclaración de la estructura del texto en equilibrio con el lirismo en la prosa.

Con apoyo en el análisis estructural se procede a estudiar el texto en sí mismo. El primer capítulo habla de la novela lírica exclusivamente. Los capítulos segundo y tercero tratan el análisis estructural; el tercero está basado en la función catalítica que comprende el estructuralismo. El cuarto y último capítulo se dedica a la interpretación de la novela, que se hace con la ayuda de las series cultural y literaria. Además este mismo cuarto capítulo se elaboró también con un juicio crítico al texto, que ambos, interpretación y juicio crítico, esclarecen y ubican *Dama de corazones*

desde donde está (obra casi desconocida por completo y sin cohesión narrativa) a una obra que promete leerse con sentido, con la idea de que leerse en soledad no le resta vida al lenguaje en metáfora y con un talento poético que se descubre al abrir la primera página: "Hace tiempo que estoy despierto. No atrevo ningún movimiento. Temo abrir los sentidos a una vida casi olvidada, casi nueva para mí."

Este proyecto pretende que el lector conozca una obra de Xavier Villaurrutia que no es *Nostalgia de la muerte*. El análisis de *Dama de corazones* obedece al deseo de entregar al lector un estudio de la narrativa de Villaurrutia. Con frecuencia se asocia a Villaurrutia con el poeta de *Nostalgia de la muerte*, como se asocia, por ejemplo, a Cervantes con el *Quijote*. Se toma, por lo general, la obra más famosa de los escritores para responder por el talento literario de éstos. Pero ello no quiere decir que otros textos valgan menos, tampoco justifica que se conozcan menos. En este caso, *Dama de corazones* representa un modelo de novela lírica que muy poco se conoce en la literatura mexicana en comparación con la de los autores europeos (Gide, Proust, Woolf, etc.) La historia de *Dama de corazones* se presenta con un sólo punto de vista, de lo que se deduce que el narrador equivale al protagonista, nada más que este protagonista elabora su historia con un procedimiento singular que se le ha identificado al híbrido novela lírica: el procedimiento abarca el tiempo presente interrumpido por el viaje de la memoria; la función poética realiza las impresiones de la cotidianidad; la invención de cuadros de arte producidos por la conciencia; el punto de vista interno; un mundo construido por un dios que muestra los objetos, los personajes, los paisajes de su creación. Alrededor de todo esto se construye la novela lírica, la historia prosigue a medida que el narrador continúa el relato para dejar ver el mundo que no le pertenece y después mostrar su propio mundo, su yo interno.

La satisfacción de elaborar este trabajo obedece a que puede servir a mis compañeros de la carrera de Lengua y Literatura Hispánicas, y en general a los que requieran información de la literatura mexicana y a los que gustan de los estudios en literatura mexicana o hispanoamericana. Porque solamente los dedicados a estudiar a los Contemporáneos conocen qué tanto escribieron y sobre qué escribieron, pero de otro modo los lectores no tienen en cuenta obras que merecen atención y que parecen no existir, y una forma de darles vida es acercarlas con un estudio exclusivo a un texto en particular para ofrecerles un mayor conocimiento sobre la producción de

un determinado autor. Es el caso de *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, que merece toda la atención por su alto contenido estético.

¿A quién más?, a aquellos que gusten de leer por cultura general, por lo menos para que sepan que las obras de los autores no se agotan con lo que se conoce de ellos nada más, las obras más famosas no garantizan que sean lo mejor. Un periodo tan rico como el de los años 20 en México ofrece obras poco divulgadas, que es tiempo de darles ese apoyo. Los autores del 20 abrieron una puerta para el futuro, futuro que se cumplió desde hace algunos años (quién no recuerda *Pedro Páramo* de Juan Rufo). Nada quedó en el intento, muchos atravesaron esa puerta y el resto es historia.

PAGINACIÓN DISCONTINUA

1. NOCIONES DE LA NOVELA LÍRICA A PROPÓSITO DE *DAMA DE CORAZONES*

Es difícil encontrarse con una definición de novela lírica. Se tratará de establecer una, en la medida de lo posible, a condición de que el lector entienda los procesos narrativo y lírico que diseña el narrador de una forma peculiar que por lo general parece incomprensible.

Si la novela se emparenta con la sucesión de hechos, acciones o anécdotas y lo lírico con lo poético, ¿cómo pueden existir novelas líricas? El texto narrativo contiene la creación de personajes, ambientes y escenarios que no son arbitrarios para quien inventa ficciones, algunas de las cuales son híbridos que exploran una experiencia particular y distinta, además escapan de una clasificación concreta, porque en la literatura los géneros literarios muchas veces se disipan, pero se les nombra porque de algún modo se les tiene que identificar. La novela lírica es una de ellas.

La novela es narración, lo cual quiere decir que la prosa hace posible la novela. La prosa incluye todo tipo de texto narrativo que no esté escrito en verso. La rima, el ritmo, el metro son propios del verso y en la prosa están ausentes.

Lo lírico alude a los sentimientos de un autor plasmados en forma poética. El verso se limita a la poesía. La poesía es lírica, pero no toda la lírica es poesía (entre prosa y verso hay una gran distancia, pero entre prosa y lírica no es así). Por eso, aunque parezca raro, la frase novela lírica puede considerarse como una nueva modalidad de la novela por extensión. Novela lírica, dos palabras aparentemente contradictorias; la novela es narración y lo lírico es poético. ¿Por qué

novela lírica? Juntar los dos conceptos invita a considerar que se puede narrar en forma poética. La novela lírica tiende a prolongar el discurso con la expresión sentimental del narrador-autor para extender el tiempo de la enunciación, lo cual retarda la historia con la finalidad de exaltar el alma poética del autor.

La novela lírica es novedosa. La perspectiva distante del narrador en el proceso creativo en este tipo de novela permite visualizar de una manera distinta la proyección de la historia; el entorno del narrador interesa en la medida en que éste vive su mundo exterior en su interior, trata de unificar ambas experiencias en un universo sentimental, la opinión personal del narrador de todo lo que observa se convierte en un fenómeno interiorizado que necesita el uso de la memoria para presentar datos que considera relevantes. La observación es, precisamente, el elemento organizador de la novela lírica; fija momentos que comunican la realidad exterior con el alma del narrador, y éste, con la manifestación de su observación, muestra el lirismo en el texto. En la novela lírica los hechos de la historia no interesan tanto al narrador como ponerse él primero en el centro de la obra, él mismo se coloca como el personaje que conduce la historia para que el lector conozca más la suya que la de cualquier otro personaje, es decir, la historia de la novela lírica pertenece en realidad a la del propio narrador en conjunción con lo que observa y lo que ello provoca en su ser. El lector se interesa en el contenido del texto si comprende al propio narrador-protagonista. Por lo tanto, la novela lírica puede entenderse con datos que explican la paradoja de la frase novela lírica.

Atrapar el significado de novela lírica es desarrollar las partes integrativas que la componen. El ejemplo usual para explicar los papeles del narrador, la historia y el tiempo de ésta es el "ojo de la cámara" en movimiento, es decir, la cámara cinematográfica. El ojo de la cámara equivale al narrador y del mismo modo es él quien presenta el producto de su observación, el tiempo de la historia depende de la voz narrativa, en este caso, son los *flash-back* o la historia lineal o los adelantos de lo que todavía no ha ocurrido. Así que si la cámara, o el narrador, se detienen a observar tienen la posibilidad de informar al lector de ello, por lo que se va creando una historia que pertenece a él mismo, puede expresar lo que pasa fuera de él pero también lo que sucede dentro de él, en otras palabras, si tiene ideas del mundo material que sus sentimientos confirman, aclaran, o todo lo contrario, puede emplear el lenguaje lírico para descubrir su yo interno.

Ralph Freedman y Ricardo Gullón tienen sendos libros que llevan el mismo título, *La novela lírica*. Ralph Freedman inicia así: "El concepto de novela lírica es una paradoja. Las novelas por lo general están relacionadas con el relato de una historia [...] La poesía lírica, por otra parte, sugiere la expresión de sentimientos o temas en figuras musicales o pictóricas",¹ que desde luego están contenidos en una forma determinada que no tiene nada que ver con la forma de la novela, sin embargo, en la novela lírica "la escenografía usual de la ficción se transforma en una textura de imágenes, y los personajes aparecen como *personae* del yo".² Ricardo Gullón hace lo semejante:

Empezar este libro con una definición de la novela lírica tal vez fuera petulante y arriesgado; petulante, porque daría por supuesta una seguridad absoluta en lo que es y significa un tipo de obras respecto a cuyo encuadramiento y denominación todavía no hay acuerdo; arriesgado, porque, siendo incierto el concepto y borrosas las fronteras, cualquier tentativa de fijar uno y otras podría parecer prematura.³

Ambas opiniones revelan la falta de precisión conceptual que tiene la novela lírica, necesariamente se intenta ubicarla para entenderla y comprenderla, no minimizar sus virtudes, por eso se opta por una parte teórica que tiene fundamentos para hablar de este tipo de novela.

Eternizar el instante es espacializar el tiempo, deteniendo, aislando uno de sus latidos. Por eso suele quedar incluido o considerablemente atenuado el dramatismo en la novela lírica; pasa el tiempo, y su pasar es el drama; para detenerlo el narrador se cita con el pasado, con el instante del pasado que el momento presente recupera. Y el tiempo narrativo es siempre el presente, pero un presente intemporalizado, como corresponde a ese "fuera de tiempo" que es la eternidad.⁴

La novela lírica "busca combinar hombre y mundo en una forma objetiva, extrañamente oculta pero siempre estética";⁵ la relación entre ser humano y mundo tiende un puente hacia una forma nueva de experimentar el mundo, de acercarse a él con el corazón y la razón, el

TESIS COM
FALLA DE ORIGEN

¹ Ralph Freedman, *La novela lírica*, tr. de Jose Manuel Ilorca. Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 13

² *Ibid.*

³ Ricardo Gullón, *La novela lírica*. Madrid, Cátedra (Crítica y estudios), 1984, p. 15

⁴ *Id.*, p. 21

⁵ Ralph Freedman, *Op. cit.*, pp. 14-15

protagonista toma su sensibilidad como un medio para despertar su conciencia para dar paso a la fusión de él con su mundo.⁶

La novela lírica es producto de anteponer el yo interno del narrador-autor frente a la percepción de la realidad del contexto de la historia; el narrador hace teoría del mundo práctico, vincula sus emociones con la relatividad de la vida mundana, el yo interior marca una línea sensible para integrar yo y mundo después de haber asociado para qué sirve conocer la forma de vivir la realidad externa. Esta forma de vivir es el modo de vivir personal, íntimo, en que cada quien encuentra su verdad particular o desengaño en lo que participa constantemente: la cotidianidad impone sus reglas y el narrador de la novela lírica las hace suyas para asumir el papel de dios, que construye su propio universo con la emisión de ideas que desea expresar acerca de ello. Borrar el entorno externo no es el propósito del narrador, sino penetrar en él para ver de qué forma adquiere presencia su propia alma sin dejar la experiencia a un lado, por eso "el lenguaje lírico es el único que conserva una armonía inalterable, ininterrumpida de suyo. Si la resquebrajamos, la obra transmuta su esencia, se deforma, deviene otra cosa distinta de la que era."⁷

Recuérdese, por ejemplo, que *Werther* de Goethe representa una novela lírica por los párrafos sublimes al momento de expresar dolor por un amor que no puede realizarse. Pero también, dice Freedman,

en nuestros tiempos, el flujo de la conciencia ha sido utilizado mucho más auto-conscientemente como un medio de exploración psicológica y como un recurso estético. *Ulises*, de Joyce, viene a la mente. pero igual que *Tristram Shandy*, señala el camino hacia la ficción lírica, más que ser una lírica ella misma.⁸

La voz del narrador en *Ulises* asume a su vez las voces de otros personajes igualmente importantes, Bloom, Stephen y Mollie. Sus monólogos dibujan y desdibujan la ciudad de Dublín; cada uno transforma su mundo a través del flujo de la conciencia.⁹

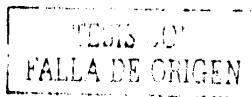
En busca del tiempo perdido de Proust es un gran ejemplo de novela lírica, pues rebasa los límites de la conciencia para dejar el testimonio de la vida social parisina y todo lo que ello implica.

⁶ *Id.*, p. 15

⁷ Elia Espinosa, *Jean Cocteau: el ojo entre la norma y el deseo*. México, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1988. p. 51

⁸ Ralph Freedman, *Op. cit.*, p. 26

⁹ *Ibid.*



También Virginia Woolf es reconocida como una autora de grandes obras líricas. *Las olas* "traza un ingenioso diseño con los soliloquios de distintos personajes",¹⁰ las composiciones de esta autora revelan la consecuencia del flujo de la memoria, hacen verdaderos cuadros pictóricos que se diría cómo es posible lograr este efecto con la narrativa. El tratamiento de la historia objetiva desde el punto de vista subjetivo resulta paradójico, pero consigue lograr el desarrollo de una técnica estética: el despliegue del discurso interrumpe la historia de la novela, que parece una narración extraña. La dispersión de la historia enreda al lector. El narrador crea el monólogo interior, y este monólogo abre un tiempo presente que no tiene relación directa con la historia. Surge, entonces, la intemporalidad, porque el discurso prolongado fuera del contexto narrativo proporciona el instante lírico del narrador-personaje.

A propósito Virginia Woolf declaró en 1927 lo siguiente:

Es posible —decía— que entre las llamadas novelas haya una que apenas sabremos cómo bautizar. Estará escrita en prosa, pero en prosa que tendrá muchas características de la poesía. Tendrá algo de la exaltación de la poesía, pero mucho de lo corriente en la prosa. Será dramática, pero no una pieza teatral. Será leída, no actuada. Por qué nombre vamos a llamarla no es cosa de gran importancia. Lo que es importante es que este libro que vemos en el horizonte puede servir para expresar algunos de los sentimientos que parecen perdidos por (para) la poesía pura y simple y que encuentran el drama igualmente inhospitalario para ellos.¹¹

Por supuesto que la escritora presentía el surgimiento de la nueva modalidad narrativa, o sea, era consciente de las partes esenciales que componen la novela lírica. Ricardo Gullón por eso opina que

la sensación tal vez se origina fuera, pero de seguro opera dentro. Quien la experimenta, ha de expresarla allí, lo cual, en términos de composición artística, quiere decir dos cosas: la construcción la hace el Yo y la sustancia es personal; en consecuencia, la creación es subjetiva y al expresar algo eminentemente propio, tiende al lirismo.¹²

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Ricardo Gullón. *Op. cit.*, p. 42

¹² *Id.*, p. 44

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La exploración del mundo material llega para quedarse en la memoria del narrador-autor, tanto que no puede evitar desempolvar lo que contiene su conciencia; dejarla hablar produce el espacio intemporal tan característico de las novelas líricas. ¿Puede ser esto posible? El protagonista de *En busca del tiempo perdido* se propuso tal lo que dice el título de su obra. La conciencia hace y rehace la historia: la narración es producto de los hechos que le suceden al personaje principal y el modo en que él presenta a los demás con sus maneras de vivir y pensar. La cuestión es por qué la intemporalidad de la novela lírica. El monólogo interior prolonga el espacio que normalmente se ocupa para los diálogos de personajes o relato de la historia por el narrador, en este caso el propósito es otro. El monólogo no pone en consideración el mundo de afuera sino el modo en que el narrador lo observa y lo presenta. Este procedimiento provoca que el tiempo se suspenda, el viaje de la memoria pone en marcha el alma del yo, el momento se convierte en espejo subjetivo de ese yo, en consecuencia no ocurre exactamente algo, por ello confunde la lectura de la novela lírica, porque "una lectura del subconsciente no es más ni menos que una percepción de los contenidos de la conciencia".¹³

La interiorización del mundo observado permite a la novela lírica

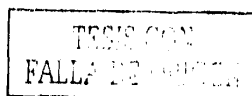
hacer de lo superficial un instrumento de penetración [que] sólo es posible si un ojo muy agudo acierta a ver en la superficie los relieves y pliegues que la mirada común no advierte; únicamente quien sabe ver, o acierta a ver lo verdaderamente importante, puede convertir la vivencia en experiencia poética.¹⁴

Sea lo que haya advertido el protagonista lírico es demasiado importante porque ha encontrado una llave que puede abrir puertas secretas en la oscuridad y aún en plena luz del día, sin siquiera advertirlo a veces. Así le es posible asociar ideas que aparentemente designan simplezas cotidianas, pero en realidad hasta el menor detalle revela algo grande.

Para el novelista, el problema estriba en presentar esos contenidos en su fluidez, en su emanación natural, sin interferir demasiado (ya la valoración y selección de los datos y la verbalización de la corriente mimética es una interferencia, e inevitable), esforzándose en reproducir imaginativamente

¹³ *Id.*, p. 37

¹⁴ *Id.*, p. 24



algo de que el personaje no se "da cuenta" y de que no puede "dar cuenta". Fluidos, los contenidos y el continente de su fluencia, tienden a fundirse, e incluso a confundirse, y es así, indistinguibles, como el lector los enfrenta.¹⁵

Construir en metáforas las sensaciones, en efecto, ocasiona el hermetismo en el texto, sin embargo las imágenes transmiten una forma de ver la vida, vida que no se funde con el protagonista sino nada más lo complementa. Por ello la novela lírica encierra la estética verbal que propone, se adjudica el mérito de hacer difícil lo fácil: la narración se resuelve con una prosa poética que no es poesía, por eso se usa el término poética porque es relativo a la poesía.¹⁶ La prosa se trastoca con momentos en verdad líricos que parecen llevar el relato por otro camino (ruptura o fragmentación de la historia), pero lo que en realidad hace el lirismo es ejecutar el monólogo interior del narrador-personaje para llenar la historia de imágenes inconexas con respecto a la historia novelística. El protagonista proporciona datos de su mundo interno, y de esta forma revela el mundo externo de acuerdo a su forma de ver y sentir. La novela lírica transforma la manera de conocer la realidad cotidiana. De esta manera el narrador se muestra interesado en ella a medida que interviene con sus monólogos. Por eso la novela lírica es novedosa, pues aporta el recurso del viaje de la memoria que interrumpe la temporalidad de la historia, y juntos forman cuadros de galería de arte que muestran una original modalidad en la narrativa del siglo XX: "Al hacer un uso lírico del flujo de la conciencia, emerge por el contrario, un modelo de imágenes y motivos producto de las asociaciones de la mente."¹⁷

La novela lírica consiste, pues, en la narración hecha por un personaje en primera persona que trastoca el hilo de la historia con el fluir de sus emociones. Convierte la historia en un diálogo consigo mismo. La ejecución del monólogo propaga el tono lírico en la obra. Ante la libertad que se toma el personaje para exponer su narración y la libertad para dar detalles de sus sensaciones sobre el mundo de los hechos, el hilo narrativo parece perderse entre ideas desconectadas que no lo explican, pero en realidad se crean imágenes que le dan a la obra un efecto estético.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹⁵ *Id.*, p. 37

¹⁶ Es muy distinta la poesía en prosa. Los fines son otros y la forma en que se presenta igual es diferente.

¹⁷ Ralph Freedman. *Op. cit.*, p. 25

"El énfasis romántico sobre la mente (como un medio de conocimiento y de alegorizar la realidad) se encontraba ahora más conectado con la conciencia, y la presentación del inconsciente se convirtió en un importante medio de representación";¹⁸ de tal manera que aportó básicos elementos que se interpretaron en una nueva modalidad que impulsa al yo a través de su punto de vista, tal como el ojo de la cámara que capta las imágenes y los sonidos que graba de su alrededor. Sin duda la cinematografía ayudó a entender, explicar, ver más de cerca el desarrollo de las ideas líricas explotadas en forma de novela.

En resumen, entre los elementos que sobresalen en la composición de la novela lírica se encuentran el predominio de la voz del narrador-personaje, el dramatismo por el transcurso del tiempo, la intemporalidad, la fragmentación de la narración, el monólogo interior, la asociación de ideas, los giros retóricos en la enunciación. Todos estos recursos desencadenan una nueva forma de explorar la narrativa a pesar de que parezca contradictorio.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹⁸ *Id.*, pp. 349-350

2. EL TIEMPO DE LA HISTORIA

Cuando Ricardo Gullón habla del tiempo presente, intemporalizado, de la apreciable eternidad en los textos líricos, está dando bases para reconstruir la obra. En esta parte se reharán ciertos aspectos que conciernen a la temporalidad de la historia para ir dando cuenta que en menor medida hay acciones (nudos) que discurso (catálisis).

En mayor cantidad se encuentran catálisis en *Dama de corazones*, lo que reduce la historia en el discurso. Parece que *Dama de corazones* es un embrollo de palabras que no enteran de los acontecimientos de la historia y resulta que este embrollo de palabras son catálisis extensivas que modifican la temporalidad de la historia, la hacen mas pausada, van en contra de la aceleración del tiempo que presenta en esos momentos o instantes la voz íntima del narrador.

En *Dama de corazones* hay catálisis que pueden ser nudos y viceversa, por ejemplo, "me cargo en el lecho hundiéndome temeroso y gustoso en los cojines, en las mantas, como deben hacerlo los enterrados vivos a quienes la vida les hace tanto daño que, a pesar de todo, no quieren volver a ella".¹ En realidad es una catalisis con mirada de nudo, pues el personaje sólo esta

¹ La cita se hace de la antología hecha por Juan Coronado en su libro *La novela lírica de los Contemporáneos*. Mexico, UNAM (Coordinación de Humanidades), 1988, p. 189. Como este libro es el que se ocupa a lo largo de todo este trabajo, cada vez que haya una cita de *Dama de corazones* solo se anotaran en la referencia el número de paginas.

expresando lo que pasa por su mente cuando se acuesta sin que haya una consecuencia de esto.

La historia no se conforma aisladamente del discurso porque la historia proviene del discurso, sin discurso no se nombran las palabras, y sin el encadenamiento de las palabras no se teje la historia.

A la temporalidad de la historia en relación con la del discurso le conciernen las catálisis reductiva y extensiva, que corresponden a la cantidad de pausas y resúmenes ² de la historia en el discurso respectivamente; también los nudos y las elipsis de determinados nudos, acciones que no tienen ninguna representación en el sintagma pero ciertos indicios sugieren un acontecimiento en ese lapso de tiempo. Para estos aspectos de la temporalidad en el discurso, Genette los distingue con los nombres de pausa (catálisis extensiva), escena (nudos), resumen (catálisis reductiva) y elipsis. Cuando Julio, el narrador-personaje de *Dama de corazones* dice “¿Mme. Girard habrá dejado de pintarse el cabello? Aurora, Susana, apenas las recuerdo esfumadas en la infancia. ¿Cómo hacer para no equivocarme al nombrarlas?”,³ no hace un resumen, una elipsis, ni ejecuta una acción. Es una catálisis extensiva. La memoria del protagonista ejecuta un viaje a la infancia. Julio no pretende poner en marcha los recuerdos por sí mismos (analepsis), conserva las palabras en la boca para no equivocar la secuencia de su yo interior.

Los nudos operan en *Dama de corazones* conforme el discurso señala la secuencia lineal de la historia. Las catálisis apuntan hacia una demora de la línea temporal; dan cuenta del viaje de la memoria del narrador-personaje, participan al lector de sus reflexiones, lo siguen en sus descripciones a través de verbos en presente (Aurora “lee obras de teatro”), suposiciones con verbos en futuro (y también se aplican para prolepsis), y propiamente con el indicador “si...”, la acción de pensar en boca del narrador, las actitudes de los personajes se ven a través, también, de las opiniones del narrador. El narrador actúa como un dios, pues él mismo es quien origina la historia y todo se ve a través de él. Las catálisis juegan un papel fundamental en el texto porque a partir de las observaciones reposadas de Julio sobre su entorno adquiere el lector un conocimiento del estado de Julio frente a su exterior, y junto con él, el lector se empapa de su lirismo.

Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato*. Mexico, UNAM-LIMUSA (Instituto de Investigaciones Filológicas), 2000, pp. 29-41
P. 189

Con respecto a la sucesión de la historia, ésta puede avanzar o retroceder en el tiempo, el discurso dispone solamente de prolepsis y analepsis. Ejemplos de analepsis en *Dama de corazones* son los recuerdos de Julio: el doctor en la infancia, Ruth de joven y Aurora en el manzano de la huerta de la señora Lunn.

En cuanto a los hechos en sí, éstos se verifican por medio de una frecuencia en el tiempo: pueden pasar una vez (singulativo), repetirse en el discurso muchas veces lo que sucedió una vez (competitivo) y registrar una vez lo que aconteció muchas veces (iterativo).

Dama de corazones es una obra singulativa, lo que determina que el narrador-protagonista avance despacio para no interrumpir su monólogo. Se ha dicho 'avance despacio', es decir, prosigue su relato con cautela para detenerse a observar el espacio que lo rodea, también para retener su mirada en los personajes. No se trata de ensayar lo que puede pasar muchas veces, sino referir una sola vez la experiencia de la adquisición de una plena conciencia que se va teniendo del mundo exterior junto con sus vicisitudes favorables o perjudiciales, aceptables y absurdas.

2.1 La historia subyace en el momento del discurso del narrador

El discurso se hace y se rehace a través de las palabras, por lo tanto el lenguaje discursivo equivale a palabras. Por eso se dice que la historia no se conforma aisladamente del discurso, sino que éste la contiene al mismo tiempo. Este es el caso de *Dama de corazones*, el discurso es prolífico y no niega el carácter lírico que proyecta el narrador. Demostrar la constancia discursiva frente a la historia hace la participación necesaria de algunos ejemplos activos y pasivos de la historia en el discurso.

El primer nudo (Julio llega a la ventana y separa las vidrieras) aparece hasta la segunda página del texto. La obra se inicia justamente con una catálisis extensiva. El segundo nudo (Julio se rasura) se encuentra en la tercera página, mientras, las catálisis se suceden unas tras otras. Particularmente se pueden hallar tres catálisis reductivas: la primera cuando Julio recuerda a Ruth, la otra en el momento en que Susana, Aurora y la tía Mme. Girard le hacen preguntas a Julio en el comedor, y la última cuando éste describe a sus dos primas. Las catálisis reductivas indican que el

resumen de las acciones ("a Ruth la quería cuando escuchaba las promesas que yo le vertía al oído y que ella sabía que olvidáramos los dos la misma tarde"⁴) las emplea el narrador con el fin de manifestar la visión interna de los hechos.

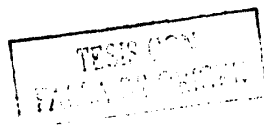
Un caso ambiguo es el siguiente fragmento:

Las monjas se mueven de un modo raro y distinto, como si hubieran olvidado de qué manera camina la gente del mundo. Sus pasos cortos y rápidos, con los pies paralelos, levantan una arenilla roja. Algunas llevan en las manos sus martillos de "croquet". Las que no juegan, mueven graciosamente los hombros y se quedan mancas a cada instante. Luego, sacan de las mangas sus brazos de una blancura notable, y hacen girar rápidamente las bortas de su hábito. Hablan mucho, rápidamente.⁵

Este pasaje puede ser un nudo o bien una catálisis expansiva. Es un nudo porque las monjas hacen algo, juegan *croquet*, se mueven, caminan, pero puede ser una catálisis expansiva porque a través del narrador se percibe a las monjas, quienes no forman parte de otra historia dentro de la historia principal; es como una simple reflexión o mención u observación que hace Julio el narrador para situar el ambiente temporal de la historia. En la actividad de las monjas no hay mayor consecuencia en el nivel de la historia que representa *Dama de corazones*. Este hecho pone en duda el nivel de la historia en el texto, qué cuenta el narrador y qué no. Esto es el resultado también de querer decir algo sobre lo que ve porque su espíritu lo necesita.

Puede pensarse, inútilmente, que la abundancia de pausas reducen el texto a una mera negación de novela, y de hecho aun cuando sea un contraste la frase novela lírica, no es cuestión de dudar en el análisis porque la estructura propone un nuevo procedimiento bastante inteligente a la hora de concatenar historia y punto de vista. Las relaciones entre narrador-personaje y su mundo no son presentadas con los comunes diálogos, la intervención de los personajes no dramatizan sus deseos o metas, no tienen independencia para actuar de un modo u otro, si la tuvieran sería porque el narrador-personaje se los concede hasta cierto punto, la vía que usa el narrador para mostrar su historia conduce a hablar de un aspecto que concierne propiamente a la novela lírica:

⁴ p. 191
⁵ pp. 198-199



En el mundo lírico, tal mundo está concebido, no como un universo en el que los hombres exhiben sus acciones, sino como la visión del poeta presentada como un diseño. El mundo se reduce a un *punto de vista lírico*, el equivalente del yo del poeta: el ser lírico. En la mascarada de la novela, este punto de vista es la *máscara* del poeta así como la fuente de su conciencia, ya aparezca disfrazada como una o más *personae* o en la función más directa del diarista, del confesor, o del narrador en primera persona.⁹

Efectivamente existen vasos comunicantes entre los hilos narrativos y el propio narrador-personaje, el reflejo del contenido de su pronunciamiento abarca el contenido de los pensamientos de los personajes, relación que invita a la ubicación de una idea: asumir el punto de vista del narrador esconde una verdad; ésta es la verdad de él y si es preciso puede juzgar a sus personajes; esta manera de manifestarse limita los puntos de vista que pueda tener el lector. Al personaje lírico se le entiende y comprende o no, se esta de acuerdo con él o no, se trata de ponerse en sus zapatos o decir esto no me dice nada.

Como cada individuo tiene un yo interior escondido o descubierto, no se puede cometer el error de afirmar que lo que ese yo expresa es incorrecto o falso, porque es invadir un espíritu que deja verse a través de su creación. La conexión entre el texto lírico y el lector se basa en el respeto, un respeto íntimo, porque no considera directamente a los personajes, en cambio si comulga con los sentimientos del narrador-personaje en un sentido horizontal: Narrador ----- Lector.

Particularmente *Dama de corazones* provoca mas ensueños que despertares; corteja los sentidos; comenzada la lectura no se quisiera llegar al final; surgen muchas preguntas, parece que aparte de que el protagonista es el dios en la obra tambien es el dios del lector que escucha su mensaje, lo duerme, el dios que le habla y descarga el producto de sus observaciones reales sobre su mundo para dar concierto a la relacion con sus personajes, con la posible, inefable e ineludible retórica de su yo, fuente de su material humano desbordado en su creación.

Por eso el nivel de la historia en *Dama de corazones* permanece semioculta por la presencia lírica del discurso. *Dama de corazones* no representa un problema ficcional por las características que ya se han mencionado de la novela lírica, mas bien el narrador muestra la ironía que produce la creación de una novela a partir de un sólo punto de vista en conjunción con los giros retóricos

⁹ Ralph Freedman. *Op. cit.*, p. 21

que se ocupan en el texto, que despista al lector por el contenido estético de la obra. Cualquier relato en primera persona demuestra la responsabilidad que asume el protagonista, comparte su mundo desde su perspectiva con el propósito de estar de su lado para darle la razón o simplemente, sin restarle méritos, abandonar su espacio.

Dama de corazones está construida con muchas catálisis que desdibujan el carácter novelesco de la historia, lo que indica que el relieve de la obra lo otorga la perspectiva del protagonista, el hilo narrativo se sujeta a su voz, es un poco también el misterio de su mirada que pasea sobre los demás, sobre el jardín de la quinta de su tía Mme. Girard, que desde el balcón de la casa se detiene a observar el paisaje. La narración es tan personal que da un tono gris a la obra; como los árboles que no dejan ver el bosque, así el discurso no deja ver la historia. Las metáforas efectúan un discurso nuboso, revelaciones sin revelar, el lenguaje lírico pone a pensar a solas qué puede estar pasando en la historia o estar pasándole al protagonista.

2.2 Modos de la voz narrativa

El narrador ejecuta la forma en que se presenta una determinada historia, emplea estrategias discursivas que aman una obra de un modo y no de otro. Por eso es necesario, y más en este caso que la historia de *Dama de corazones* está presentada en primera persona, hablar más sobre el mismo narrador. Así pues, la función, la visión y el estilo del narrador constituyen esta parte.

2.2.1 Función del narrador (discurso narrativo)

El texto está construido totalmente por la voz narrativa. Ella es la guía de la historia, la que abiertamente expresa sus puntos de vista, o, de lo contrario, la que los esconde o los disfraza. *Dama de corazones* contiene un narrador equivalente al personaje (narrador subjetivo), por lo tanto el narrador-personaje emplea un discurso en primera persona (estilo directo).

La voz narrativa de *Dama de corazones* es autodiegética porque el narrador y el personaje es uno solo. El narrador autodiegético es el propio centro de la historia principal. La técnica elegida por Xavier Villaurrutia "permite al narrador una mayor intimidad con sus personajes pero, por otra

parte, también permite que el personaje invada al narrador y le imponga su lógica y su discurso, y a la inversa, es decir, que ambos se contaminen⁷ en un ambiente de caracterizaciones ambiguas sin apostar por un ganador. Es difícil determinar en algunos pasajes si el narrador es quien cuenta la historia o el personaje que se identifica con él, por lo que conviene el término narrador-personaje. El gran problema de las novelas líricas radica en que lo lírico es individualidad mientras que lo narrativo se refiere a acontecimientos externos, los cuales desde el yo del narrador-personaje se miran a distancia por lo mismo de la perspectiva interna. La historia adquiere un tono particular: va desarrollándose a la par de la intervención del monólogo interior que hace que el hilo narrativo se detenga en el momento en que empieza a discurrir la conciencia. El narrador se toma la libertad de liberar el espíritu de su ser para tratar de unirse con su mundo.

Definitivamente en *Dama de corazones* el narrador y el personaje están contaminados uno del otro, y en esa conjunción se advierte la fuerte presencia del autor, sobre todo cuando se sabe el gusto de tratar el tema de la muerte. En todo caso, si en *Dama de corazones* hay un ganador es el mismo narrador-personaje, si, juntos, desdoblados como la "dama de corazones". Con las siguientes palabras Julio huye de la quinta para enfrentarse con su verdadero yo:

"Los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir." ¿Dónde lei esta frase? ¿En qué autor, en qué libro, en qué revista? La veo claramente, impresa en las primeras líneas, a la izquierda de una página. Hace muy poco tiempo que la lei. ¿Dónde? 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 aquietta mis sentimientos como la misma agua se aquietta, y acaba por ser mía, sólo mía, porque ahora soy fuerte y sólo los cobardes se quedan.⁸

¿Quién puede decir "ahora soy fuerte y sólo los cobardes se quedan"? La voz de Julio solamente puede expresarlo. Pero Julio es el narrador también y por lo tanto terminan fusionándose en un solo personaje, punto de la novela que significa que el discurso sobresale más que el nivel de la historia. La historia es válida en la medida que el personaje inmoviliza o moviliza su mirada sobre los objetos, los personajes, y concretamente lo que para él es significativo.

Helena Beristáin. *Op. cit.*, p.116
P. 228

Cuando la criada le anuncia a Julio que su tía ha muerto la noticia lo deja frío por un instante. Las palabras que siguen a esta noticia declaran la certidumbre de Julio a pesar de su pesadumbre.

Al fin, me apoyo en el respaldo del sillón y pienso que una palabra es bastante para dar valor, en un momento, a la vida. El espejo me echa a la cara mi rostro descompuesto que no puedo menos de palpar y esculpir con las manos como si mañana fuese a dejar de ser mío para siempre. Siento miedo al pensar que la muerte de Mme. Girard no me produce mucha pena y que sólo la muerte de otra persona puede darme conciencia de que yo no estoy muerto también.⁹

Este pasaje muestra a Julio en su desconcierto y al mismo tiempo se le ve haciendo el ajuste de la realidad, por primera vez, con su vida. Julio asume bajo su propia voz su estado emocional, se percata de que estaba viviendo a la deriva pensando si el sentido de su vida se hallaba en el sueño o en la vigilia. Se adecua oportunamente una opinión de Juan García Ponce sobre *Nostalgia de la muerte* precisamente debido a la muerte de la tía de Julio, "la necesidad de hacer aparecer esa muerte, la muerte propia, en la que la figura del poeta espera concretarse",¹⁰ hace hincapié en la inevitable situación de exponer su discurso alrededor de esa imagen peculiar. Sólo que en este caso Julio no espera concretarse en ella, sino, ahora, que conscientemente acepta la realidad de estar vivo, desea salvar el tiempo que ha perdido pensando en ello.

2.2.2 Visión del narrador

Dama de corazones solamente posee la visión de Julio, no hay ninguna otra por más que se le busque y se piense que en lo más recóndito del texto pueda haber otra. Esta afirmación no resulta arriesgada porque las catálisis extensivas provienen de Julio, los recuerdos que hay son del propio protagonista, los sueños que aparecen pertenecen también al mismo Julio. Él enfoca a la viuda Mme. Girard, a Susana y a Aurora a través de su monólogo, por lo tanto la visión del narrador (focalización) es totalmente interna.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁹ P. 218

¹⁰ Juan García Ponce. *Las huellas de la voz*. México, Ediciones Coma, 1982, p. 119

El término focalización¹¹ orienta muy bien el sentido de la voz narrativa: cuando se lee una obra en tercera persona se está frente a un narrador extradiegético, que puede dirigir su discurso tomando como eje varias focalizaciones, algunas veces pueden narrar la historia desapegada de sí mismo (externa y cero) o sumamente compenetrado en la historia (interna). La focalización es lo mismo que el ojo de la cámara en cinematografía; la focalización interna capta, graba, registra las imágenes para proyectar lo que se piensa de ellas. En la novela lírica

tanto el monólogo interior como el flujo de la conciencia han sido identificados a menudo con la ficción poética, comparten, con la confesión y la forma epistolar, una intención narrativa original. Por sí misma, la descripción directa del contenido de la mente no conlleva una forma lírica [...] El flujo de la conciencia puede ser un recurso intensificado del naturalismo, apoyando el esfuerzo para llegar al meollo de las condiciones externas del hombre por medio de la investigación de todos los detalles que pasan por el protagonista.¹²

Tomando en cuenta esta opinión de Ralph Freedman y de acuerdo con la estructura discursiva de *Dama de corazones*, Julio, el personaje principal, tiene la peculiar característica de ser una especie de dios que manipula las mentes de los personajes, los hace ver como títeres ante la sola presencia de él y de nadie más.

Entonces si Julio habla desde su punto de vista y presenta a sus primas y a su tía como él las ve, la focalización es interna. Definitivamente Julio posee el ojo de la cámara que se para fijamente a observar el jardín de la quinta, el campo de tenis, la golondrina que desaparece y vuelve a aparecer, que recorre las calles desiertas del día 1º. de mayo, que baja las escaleras pensando en qué dirá a sus parientes. El uso del monólogo interior se basa en la posesión de todos los datos que arroja la realidad del protagonista, según como estos datos se van presentando en la cotidianidad, las ideas los hace funcionar para dejar en relieve el sentimiento real que se buscaba.

En la siguiente cita se pueden verificar a la vez el monólogo interior, la focalización interna, la catalisis extensiva y la voz homodiegética.

¹¹ Si se quiere saber más sobre el tema consultar Genette, Gérard. *Figures III*. Paris, Editions du Seuil, 1972, pp. 207-223

¹² Ralph Freedman. *Op. cit.*, p. 24-25

Siento que una niebla empaña mis ojos. Te miro esfumada y con una aureola de luz sobre la cabeza. Hago esfuerzos para decirte algo pero del mismo modo que durante el sueño de la siesta llega un momento en 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 alineadas 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.¹³

La focalización, en sus distintas formas, acerca o aleja a los personajes. Julio limita la focalización a su modo de ver y sentir, es sumamente íntima su perspectiva, no se puede ver de ningún otro modo a los personajes que no sea desde el punto de vista de Julio. En ningún momento el personaje se retracta de lo que dice, todo apunta hacia dos cuestiones contradictorias que muestran una misma cara: vigilia y sueño, el conflicto de los gemelos (el "yo y el otro"). Nunca se sabe tampoco qué piensan Susana, Aurora, Mme. Girard y M. Miroir; el narrador –sobra decirlo– se adjudica el discurso. La interiorización fundamenta el tipo de focalización encontrada a lo largo de *Dama de corazones*.

El "ojo" de Julio, el sentido de la vista, disimula la importancia que tienen los acontecimientos con la intención de minimizar sus aspectos para concentrarse en su monólogo interior sin dejar la posibilidad de reproducirlo, porque al momento de ser el personaje quien habla no se trata de copiar sus gestos, actitudes, etc. Pero al ser lírico no se le copian los sentimientos, el predominio del sentimiento que existe en la novela es el que puede tener cualquier ser humano, por eso es parte de una independencia solitaria que es suya nada más, y, por lo tanto, la lectura propone al lector la adhesión a su punto de vista.

Ahora bien, el protagonista tiene un nombre, una familia (sus primas y su tía), lo que conduce a ubicar la identidad del protagonista, pero ¿tiene Julio identidad sólo por el hecho de llamarse Julio y saber que sus primas son Susana y Aurora, y su tía Mme. Girard? Julio no pertenece a la clase de personas que cree que es único porque todo lo tiene, porque socialmente hay reglas establecidas que rigen el mundo para querer ordenarlo. La perspectiva de Julio guía hacia la experimentación de emociones, sensaciones, asociaciones de ideas, y por último, la experiencia

de la práctica de la observación del protagonista en relación con su mundo. Finalmente comparte los sentimientos de la muerte, identidad, soledad, pero da cuenta al mundo externo que se llama Julio y que es alguien autónomo que merece disolver sus aficciones.

Tal vez Julio pretende también adquirir independencia humana llamándose Julio, porque aunque un nombre, un rostro, no revelan un conocimiento más completo de la persona, el hecho de saber su nombre y conocer su rostro garantiza que ante un grupo de personas puede responder por su identidad. Julio conserva la esencia de su espíritu a través de su perspectiva al limitar a cualquiera que se quiera acercar a su entorno. Lo conserva como quien conserva sus propios tesoros en una caja fuerte.

Julio busca algo en particular para sí mismo y por eso se coloca en el centro de las preguntas, de la cámara, y todavía se atreve a desdoblarse al ser él mismo el ojo de la cámara. Para que se entienda se citarán dos fragmentos del texto y se explicarán respectivamente.

Domingo. La mañana se ha levantado muy temprano, sin los ojos llenos de sueño de otros días. Desde la ventana miro a mis primas acompañadas de algunos jóvenes, en el campo de *tennis*. Se organiza un partido. Ellos se quitan los sacos surcados de gruesas franjas de cebra con el mismo gesto con que el presidiario ha de dejar las ropas de encierro el día de su libertad. Avanzan.¹⁴

El juego de tenis es visto por Julio y desde su mirada se dibuja el cuadro representativo al juego, no hay otra manera de conocer cómo se organiza este juego. Julio equivale al ojo de la cámara y quiere decir que es una focalización interna. Ahora se continúa con el otro ejemplo.

Le alargo, indiferente, la mano izquierda, ignorando que en ella se puede leer. Distruido, cuelgo la mirada en el perchero del rincón. Espero. ¿Por qué su mano hace temblar ligeramente la mía? ¿Qué extraña desnudez siento cuando su mano toca mi mano rayada como una carta geográfica!¹⁵

Por un lado, estas líneas presentan el desdoblamiento cuando las manos de Julio y Susana se tocan, es una acción que sucede realmente, para ello Julio asume su papel y deja de ser el ojo de la cámara, suena raro y confuso este momento pero de otro modo no se puede registrar esta

¹⁴ P. 200

¹⁵ P. 207

relación que tiende a la impersonalidad del otro personaje por lo mismo que Julio es el único que mantiene la palabra viva. En seguida interviene el monólogo, "¿por qué su mano hace temblar ligeramente la mía?", el cuadro, que nunca ha dejado de estar exhibido por el narrador-personaje (por eso es fácil que confunda) se alarga en el tiempo hasta que deja caer otra vez una palabra que prosigue el nivel de la historia:

Susana mira ávidamente la palma. Se turba. Cierra los ojos. Vuelve a mirar. Más que una carta geográfica, parece el plano ferroviario de una región industrial. Se anudan las líneas, se complican, se interrumpen a trechos como si pasaran, subterráneas, por túneles bajo la epidermis; se enmarañan como una red de cabellos.[...] Al fin, abandona mi mano. Interrogo sus resultados. Sonríe con tristeza y amargura. Sonríe con amabilidad y sueño. Aplaudo con mi mano en la suya y suavemente le insinúo que ya es tiempo de dormir.¹⁶

Por otra parte, este segmento manifiesta la continuidad de un nudo pero de nuevo se interrumpe. Julio expresa el efecto de la revisión de la mano y sostiene otra vez el tiempo, a la vez que lo realiza también con su perspectiva. Cuando Julio dice "Susana mira ávidamente la palma" se trata verdaderamente de una focalización interna, Julio mira cómo Susana mira la palma de su mano, esta posición de miradas resulta en realidad una sola por la cual se sabe que Susana mira la palma: a través del "ojo" de Julio se sabe qué está viendo Susana en ese momento. Por supuesto que existe también la posibilidad de encontrarse aquí con una focalización externa¹⁷ para dar a conocer esa breve escena, si Susana mira la mano de Julio, necesariamente Julio tiene que estar presente. Este juego de posibilidades indica que el protagonista trata constantemente de crear el intimismo que provoca un efecto irreal hasta cierto punto: la sensación de personalizar la historia a través de la enunciación conduce a que en ésta Julio busca un motivo para transmitir su estado anímico durante su estancia en la quinta. La intensidad del lenguaje lírico interrumpe la función de las acciones de los personajes. La proyección de la historia resulta insuficiente en comparación con la proyección del flujo de la conciencia.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Hay focalización externa cuando el ojo de la cámara aprecia un cuadro escénico más o menos amplio. Y se le llama "cero" cuando el ojo de la cámara se abre y muestra todo el panorama.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pero, todavía hay más. El punto de vista lírico es una estrategia en la novela lírica. El narrador colma de palabras un conjunto de papeles para satisfacer el anhelo de plasmar el alma humana. El lirismo tiene la ventaja de, además, distinguirse y erguirse sobre otro tipo de obras narrativas que no son líricas, lo que sucede cuando el narrador lírico crea verdaderos cuadros escénicos; muy bien dice Ralph Freedman que "la característica diferenciadora de la ficción lírica de la no lírica es el retrato, la detención del flujo del tiempo en constelaciones dentro de imágenes y figuras"¹⁸ que inventan los cuadros pictóricos y, por lo tanto, se notan y detectan sencillamente que en cualquier otro tipo de novela.

En busca del tiempo perdido de Proust viene a la memoria, quien ha producido notables retratos. Seguramente Xavier Villaurrutia no era nada ajeno a las páginas de su novela. Las focalizaciones internas y las grandes catálisis en las novelas de ambos autores persiguen un objetivo: atender y escuchar sus voces reflejan la actitud humana ante las desavenencias de los aspectos propios de la vida (no es una comparación de *Dama de corazones* y *En busca del tiempo perdido*, sino que ésta representa una base evidente que ayuda a comprender más el tono lírico de *Dama de corazones*).

2.2.3 Estilo discursivo

El monólogo interior indica que toda la obra está construida bajo el punto de vista del narrador, por consiguiente privilegia el estilo directo.

Breve y sencillamente, en *Dama de corazones* el estilo directo¹⁹ funciona para 1) acentuar el tono lírico del narrador. El respeto por el contenido y el modo en que se manifiesta limita la visión del lector; 2) la aplicación de la voz narrativa en primera persona alude a un ambiente afectivo del protagonista en relación con su entorno; 3) el lenguaje es poseído por la voz del narrador, sólo él habla y sólo él tiene la palabra. Existe un temperamento íntimo que no permite la reelaboración del discurso; en cambio sí deja que se hagan interpretaciones responsables; 4) la reducción de los

¹⁸ R. Freedman. *Op. cit.*, p. 347

¹⁹ Graciela Reyes. *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, 2ª. ed. Madrid, ARCO/LIBROS, 1995, p. 45

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

puntos de vista del receptor de la obra; declaración de un discurso ineludiblemente poético porque la transmisión de las ideas vale lo que vale el discurso.

Tratándose, entonces, estos elementos de la novela, y debido a las constantes catálisis que posee el texto, es imprescindible no dejar de lado las figuras retóricas que utiliza frecuentemente el lenguaje del narrador para presentar su carácter lírico, estético, artístico. Son notables las múltiples comparaciones. La primera se deja ver desde la primera página, segundo fragmento: "Me cargo en el lecho hundiéndome temeroso y gustoso en los cojines, en las mantas, como deben hacerlo los enterrados vivos a quienes la vida les hace tanto daño que, a pesar de todo, no quieren volver a ella."²⁰ En seguida, en el tercer fragmento se encuentra otra comparación, "como ya estará la mañana dorada y madura afuera".²¹

En mayor número se encuentra la comparación, le siguen la metáfora, la sinécdoque, la ironía, también la sinestesia, apenas perceptibles. La comparación es un tipo de metáfora simple que enteran de la asociación de ideas que contiene *Dama de corazones*. Las ideas bailan al son de la voz del narrador que retrata el baile con la música de sus palabras, habla de tal modo que quien lee le hace reverencia al discurso. Julio no niega su gusto por la melodía que pueden provocar las frases cuando de su voz sale "yo no escucho las palabras, sino la música",²² el alma de la voz que asciende los sentidos para proporcionarle el placer que produce su efecto. Intensamente se siente el alma de poeta de Julio o de Xavier Villaurrutia.

Se transcribirán de *Dama de corazones* ejemplos de comparaciones para tener la posibilidad de enseñar las características bastante peculiares que emplea el discurso narrativo.

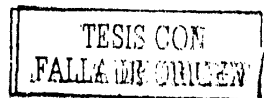
En los árboles, el follaje parece húmedo. En el prado, brilla el musgo. Desde el balcón domino una ala de la quinta. No es tan grande el parque que no lo pueda recorrer de una sola vez; tendría que descansar en el campo de *tennis* que desde este segundo piso parece un libro de lujo abandonado en un diván de terciopelo. Pienso en mil cosas de Harvard que doblan mi cabeza sobre el hombro pero que no me hacen suspirar. Quiero distraerme. Miro el cielo de tela azul restirada, sin adornos.²³

²⁰ P. 189

²¹ *Ibid.*

²² P. 205

²³ P. 190



Julio está presentando mediante más sustantivos que adjetivos el lugar donde él se encuentra, a la vez que él como ojo de la cámara –la perspectiva interna- retrata su entorno. No es una mera descripción nada más.

Si se lee con cuidado se notará que la comparación del campo de tenis con “un libro de lujo abandonado en un diván de terciopelo” es una similitud, pero también a través de esta similitud se filtra la idea de cómo es ese campo de tenis, en otras palabras, el narrador escoge esta manera para mostrar su mundo. ¿Lirismo total? Lirismo desenvuelto lo más posible hasta enredar historia y discurso.

También allí mismo hay una metáfora, “el cielo de tela azul restirada, sin adornos” deja imaginar cómo es ese cielo que Julio mira, sin nubes, sin un pájaro a la vista, cielo limpio que, de poderse, se tocaría.

Véase esta otra: “La veo sonreír con la sonrisa helada que equivale exactamente a un sollozo,”²⁴ añade a la breve trama la función del narrador, quien se incluye para resaltar su figura, porque de haberse dicho “su sonrisa helada como un sollozo” simplificaría el discurso y, por ende, su imagen.

Pero todos los “como” que aparecen en *Dama de corazones* no sirven siempre para comparar, hay casos en que realiza la función de conjunción, de este tipo es “pero las jóvenes, como si se hubieran propuesto burlarme, me han lanzado los dardos de sus preguntas”.²⁵ Las siguientes citas dan cuenta de este hecho también.

El espejo me echa a la cara mi rostro descompuesto que no puedo menos de palpar y esculpir con las manos como si mañana fuese a dejar de ser mío para siempre. Siento miedo al pensar que la muerte de Mme. Girard no me produce mucha pena y que sólo la muerte de otra persona puede darme conciencia de que yo no estoy muerto también.²⁶

El “como” no introduce en la segunda parte ningún término comparativo, al contrario, los verbos “fuese a dejar de ser mío para siempre” manifiestan la actitud moral del personaje. Así

²⁴ P. 219

²⁵ P. 194

²⁶ P. 218

también esta otra cita muestra el fenómeno de unir dos oraciones sin dificultad: "Cierro los ojos como si con ello la "dama de corazones" desapareciera de todas las barajas del mundo."²⁷

Ahora, una bella comparación y una de las preferidas en el análisis del texto es en el momento en que Julio aprecia la voz de Aurora, una "voz firme, irisada y dura como un diamante que rompiera el cristal del aire y grabara en mi memoria sus palabras",²⁸ palabras que seguramente hacían falta a Julio y a las que les desprende el sentido adecuado.

Y todavía la palabra "como" no termina ahí con su uso. Julio, a la vez que menciona el "como" para conjunción, a través de este disfraz construye un contraste de ideas: "Miente naturalmente, como si no mintiera. Debe de hablar durante el sueño y luego sonreír y llorar."²⁹

Hay un tipo de contraste que se llama antonimia y que en *Dama de corazones* hay por lo menos una muy clara: "Hago subir el transparente de tela opaca" (antonimia) "que produce una fuga de erres" (metáfora).

La metáfora y la metonimia³⁰ guardan relaciones profundas que a veces es difícil distinguirlas, pero no corresponde en el presente trabajo abordarlas. Si toca exponer algunos ejemplos para establecer sus relaciones y sus diferencias a grandes rasgos.

Hace tiempo que estoy despierto. No atrevo ningún movimiento. Temo abrir los sentidos a una vida casi olvidada, casi nueva para mí. Tengo abiertos los ojos, pero la oscuridad de la pieza se empeña en demostrarme que ello es completamente inútil; al contrario, cerrándolos, apretándolos, se encienden pequeñas lámparas vivas, regadas, húmedas, pequeñas estrias coloridas que me reviven las luces del puerto lejano, en la noche, a bordo.³¹

Estas son palabras que inician *Dama de corazones*, y al leerlas se junta una gama de sensaciones despertadas en el lector que sólo pertenecen a la voz poética del narrador, es decir, si en algo se caracteriza *Dama de corazones* es por su lenguaje que crea y puede destruir, porque

²⁷ P. 227

²⁸ P. 223

²⁹ P. 195

³⁰ Para estos temas se recomienda el libro de Michel Le Guern. *La metáfora y la metonimia*, 4ª ed., tr. de Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal. Madrid, Catedra (Crítica y estudios literarios), 1985, donde el autor aborda cómo nace la metonimia y por qué es un tipo de metáfora. Aparte trata otras figuras que son un tipo de metáfora con la ventaja de que determina hasta dónde la metáfora es metáfora y como nacen las otras.

³¹ P. 189

en el lenguaje se reinventa una y otra vez lo indecible, incluso hasta lo que posiblemente puede ser imposible, como la ruptura del tiempo en el nivel de la historia donde las palabras pintan cuadros, esculpen enormes estructuras semánticas, donde las metáforas vuelan en el aire, a través de la voz narrativa, y hacen también que el lenguaje no pronuncie un discurso cualquiera. ¿Cuáles son esas “pequeñas estrias coloridas” que hacen que Julio piense exactamente en las luces de un puerto en la noche? Quizá son los ojos, cuando los cierra, los abre, los aprieta. Pero pueden ser también, tal vez, aquellas luces que se vislumbran en la noche a gran distancia de una ciudad, en este caso, de un puerto.

La siguiente frase construye una metáfora que no hace mucho ruido porque el contexto especifica bien de qué se trata: “Susana tenía entonces las mejillas pecosas de una fruta.”³² La fruta que se evoca es la fresa que tiene semillas pequeñas y las compara con las mejillas de Susana a modo de que signifique que ella tenía pecas en el rostro. Advertir este dato el lector puede darse cuenta que el narrador de alguna manera está describiendo a Susana a través de la metáfora. La asociación de ideas adquiere un vigor en la obra, como lo demuestra esta metáfora.

Otra metáfora se produce cuando el narrador quiere decir el color del cabello de Mme. Girard: “El luto de su esposo no lo conserva sino en los cabellos.”³³

Con respecto a la metonimia se presenta la siguiente cita, pero léase con mucho cuidado: “Una señora pálida, con el ansia de llegar impresa [*sic*] en los ojos vivos, reprende a dos niños morenos que se asoman peligrosamente por la ventanilla.”³⁴ Estas líneas ejemplifican la ambigüedad de sentido, podría considerarse una metonimia si no se especificara después que el motivo de su palidez es producto del temor de que los niños se asomen por la ventanilla del tren. Por lo tanto no se trata de una metonimia, se detecta una figura que se relaciona con el cambio de sentido por medio de la construcción sintáctica, hipálage: “Con el ansia de llegar impresa en los ojos vivos,” que bien se puede tratar de que la señora está intranquila por llegar a su destino. Hay otro ejemplo similar a éste: “La brisa que viene del bosque de Chapultepec y se ha mecido [*sic*] en los invernaderos de la exposición de flores llega [*sic*] hasta Susana. Las aletas de su nariz se

³² *Ibid.*

³³ P. 227

³⁴ *Ibid.*

hinchan, entre pequeñas pausas, reconociendo los olores: rosas, mosquetas, lilas, violetas blancas, magnolias."³⁵

El siguiente fragmento presenta un ejemplo de sinécdoque (variación de la metonimia).

Los trabajadores imponen un sello trágico a su día de descanso, como si quisieran demostrar que sin ellos nada sería la ciudad. Vuelvo a pensar en Mme. Girard. Me parece que no ha muerto y que solamente descansa un día para renacer mañana, para darnos la misma lección de cosas que dan los trabajadores a la ciudad. Mme. Girard vivió nutriéndose con los recuerdos de sus deseos. Ahora claramente, comprendo por qué explicaba, sin volver de esa ausencia espiritual que le daba un aire inocente, cómo una mañana, del mismo modo que otras mujeres amanecen viudas, ella amaneció, sin darse cuenta, casada con M. Girard.³⁶

La sinécdoque está presente por "darnos la misma lección", la forma "darnos" está en plural en vez de que esté en singular. Solamente que es una metonimia bautizada con otro nombre, sinécdoque.³⁷ Las siguientes líneas proyectan un ejemplo, por cierto, bastante identificable: "Una copa de nieve blanca la hace pensar [Mme. Girard] en el tiempo feliz de sus cabellos negros auténticos."³⁸ Se trata de una sinécdoque por la parte, porque "cabellos negros" resume la idea de juventud, es decir, la copa de nieve blanca hace recordar a Mme. Girard en su juventud. Al contrario de esta otra, que muestra el ejemplo de una sinécdoque por el todo: "Bebo con fiebre y desesperación, como se gastará la última moneda, como se firmará el testamento en el lecho de muerte, como se dirá adiós en el muelle al amigo que parte en un navio de suicidas."³⁹ En otras palabras, el navio de suicidas representa la muerte.

Ahora, la ironía sirve en el texto para mofarse de la realidad en la irrealidad, que todo está donde tiene que estar sin que el ser humano pueda hacer algo para cambiar lo imposible. En ello consiste lo que el protagonista dice de la vida: "Quiéreme así [Susana], frívolo, alegre, con mi concepto de la vida y del arte como un deporte distinguido y nada más."⁴⁰ ¿Deporte distinguido? Por supuesto que la intención es otra. No se le puede creer a Julio tales palabras puesto que se

³⁵ P. 207
³⁶ Pp. 220-221
³⁷ Michel Le Guern. *Op. cit.*, pp. 33-43
³⁸ P. 198
³⁹ P. 216
⁴⁰ Pp. 206-207



percibe en él una búsqueda moral que desemboca en que la muerte de su tía lo deja sin articular palabra, hasta que advierte que la muerte es una realidad y que con ella tiene que andar sin ocultar más su existencia en el mundo de los hechos. Más claro lo demuestran las siguientes palabras de Julio.

Me recibe un señor enlutado con un luto de cortejo fúnebre, calvo, pálido, [...] y me deja [...] al cuidado de un joven enlutado con un luto de sala de baile que me indica con un ademán lleno de confianza mi deber de seguirlo para escoger la caja en su compañía. [...] Los ataúdes han perdido en su cerebro toda significación. Camina entre ellos con mayor confianza que un domador entre sus fieras y con la misma confianza que Daniel en la cueva de los leones. Como si hubiera muerto en el cielo o en el infierno y Dios lo hubiera condenado a la vida eterna, no piensa por más tiempo que uno de esos ataúdes puede ser el suyo.⁴¹

Dama de corazones da lugar a las sensaciones, conjura los sentidos con un placer y una armonía perfecta que invitan al silencio y a profundizar en el eco del sonido de la voz. El despliegue de las fuerzas sensitivas invitan al placer de los sentidos en conjunción con los sentimientos del narrador-personaje. Éste provee a su discurso el poder de la evocación de la palabra para crear, destruir, coronar de nuevo la edificación de la historia por medio del empleo instituíble de la voz, el lirismo proporciona a las palabras una verdad propia en relación con la vigilia y el sueño.

Véase a continuación las sinestesias ("consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales"⁴²) aplicadas en el texto: "Sus ojos, al oírme, repiten con su expresión todas las etapas de la poesía"⁴³ (Ojos-vista; oírme-oído). Pero esta otra rompe la simpleza de toda significación: "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"⁴⁴ (silencio-oído; espejo de agua-vista.)

Antes de concluir no se puede dejar a un lado el juego de palabras, *dama de corazones* es un ejemplo de esto, con la variante que al mismo tiempo puede representar una metáfora. Aunque

⁴¹ P. 222

⁴² Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, 8ª. ed. México, Porrúa, 1997, p. 476

⁴³ P. 205

⁴⁴ Pp. 200-201

en el siguiente capítulo se abordará este tema, se cierra esta parte con dos notas importantes para aclarar su sentido.

Primero, la frase dama de corazones se compone de dos sustantivos que por separado no dicen mucho sobre el contexto. Puede decirse que los dos sustantivos unidos con la preposición *de*, y siempre y cuando se tome como frase hecha, asoma la presencia de la dama de corazones del juego de barajas. Segundo, aunque el texto se refiere a esta baraja no es verdad que alude a ella con su denotación. Hablando metafóricamente, la dama de corazones es una pieza (por eso la frase está en singular y no en plural) que contiene dos damas unidas por el mismo cuerpo; una realidad de dos caras elabora la metáfora mediante el juego de palabras.

3. LA FINALIDAD Y FUNCIONALIDAD DE LA "DAMA DE CORAZONES"

La continuación del método estructural obedece a una idea muy importante: la historia del texto se escapa por el lenguaje lírico. El discurso mantiene una ambigüedad por el tiempo hipotético que da la sensación de ser todo un sueño. El título del texto, *Dama de corazones*, proporciona suficientes recursos apoyados en una simple imagen de la baraja, mismos que están sustentados en la prosa lírica.

La dama de corazones puede esconder una o muchas verdades del narrador-protagonista. No está en discusión el punto de vista que adopta frente a sí mismo y también frente a los personajes (recuérdese que él es como un dios y depende de él que los personajes estén vivos), más bien es el momento de pasar al nivel de las preguntas, por qué habla nada más él, qué quiere decir el autor con..., etc. Para ello se propone resolver las interrogaciones mediante un hilo conductor que, finalmente, guía por un mismo camino a una misma noción del contenido de la obra, que sintetiza la imagen de la dama de corazones, pero que en la novela el narrador procede de un modo inteligente que pone en duda de si se trata exactamente de la idea de los gemelos o si hay algo más que quiere expresar. En la obra la dama de corazones está representada por los personajes Aurora y Susana¹ de igual modo que la dama de corazones se constituye de dos

¹ Dato curioso: Guillermo Sheridan revela que cuando Enrique Gonzalez Rojo llegó a México desde Chile se fue a vivir con su tía Josefina, quien tenía dos hijas, Josefina y Laura. Si algunos miembros de Contemporáneos lo visitaban, y

figuras femeninas. ¿Se advierte una metáfora a lo largo de toda la novela? La respuesta es positiva: Julio, el protagonista, pone en marcha el reconocimiento del amor a través de ellas, pero por su actitud se sabe que no pretende consumar la circunstancia, ¿qué o quién se lo impide? La función de la dama de corazones aparece como el juego de palabras que se materializa en Susana y Aurora, a quienes el narrador piensa a solas porque más allá del parecido recuerda que "una palabra es bastante para dar valor, en un momento, a la vida".² Y, después de todo, ¿será la metáfora la finalidad del juego de palabras a que recurre Villaurrutia? Esta pregunta está relacionada con la abundancia de catálisis predominantes en el texto. El narrador emplea el juego de palabras para determinar la connotación de la frase "dama de corazones", pero no nada más manifiesta esta desviación de sentido. En otro nivel construye una metáfora a través del lirismo, en otras palabras, la catálisis se encarga de presentar el viaje de la conciencia, el recorrido que hacen las palabras provienen de una voz que tiene muy en cuenta una vida que ha de concluir en cualquier momento. Por eso la finalidad del juego de palabras concluye en una gran metáfora, porque la imagen de la baraja puede representar otro sentido que el narrador-autor muestra a simple vista.

Se deja claro que se trata de desarrollar sentido o sentidos de *Dama de corazones* a través de la función de la catálisis. Tratándose de Xavier Villaurrutia y una obra como *Dama de corazones* no suena tan descabellado proponerlo.

Ahora qué va a pasar con el narrador-personaje y los personajes Aurora y Susana; precisamente a ello se dedica el siguiente apartado.

3.1 El narrador y la dama de corazones (Susana y Aurora)

A lo largo de las catálisis pueden sentirse los vasos comunicantes entre narrador y autor. Durante el fluir de la memoria el lector aprecia el contenido de ella, y a su vez, al estar leyendo el contenido de la memoria del narrador el lector puede darse cuenta de que el lirismo produce momentos de gran valor poético.

entre ellos se contaba Xavier Villaurrutia, seguramente le sirvió esta experiencia. En *Los Contemporáneos ayer*. México, F.C.E., 1993, p. 124
P. 218

El contraste explícito de los personajes no revela antipatía de Julio hacia Susana y Aurora, más bien se trata de especificar rasgos de personalidad de ambas para darse cuenta de que este fenómeno le sirve para poner a pensar la vida en compañía; la convivencia no está de manifiesto en *Dama de corazones*, el protagonista revela poco a poco, a través de su actitud y sus monólogos, la falta de disposición a una vida fugaz, de dos caras. Tal vez la dama de corazones consiste en esto también, tanto que la muerte de Mme. Girard toca las fibras humanas de Julio: "Como si hubiera recibido un golpe en el cerebro me siento aislado del mundo."³

Incluso puede decirse que justamente lo que necesita Julio es decidir si le conviene seguir con una vida solitaria que se pasea como una sombra. La muerte es la razón de que deambule como la sombra. Ha podido más el reflejo de la muerte por sí misma que la invención de ilusiones, pues se desdibujan por la presencia de la muerte. Tómese en cuenta que la diégesis se suspende por un momento porque Julio sueña que va en la cubierta de un barco, donde ve a una "vieja horrible, arpía flaca, mitológica, con un juego de arrugas en la cara propio para representar todas las etapas de la vejez; mal vestida y con un pie inmenso... Es ella. La mujer a quien estuve a punto de contarle mis secretos".⁴ Este ejemplo es una metadiégesis, sólo que no se cumple debidamente en el texto.

Julio cuenta su sueño (narrador metadiégetico), pero la historia no conduce a un desarrollo propiamente dicho de personaje alguno. No hay evolución de la mujer a quien conoce Julio en el sueño, tampoco de él mismo. Es un sueño nada más. Ahora, las líneas antes citadas pertenecen al momento en que Julio, el del sueño, sueña. Si, puede sonar oscuro, a misterio, a confusión, en parte todo esto es. La clave se puede encontrar cuando la metadiégesis se interrumpe para escuchar a Julio: "Y haciendo un nuevo esfuerzo para no caer en el sueño."⁵ ¿Cómo se sabe que no es Julio el del sueño sino Julio, primo de Susana y Aurora? Antes ha dicho "el calor me hace arrojar a un lado las mantas de mi lecho de *pullman*".⁶ Además el narrador prosigue utilizando el mismo nombre, Julio.



P. 217

³ P. 211

⁴ La metadiégesis consiste en la inserción de una narración dentro de la diégesis que ocupa el verdadero asunto del texto.

⁵ P. 208

Mme. Girard, fallecida, y la "vieja mitológica" que ve en la cubierta del barco bien podrían ser la dama de corazones de Julio, no siempre tienen que ser Susana y Aurora aunque así lo exprese el narrador. O bien, ambas constituyen desdoblamientos de una misma idea: "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 bandos de pelo más oscuro. Así Susana en Aurora, así Aurora en Susana."⁷

En el siguiente fragmento se aprecia la comparación de las primas con la imagen de la baraja.

¿Por qué mis ojos las diferencian al grado de hacer de ellas heroínas rivales de un novelista cual quiera?
Ahora se sobreponen en mi memoria como dos películas destinadas a formar una sola fotografía.
Diversas, parecen estar unidas por un mismo cuerpo, como la dama de corazones de la baraja.⁸

El narrador puede decirlo así de manera evidente, pero ¿se le va a creer? Sí, y no. De *Dama de corazones* se pueden extraer muchos sentidos, el que interesa demostrar aquí es el trato neutral de Julio hacia sus primas. La relación de los tres personajes llama la atención desde el punto de vista metafórico, porque si Julio las relaciona con la dama de corazones y "es preciso saber huir",⁹ se puede inferir que la dama de corazones le provoca la angustia de estar viendo lo que menos desearía ver y sentir. Para llegar a esta meta se necesita caminar en el discurso, asociar ideas e imaginar, imaginar mucho.

Al respecto se retoman dos opiniones bastante lógicas y coherentes de Juan García Ponce sobre lo extraño que resulta precisar el sentido del poemario *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia:

Las palabras [...] se hacen continuamente eco a sí mismas, buscan y alcanzan una irreductible ambigüedad desde la que en vez de precisarse parecen flotar en el vacío para siempre indeterminadas, contradiciéndose a sí mismas, haciendo inalcanzable un significado único, no queriendo ser más que sonidos que flotan y al hacerlo muestran su multiplicidad de sentidos.¹⁰

⁷ P. 197

⁸ *Ibid.*

⁹ P. 228

¹⁰ Juan García Ponce. *Op. cit.*, p. 118



Esta opinión vale mucho también para *Dama de corazones*. Es imposible negar que *Dama de corazones* parece un antecedente inmediato de *Nostalgia de la muerte*.¹¹ La segunda opinión tiene que ver con el juego de palabras y manifiesta

hasta qué extremo el carácter, la condición, la naturaleza de nuestra vida y nuestra muerte hace indispensable ese juego y es nuestra realidad la que determina su irrealidad y su realidad, la realidad que aparece en el poema [y también en *Dama de corazones*], muestra nuestra irrealidad, determinando la intensidad angustiosa y dramática del juego.¹²

Pero la conclusión en *Dama de corazones* da señales de vida todavía. Susana y Aurora son seres que por su apariencia pretenden engañar a Julio, pero más allá de esta apariencia las dos participan de lo mismo: la muerte. Todo consiste en guardar el secreto, convivir con él porque es una manera de acercarse a la realidad sin tapujos, aunque para ello sea necesario poner una malla entre el secreto y quienes quieren penetrar en él.

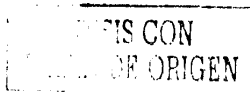
Consciente o inconscientemente Julio está en espera de algo. Un suceso que firma con una huella indeleble tiene sentido en la obra, y este suceso es el motivo que Julio considera propio para armar en su conciencia una idea justa para él.

Si Julio no duda en reservarse su amor y sin embargo si hace dudar al lector, demuestra la originalidad lírica de la obra. Las dudas no se disipan de un día a otro, existen razones para disolver el problema, ¿será que Julio lo hace mediante la curiosidad? No es tan difícil responder si se toma en cuenta que André Gide, autor predilecto de los Contemporáneos, abiertamente "abogaba por el viaje, la dispersión, la pérdida como condición del encuentro y la curiosidad"¹³ y que muy bien puede representarlo el hecho de que Julio proviene de Harvard, llega a la ciudad de México y se hospeda con su tía Mme. Girard, después de cuya muerte Julio emprende un viaje sin que dé a conocer el destino. No le preocupa el destino del viaje, lo que hay que destacar de ello es la curiosidad por los resultados que puede arrojar el viaje; uno de ellos –su estancia en la quinta de Mme. Girard–, es el reconocimiento de la llegada de la muerte sin esperarla, ella visita sin

¹¹ *Dama de corazones* se publicó en 1928 y diez años más tarde *Nostalgia de la muerte*, 1938.

¹² Juan García Ponce. *Op. cit.*, p. 119

¹³ Guillermo Sheridan. *Op. cit.*, p. 89



invitarla a pasar. Ella rompe la continuación de la existencia y se coloca como un absoluto que el lenguaje lírico del narrador revela tan propio que termina poseyéndola, al igual que la arquitectura vital de los personajes, si la voz de Julio da vida a los personajes nada más significativo que establecer un contacto íntimo, mental, con la muerte.

La dispersión que declaraba Gide está de manifiesto en unas cuantas líneas que bastan para demostrar su idea:

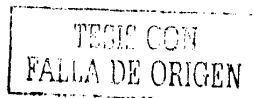
Sin embargo ¿sobreviviríamos en la isla desierta? Yo, como todos los hombres, hice en la niñez, con la imaginación, el viaje y el naufragio y fui el único superviviente. Pero ¡ay! no tengo la física de Robinson ni su memoria. Robinson era todo memoria y lo que a mi me resta equivale a este último sorbo de vino que tengo frente a mi sed terrible. Y es más fuerte mi sed. Bebo con fiebre y desesperación, como se gastará la última moneda, como se firmará el testamento en el lecho de muerte, como se dirá adiós en el muelle al amigo que parte en un navio de suicidas.¹⁴

La cita es una catálisis donde Julio deja ver dos ideas altamente importantes: el viaje y la muerte. Supóngase que Robinson es Julio, la curiosidad el motivo del viaje (“bebo con fiebre y desesperación”), el navio de suicidas (sinécdoque por el todo) es la muerte, ¿qué queda? Queda la nada, el vacío interior. Sin embargo, la imagen de la dama de corazones se sobrepone en la medida que el reconocimiento de su realidad es la realidad misma del ser humano. La muerte es una ironía de la vida. ¿Quién puede ser la muerte en la “dama de corazones”? Quien sea no importa, una es el reflejo de la otra y viceversa (“Así Susana en Aurora, así Aurora en Susana”).

Mediante la intervención de un sueño, Julio conoce a una dama horrible, arpía flaca y mitológica quien “parece tener la misma edad de las pirámides de Egipto”.¹⁵ Esta comparación es un indicio (nótese la multiplicidad de funciones y características que posee la sintaxis narrativa del texto). Alguien que puede tener la edad de las pirámides de Egipto es un ser milenario que surca un enorme tiempo que le atribuye una sabiduría casi sideral lejana a la mente del hombre. ¿Qué o quién puede ser? Hasta la pregunta suena hueca. La otra intervención se refiere ya exactamente a nombrar la muerte de Mme. Girard. Ambas son claves para llenar la frase dama de corazones de ambigüedad y no obstante, también, matiza verosímelmente la estrategia del yo y el otro. La dama

¹⁴ P. 216

¹⁵ P. 211



de corazones representa por sí misma una separación de cuerpos de una misma persona, por lo tanto Julio puede evocar la idea de estar frente a dos gemelas que se confunden sólo por el físico mas no por sus virtudes y defectos.

Susana y Aurora son el reflejo de la dama de corazones de Julio. Él no puede ver a ninguna de las dos con amor porque, dice Julio,

no me conmueve esa poesia llena de fibras que sacuden el corazón como un muñeco y lo hacen sangrar con un dolor innecesario. De las poesias 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. Sale ahogándose. Cada desengaño la entristece. Cada olvido la llena de sombra.¹⁶

Cuatro aspectos se destacan en este momento: al corazón "lo hacen sangrar con un dolor innecesario", Susana goza "reconociéndose y amándose en ella como Narciso", "sale ahogándose", "cada desengaño la entristece". Para empezar, ¿cuál desengaño la entristece? Susana tiene su espejo en Aurora, y si a final de cuentas sale ahogándose, nótese que en verdad ella no sale ahogándose, la función catalítica del narrador-personaje intensifica la expresión del ser de él mismo, por lo tanto quien puede ahogarse es él, y él utiliza a Susana para hacerla participe de su aprendizaje y del conocimiento de la condición humana.

El mito de Narciso¹⁷ contribuye a especificar el juego de palabras dama de corazones (Aurora y Susana). La explicación es sencilla: el juego de espejos de la imagen de la baraja es similar a la imagen en el agua (que es de lo que trata el mito), solamente similar. Mientras la imagen en el agua se forma en la misma dirección de quien se mira, en la baraja ambas imágenes miran de lado opuesto. Sale a la luz el tema del yo y el otro. Entonces para qué caer en la sensiblería. Inútil. Julio no quiere perder nada de sí mismo; entre más señales haya que le indiquen caminos diferentes más se dará cuenta de las posibilidades de la vida, la comprensión de la condición humana a través de lo general, desencantarse para volver a encantarse, porque si no entonces el espíritu humano se estanca, se ahoga.

¹⁶ P. 205

¹⁷ No es necesario ampliar o explicar el mito de Narciso. Lo fundamental es tomar en cuenta que se trata de un juego de espejos. De todos modos quien desee saber exactamente en que consiste el mito de Narciso, puede consultarse *Mitología griega. Dioses y heroes* de Angel Ma. Garibay K. en Porrúa.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Con una sensación fría Julio habla de Susana, Aurora y Mme. Girard. También asoma una visión distante acerca de M. Miroir, quizá para no confundirse con el "otro" ("miroir" en francés significa espejo). El efecto de sentido de *Dama de corazones* es el entumecimiento de las perspectivas o emociones que el lector pueda tener. El eco de la voz propicia que el fluir de las emociones no tropiecen con la razón, lo que no le aporta claridad a la historia. La presencia de comparaciones, metáforas, juego de palabras y contrastes en las catálisis, restan dirección a los acontecimientos de la narración. Las causas del entumecimiento se deben al eco de la voz, sonoridad fría, hueca, latente, que configura una red verbal por momentos difícil de entender.

La dama de corazones es una constante figura en la novela. Como ya se ha mencionado, el narrador del texto hace alusión concretamente a Susana y Aurora como la dama de corazones de la baraja. No cuesta trabajo inferir que apela a ellas para establecer una relación de sentido connotativo. Las interpretaciones de este sentido pueden ser muchas, pero cualquiera que sea siempre se toca el tema de la muerte. Gilda Rocha Romero hace observaciones bastante útiles con respecto a Susana y Aurora. Julio

en un principio siente interés por Susana, la identifica con el mundo de sus sueños, voluble, dispuesta al juego, informal, distraída. Sin embargo, no logra establecer comunicación con ella. La palabra se vuelve imperiosamente necesaria e imposible.

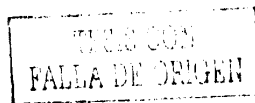
La necesidad e imposibilidad comunicativa significa, entonces, un laberinto que busca "la puerta de la realidad", de otra manera sólo puede conducir a la "asfixia", al "miedo" y al "grito".¹⁸

La siguiente cita es la misma que Gilda Rocha usa para exponer su opinión.

Te miro esfumada y con una aureola de luz sobre la cabeza. Hago esfuerzos por decirte algo pero del mismo modo que durante el sueño de la siesta llega un momento en 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 alineadas las palabras: ¿en qué piensas, Susana? o ¿por qué callas? 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.¹⁹

¹⁸ Gilda Rocha Romero, et al. *Multiplicación de los Contemporáneos. Ensayos sobre la generación*, intr. de Sergio Fernández. México, UNAM (Coordinación de Humanidades), 1988, p. 225

¹⁹ P. 202



La explicación ubica la relación entre Julio y Susana, caracteriza la personalidad de Susana como soñadora, distraída, y en efecto, Julio dice que "es ligera, traviesa. Entra al salón de fumar y a mi recámara sin anunciarse, como la primavera",²⁰ y, "es tan soñadora que, si la sorprendo con la mirada vaga, pienso que está proyectando aquello que me dirá en sus cartas cuando me ausente".²¹ Susana tiende a distraerse fácilmente. Aurora, al contrario, es un personaje con los pies en la tierra, piensa, es el ser que no sueña, no porque no pueda sino porque es mejor ahorrarse pensamientos que la vida deforma, que muchas veces hace mil pedazos. Julio llama "dolor innecesario" a la actitud rígida, inflexible, que conduce hacia una disposición menos débil y más inteligente para tratar la condición y naturaleza de la vida.

Para Gilda Rocha, Aurora "representa la realidad externa que Julio no logra conciliar con su mundo íntimo [Susana representa la realidad interna]. Si antes había sido establecido como complemento de Susana, ahora se reafirma" ²² en el plano de la búsqueda interna, pero para Gilda Rocha significa "el 'desencuentro' definitivo con el mundo exterior. El lenguaje lógico, preciso y concreto de Aurora impone límites asfixiantes a la realidad".²³ Esto es verdad, pero si Julio "no tiene más remedio que continuar su deambular, hundido en la más completa soledad",²⁴ quiere decir que el viaje es el punto de partida para que el desencuentro no sea el puro desencuentro, sino que construya una metáfora de la vida y la muerte, porque en realidad el vivo vive muriendo un poco todos los días; el muerto participa de la vida, en cambio, el ser vivo no participa siempre de la vida. Este desencuentro es la naturaleza de todo ser que tiene los ojos abiertos, por lo que es mejor asimilar el hecho de que la muerte está presente todo el tiempo.

"La 'dama de corazones' pues, atormenta a Julio durante todo el desarrollo del relato. [...] Si la unidad de ambas realidades es imposible, la elección de una de ellas es insuficiente"²⁵ en la medida que Julio no se conforma con agotar la experiencia externa si su interior vive en la incertidumbre de qué hacer consigo mismo. Julio no se empeña en conciliar las dos realidades porque si lo hace se encontrará con la perpetuidad del vacío. En este sentido ambas resultan

²⁰ P. 195

²¹ P. 196

²² Gilda Rocha R. *Op. cit.*, p. 228

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*



insuficientes. Julio opta por la soledad voluntaria, lo que conduce a alimentar "la verdad de la vida [que] es, pues, el sueño, sin más ni más".²⁶ por eso cuando se va de la casa "él se va, fortalecido. Yo me pregunto ¿no empieza a llenarse el vacío de un halo de energía, el que da la fuerza?".²⁷

La pregunta afirmativa de Sergio Fernández coincide con la idea de que Julio no se va con las manos vacías, mejor dicho, con la mente en un laberinto o vacía, completamente ensimismado; el narrador-personaje advierte que "una palabra es bastante para dar valor, en un momento, a la vida", la palabra que se hace eco en el laberinto para desesperar y provocar que el eco despierte y ponga a trabajar la conciencia para encontrarse. La palabra es el consuelo de Julio, con ella puede hacer vivir o matar a sus personajes. Él puede saber muchas cosas sobre las que no tiene ningún poder. Sabe, por ejemplo, que vivir es morir y no puede hacer nada al respecto, pero el poder de la palabra le otorga permiso para crear un mundo a su estilo, manera de vivir y pensar. No puede huir de la muerte, de lo que huye es de concebir una vida normal sin tropiezos y mentiras, huye para salvar el intelecto. ¿Qué puede manifestar Julio con "un valor preciso, histórico, que hace daño"? Mme. Girard ha muerto, Susana queda sola en la casa, Aurora se va de viaje con M. Miroir, y Julio se dice para sí:

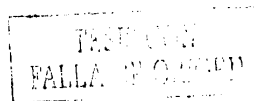
Ahora cada cosa es como una de esas fotografías que conservamos sin querer y que, con el tiempo, al encontrarlas casualmente un día cualquiera, nos asombran porque han adquirido un valor preciso, histórico, que hace daño. Dentro de mí empieza a nacer, hasta hoy, el pasado que no quise, que no pensé siquiera tener jamás. También yo tengo ahora algo que contar a los amigos con las mismas palabras que suenan a mentira, algo que no será la anécdota que más tardaba en inventar que en olvidar.²⁸

La vida enseña sus múltiples facetas, todas ellas tienen un valor preciso. Quien aprende de ellas y sabe aplicar sus significados seguramente vivirá con menos dolor, aunque el que conoce y sabe más tiene la gran responsabilidad de acentuar la humildad y no caer en la soberbia.

Julio no quería tener pasado, negaba su existencia, pero finalmente se repone porque no le queda otra opción que reconocer su vigilia. Caminar con ella es la verdadera realidad de la irrealidad, pues con ella la vida adquiere un valor preciso. Negarla es como rechazar que no hay

Sergio Fernández. *El estiércol de Melibea y otros ensayos*. México, UNAM (Coordinación de Humanidades), 1991, p. 237

Ibid.
P. 226



muerte y ello representa una falacia real de la irrealidad. La vida se construye como el rompecabezas, así parece *Dama de corazones*; el narrador-personaje pone a disposición del lector muchas nociones hipotéticas ("¿Mme. Girard habrá dejado de pintarse el cabello?"²⁹) que lo desorientan fácilmente, se necesita de mucha atención para armar la historia. Esta atención se enfoca principalmente hacia la relación de Susana y Aurora con Julio, que son piezas esenciales para formar el rompecabezas que es *Dama de corazones*. La catálisis pone en juego que todas las partes que la constituyen se vean fragmentadas, distorsionadas, pero el vacío se va llenando cuando la dama de corazones (Susana y Aurora) se ha diluido en la incertidumbre y Julio ha poseído su yo interior una vez que, precisamente, ha navegado fuera y dentro de él.

3.2 Función de la observación

Se ha mencionado que el narrador de *Dama de corazones* pinta cuadros con la palabra, la voz fija fluidos de la memoria de acuerdo con el alma poética del narrador-autor. El detenimiento de la focalización interna del protagonista sobre el jardín de la quinta, la golondrina que aparece de repente, el jarrón chino, el campo de tenis, etc., manifiestan el predominio de la observación.

El *Diccionario Enciclopédico Espasa* define la palabra observación como la acción y efecto de observar. El verbo "observar" aparece de la siguiente forma: tr. Examinar atentamente. // Guardar y cumplir exactamente lo que se manda y ordena. // Advertir, reparar. // Observar con atención y recato, atisbar.³⁰ En la estructura narrativa de *Dama de corazones* la catálisis detiene la mayor parte del transcurso del tiempo, y la conjunción de catálisis y la suspensión del tiempo de la historia convergen en la medida que la observación del narrador-personaje hace suyo el reconocimiento de la realidad exterior. Ésta es como el campo de estudio a que se somete el personaje lírico, Julio, para encontrar una manera de integrar dos realidades distintas bajo su mirada, atender cómo funcionan allá afuera las actitudes de los demás, sus comportamientos, sus creencias, sus relaciones personales. Generalmente se inventan vidas apegadas más a la

²⁹ P. 189

³⁰ *Diccionario Enciclopédico Espasa*, 8ª. ed., t. XVII. Madrid, Espasa-Calpe 1979. Sub voce observar

irrealidad que a la realidad. La observación de Julio en este sentido se dirige concretamente a las dos posibilidades de la naturaleza de la vida: vigilia y sueño.

La observación en el texto radica en concentrar el ojo de la cámara en un punto determinado: "Todo estriba en no hacer un solo movimiento, en no decir una sola palabra, en fijar los ojos en un punto, cerca, lejos."³¹ La observación es la realización de la vista en forma estática, solitaria, estable, que permite la concentración de la mente para llevar a cabo un examen sobre aquello que se observa; la substracción de ideas, resultante de la observación, funciona psicológicamente, de hecho, la novela lírica refleja los componentes psicológicos del narrador-personaje. *Dama de corazones* es compleja por esta particularidad, constituye un problema en cuanto en que es un texto muy rico en metáforas. El discurso tiende a lo poético. La obra es abstracta y radica en que "la sensación de irrealidad se instala en el relato desde la primera frase; 'Hace tiempo que estoy despierto', donde la expresión 'hace tiempo' evoca una época remota que se opone al presente de 'estoy despierto'".³²

Xavier Villaurrutia dijo de *Dama de corazones* que no pretendía que la calificaran como novela. Solamente se propuso que la obra fuera dos cosas. La primera:

Un monólogo interior en que seguía la corriente de la conciencia de un personaje durante un tiempo real preciso, y durante un tiempo psíquico condicionado por las reflexiones conscientes, por las emociones y por los sueños reales o inventados del protagonista que, a pesar de expresarse en primera persona, no es necesariamente yo mismo.³³

La segunda: "*Dama de corazones* pretendía a la vez ser un ejercicio de prosa dinámica, erizada de metáforas, ágil y ligera."³⁴

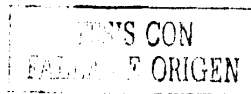
Cierto, *Dama de corazones* es un monólogo interior en un tiempo presente seguido de un tiempo hipotético, irreal, que presta ambigüedad al texto, pero se duda de si el narrador-personaje es o no necesariamente él mismo, o al menos casi él mismo. Aunque Villaurrutia dice que

³¹ P. 212

³² Gilda Rocha R. *Op. cit.*, p. 236

³³ Xavier Villaurrutia. *Obras*, pról. de Ali Chumacero, recopilación de textos por Miguel Capistrán, Ali Chumacero y Luis Mario Schneider. México, F.C.E. (Letras mexicanas), 1996, p. 816

³⁴ *Ibid.*



solamente pretendía que *Dama de corazones* fuera un "ejercicio de prosa dinámica"³⁵ no cabe duda que el simple ejercicio quedó en otro nivel, porque resulta un poco difícil de creer que el discurso mantuviera un desarrollo dinámico siendo monólogo interior. En ello radica la necesidad de hablar de una exploración externa realizada por la mirada, aquella observación que verifica el mundo de los hechos para emitir un juicio, una idea, una sensación. Julio utiliza la observación como fuente de creación cinematográfica, es decir, detener la mirada en un objeto, un paisaje o en uno o varios personajes produce descripciones, que se realizan al añadir la focalización interna y el monólogo. De modo que el narrador o el ojo de la cámara establece cuadros cinematográficos que da al texto una manera artística nueva de llevar a cabo la trama. Esta nueva forma de la narrativa dictó una estructura válida, gran aportación de la novela lírica.

Escuchando lo de fuera, se oye lo de dentro. La paradoja no puede ser más sencilla: las voces interiores son a la vez autónomas y expresión de quien las escucha y las reconoce. Por eso se integran técnicamente en un procedimiento como el monólogo interior que manifiesta el fluir de las emociones relacionando el ser con el estar en el mundo.³⁶

Cabe señalar, entonces, que la vista es fiel almacenista del mundo de afuera, sirve como un filtro de imágenes que se reproducen en la mente para procesar el contenido y el ser poético se adjudica la sensibilidad que le caracteriza ("reconciliar lo 'interior' y lo 'exterior' entre sí [...] con las exigencias del arte".³⁷)

Es necesario hablar de dos tipos de observaciones, la física y la moral. *Dama de corazones* está construida a manera de escenas-cuadros. El monólogo suscita una profunda reflexión debido a la imagen de la dama de corazones. Los resultados que arroja el mundo físico tiene su huella en el mundo moral, el narrador-personaje se sumerge en la meditación sobre la dualidad de la vida

³⁵ Hay un ensayo de Aurelio de los Reyes titulado "Aproximación de los Contemporáneos al cine", donde analiza la relación cinematográfica con las obras *Dama de corazones*, *Novela como nube* y *La llama fría* de Gilberto Owen y *El día más feliz de Charlot* de Enrique González Rojo.

Debido a un homenaje que se le hizo a Jaime Torres Bodet en 1992 en el Colegio de México, se propuso la publicación de un libro con la intención de ofrecer puntos de vista distintos o semejantes a los ya conocidos sobre los Contemporáneos. En Rafael Olea Franco y Anthony Stanton. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México, COLMEX (Centro de estudios lingüísticos y literarios), 1994, pp. 149-171

³⁶ Ricardo Gullón. *Op. cit.*, p. 22

³⁷ Ralph Freedman. *Op. cit.*, p. 31

para, desde allí, tratar de obtener un significado que aclare las penumbras de su mente, de su irrealidad y realidad. Sin duda, la frase de Gide, “deja que la importancia esté en tu mirada, no en la cosa que miras”³⁸ tiene un notable matiz en la vida del personaje de *Dama de corazones*, la frase es capaz de resumir dos realidades que parecen no tocarse e importar cada cual en el medio que se originan. Sin embargo se tocan, la cosa mirada es susceptible de valer siempre y cuando el observador reconozca la importancia que tiene para él en la vitalidad de los sentidos la conjunción entre el yo y la realidad externa, determina que los detalles de la existencia, en los que la mirada pone toda su atención, la sensación surge para elevar el sentimiento poético, por eso “digase la sensación y algo de la vivencia quedará en ella, preservado en la analogía de la imagen”,³⁹ que en *Dama de corazones* es útil desde la manera de titular así la obra. Juego de espejos, de ideas, de sensaciones ensoñadas que abren momentos eternos, llenos de metáforas y cierta angustia por parte del protagonista por salir del sueño para darle una claridad y certeza a su pensamiento.

Nótese en la catálisis que hace referencia a la golondrina el grado de observación que “enmarca un trozo de jardín” y al mismo tiempo enmarca una fotografía digna de guardarse como recuerdo.

Abriré la ventana, miraré el jardín. Tendré tiempo de arreglarme con cuidado y, si es temprano, recorreré sin ruido la casa. Me decido. A tientas, tropezando con la silla que se interpone siempre, llego a la ventana, doblo las maderas y hago subir el transparente de tela opaca que produce una fuga de erres. La moldura de la ventana enmarca un trozo de jardín.

[...]

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

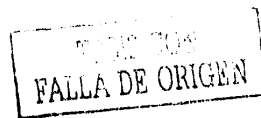
Pero la golondrina ha vuelto a aparecer. Toca el suelo, va, vuelve y, antes de partir para siempre, firma con una rúbrica antigua, infalsificable. Sonrio.⁴⁰

Mientras está parado a la ventana, Julio hace una detenida observación del paisaje que se le ofrece a los ojos. El jardín, amplio, majestuoso, parece extenderse en el vacío hasta que de repente una golondrina rompe con esa imagen. Julio sonríe. ¿Será precisa, lógica, coherente, la observación del mundo de afuera que más bien parece el reflejo de un cuadro en el que se resalta

³⁸ La frase se encuentra en *Los alimentos terrenales*.

³⁹ Ricardo Gullón. *Op. cit.*, p. 40

⁴⁰ P. 190



el interés artístico del autor? Las dos cosas. Es posible que no sea lógico, pero no se puede explicar aisladamente del contexto de la historia. De cualquier modo, destacar la observación demuestra la fina atención que presta el protagonista hacia el mundo de afuera, de tal modo que la sonrisa que le provoca no es casual, es el producto de una emoción encontrada en la vitalidad de la naturaleza.

Hay una búsqueda de carácter moral a lo largo de *Dama de corazones*. Cuando Julio dice para sí que "una palabra es bastante para dar valor, en un momento, a la vida", él intensifica su búsqueda constante: reconocer que la vida y la muerte son una sola como la dama de corazones. Una sola baraja. Una sola vida. La vida se escapa lentamente para concluir en la muerte. Julio puede escudarse en la comparación de la baraja con Susana y Aurora, pero incluso se puede tomar la baraja como una alegoría: aquella expresión es sospechosa de una reconfortación apenas lograda, como una frase que contiene la recuperación vital que ya no deja escapar lo que se escapaba, la realidad en la irrealidad. Esas palabras advierten el inicio de una fortaleza encontrada en la ocupación de la persona por la muerte. Es, al respecto, un ascenso moral que se ve iluminado por la irrupción de la muerte en Mme. Girard, acontecimiento que causa que Julio diga tal frase, por lo que viene siendo causa también de un despejo mental más consciente y más capaz de optar por una actitud apegada a la realidad de su propia irrealidad.

El procedimiento de la catálisis está estrechamente ligado con el objeto en observancia, el flujo de la conciencia en términos del estructuralismo equivale a la catálisis, lo cual lleva a tener en cuenta que en verdad la participación de la observación es considerable si se parte, también, de que el transcurso de la memoria pone en juego la posibilidad de conocer aquello que puede resultar de las asociaciones de ideas. Cuando se alude a catálisis, flujo de la conciencia, observación, se hace referencia exactamente a lo mismo: hay un empeño "para llegar al meollo de las condiciones externas del hombre por medio de la investigación de todos los detalles que pasan por el protagonista."⁴¹ Efectivamente, en *Dama de corazones* el protagonista es buen observador, está pendiente de lo que hacen y dicen Mme. Girard, Susana, Aurora, M. Miroir. Puede decirse que Julio es sensible a las actitudes y palabras de los personajes, por ejemplo:

⁴¹ Ralph Freedman. *Op. cit.*, p. 25

Aurora no necesita, para entrar en materia, hablarme del tiempo que nos envuelve, ni de las cosas perfectas que parecen haber brotado a su derecha para acompañarla, ni de la nube que se ha quedado inmóvil en el cielo, a la izquierda esta tarde sin brisa. 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? ¿Porqué se adelanta milagrosamente a responder a todas las preguntas que yo quisiera hacerle?⁴²

También a través del monólogo interior Julio caracteriza a los personajes, así pone al alcance del lector el conocimiento de ellos, los presenta conforme él y los personajes se relacionan, hablan, conviven, disfrazadamente por el flujo de la conciencia.

Mme. Girard está, como siempre, ausente. 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. Inmóvil, viaja en el tiempo abandonándose a la memoria, sin itinerario, confiada a las asociaciones de ideas que le despiertan las cosas, los sonidos, los colores, las horas, los paisajes.⁴³

Aquí se ha llamado "observación moral" a aquellos momentos en que el narrador-personaje advierte un estado anímico interior por el que está pasando, que deja ver con palabras con un tono lírico que se inclinan hacia un mensaje verbal muy suyo para encontrar en ellas lo que es inútil en el silencio.

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 equivale a estar desnudo, sobre un diván de hielo, en un día de calor, con los pensamientos dirigidos a un solo blanco que no gira como el blanco de los tiradores ingenuos que pierden su fortuna en las ferias. 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.⁴⁴

Mediante la alternativa del yo poético el alma del narrador-autor se sabe descubierta, aun cuando ello implica que la prosa guarde cierta ambigüedad denotativa. La mirada del yo poético en *Dama de corazones* desdeña cualquier emoción que obedezca más al impulso que a la reflexión.

⁴² Pp. 223-224

⁴³ P. 197

⁴⁴ P. 212



Esto es una cualidad singular en el texto, que convierte el motivo de la mirada en un factor desenvolviente de la actitud pasiva, lírica, a través de la cual aborda desde un modo diferente lo que habitualmente se entiende por novela. Este tipo de desarrollo extenso del discurso interior ubica a la narrativa lírica de *Dama de corazones* en un espacio fragmentado, porque el protagonista cuenta o detiene la historia en la medida que su mirada se posa por momentos largos en algo que manifiesta su voz, voz interior. Desde luego, la dama de corazones es una razón suficiente para determinar en el protagonista una actitud fluctuante entre la vigilia y el sueño. Lo curioso es que Julio se previene, ante todo, de la apariencia de las imágenes de Susana y Aurora. Julio se busca a sí mismo en el vacío de la soledad, es un ser solitario que da la sensación de ser una sombra que no sabe si es sombra o no, que busca la única certeza que tiene el ser humano: la muerte. Pero este ser tiene ojos, que emplea para grabar lo que pasa por ellos; voz, que expresa lo que sacude su memoria; oído, que le permite distinguir los sonidos de la realidad. *Dama de corazones* provoca la sensación de oír el eco de la voz, una voz desnuda, sola, fantástica, angustiada, tambaleante entre dos realidades.

Por si fuera poco, como bien dice Ralph Freedman,

el énfasis del protagonista como máscara del poeta es inevitable en un género que depende de la analogía entre el "yo" lírico de la poesía versificada y el héroe de ficción. Como la presentación formal de un yo es el método 'auto-reflexivo', la mayoría de las novelas líricas parecen realmente requerir un único punto de vista,⁴⁵

con el cual Julio trata de esquivar o enfrentar la idea tan fija en su mente, la dama de corazones de la que no puede más que aprender que los componentes que la constituyen permanecerán de esa forma siempre. De ese modo están colocadas como la muerte ya lo está en el que acaba de nacer, del mismo modo que Susana "es capaz también de renacer nueva, distinta, tan sólo para volver a morir al minuto siguiente".⁴⁶

Hay que destacar necesariamente la observación moral, que pertenece a las advertencias del mismo protagonista, a las preguntas en futuro que sólo indican un tiempo hipotético. Por parte

⁴⁵ Ralph Freedman. *Op. cit.*, pp. 28-29

⁴⁶ P. 206



del narrador existe una intención de relativizar las cosas, de evitar las afirmaciones o negar que sólo haya una forma de vida realizándose en el mundo exterior, y ello tiene que ver con la unidad ambigua de la baraja. Los tiempos presente, pasado e hipotético se presentan con tal espíritu lírico que no muda nada de la auto-reflexión personal de quién es Julio en realidad: "Los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir'. ¿Dónde lei 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."⁴⁷ Son palabras que tienen el halo vital después de un proceso difícil de quien se ha ido cargando de energía por una fuente de alimentación poco usual que, en este caso, lo visual ha permitido tocar el sentimiento humano de la decepción proveniente de la realidad. Los ojos no engañan a Julio, sirven como fuente de comunicación entre la materialidad y la espiritualidad, frente a los ojos el mundo empírico arroja datos precisos que en la novela lírica se someten a un desarrollo estético.

Lo importante es la insinuación, no lo insinuado; del instante importa sobre todo lo expresado oblicuamente. La emoción es inefable -salvo para el poeta- y al verbalizarla ha de caminar con pie muy ligero para no destruirla: lo más delgado del sentimiento no puede declararse sin arduo esfuerzo y raras veces es posible hacerlo directamente. Por eso se insiste en hablar de atmósfera, lo ambiental, tenue como puede ser, constituye marco apropiado para mostrar la consistencia de las imágenes en que la sensación cristaliza.⁴⁸

Si lo importante es la insinuación se apela a abrazar el punto de vista único del protagonista, de creer con él lo que pronuncia su discurso y no tanto creer en él. Compartir su lenguaje es una vivencia humana llena de ideas que no tienen la intención de aleccionar, sino transformar la lectura en una atención desmedida en el tiempo discontinuo, prolongado por la voz interna, por la que se va desenvolviendo el acto de necesitar hablar para sacar los fantasmas del yo.

⁴⁷ P. 228

⁴⁸ Ricardo Gullón. *Op. cit.*, p. 20



3.3 El "yo y el otro"

En la idea del yo y el otro se plantea la palabra identidad. ¿Es idéntico el yo a otro o se es idéntico a sí mismo? Con certeza, tratándose de la baraja, lo segundo se opone a lo primero. La dama de corazones refleja el yo y el otro, pues las primas de Julio son así, como la dama de corazones.

Sólo uno de los elementos distintivos que constituyen la dama de corazones tiene que ver con la realidad de la novela: baraja, se juega, tiene dos figuras femeninas, también tiene un carácter esotérico y/o simbólico. Las dos figuras que forman la baraja tienen un efecto de doblez que se manifiesta en las primas de Julio, rasgo más bien connotativo que se aborda a través del punto de vista del narrador únicamente. Así pues, a quien le importa manifestar este sentido es a Julio. Desde el título, *Dama de corazones*, se subraya un propósito por lo menos: el personaje se cuestiona la semejanza de Susana y Aurora con la figura de la baraja.

Villaurrutia alude al mismo tema de los gemelos en su monólogo *La tragedia de las equivocaciones*, que comienza así:

Unos más, otros menos, todos ustedes saben que en alguna parte del mundo existe una persona igual a cada uno de nosotros. Esa persona que vive en alguna parte del mundo, que vive y que morirá al mismo tiempo que nosotros, es nuestro doble. Cada uno de nosotros tiene su doble. Yo tengo el mío.

Mi doble y yo vivimos juntos antes de nacer, nacimos juntos y seguimos viviendo juntos. Y ésta es, precisamente, mi tragedia. Porque cada uno de ustedes tiene su doble, pero no sabe o no se acuerda de que lo tiene. En cambio, ¡yo no puedo olvidarme de que lo tengo! Aunque quisiera, no podría, porque mi doble se encarga de recordármelo todos los días y a todas horas.

Mi doble se llama Damián y yo me llamo, naturalmente, Cosme. Damián es mi hermano, mi hermano gemelo.⁴⁹

La idea de los dobles confirma el fuerte deseo de expresar la importancia y la trivialidad, al mismo tiempo, de la existencia. El problema de ser gemelo estriba en poder tomar el control de la vida del otro, se puede fingir ser el otro, pero esto no se compara con pretender fingir la muerte. El yo y el otro son complementos, los rostros de los gemelos pueden ver el mismo rostro que tendrán en ausencia de la vida. Pero todo el mundo sabe que no hace falta tener un hermano gemelo para

⁴⁹ Xavier Villaurrutia. *Op. cit.*, p. 250



que se cumpla lo inevitable. El doble coloca el énfasis en la identidad. La única y verdadera identidad del ser humano es su propia muerte, y en este sentido ella es el otro de todos. Si el yo que pensaba ser él no lo es, el otro puede ser yo también, nada descarta que no lo sea. Ambos son uno, en una cosa son iguales, son reales, en otra son distintos, la propiedad de cada uno los separa.

El tema del doble preocupaba mucho a Villaurrutia, como lo prueba el monólogo teatral. En otra parte del monólogo, Cosme, el verdadero monologista, dice que

como ustedes habrán pensado, nuestro parecido no va más allá de nuestra apariencia, porque el carácter de mi hermano es no sólo diferente sino opuesto al mío. Yo siempre fui paciente, sumiso y estudioso. Mi hermano era y sigue siendo astuto, dominante y perezoso. ¡Un día lo comprendí para siempre!⁵⁰

A Cosme le van a entregar un premio en la ceremonia de finales de curso en la primaria por haber obtenido las mejores calificaciones en sexto año, pero Damián se le adelanta.

De pronto, y de boca del señor ministro, oí mi nombre. Cerré los ojos. Sentí que si alguien no lo hacía por mí, yo no tendría fuerzas para ponerme en pie y avanzar hasta el estrado. Haciendo un violento esfuerzo, me incorporé y abrí los ojos... Abrí los ojos para ver a mi hermano Damián adelantarse, orgulloso, y avanzar hasta el estrado, repartiendo miradas en el trayecto y dedicar su mejor sonrisa al señor ministro en los momentos en que éste le imponía mi medalla y le entregaba mi diploma.⁵¹

Mientras que en este monólogo el tema se expone sencillamente, en *Dama de corazones* se alude a ella por medio de la comparación, la baraja "dama de corazones" con Susana y Aurora.

Puede notarse que cuando Cosme dice que el doble es "esa persona que vive en alguna parte del mundo, que vive y que morirá al mismo tiempo que nosotros", está asegurando con mucha fe que el doble existe, pero además, por un lado, pone a disposición del lector claramente que uno y otro tienen que morir al mismo tiempo, y por otra parte, que por mucha igualdad de apariencia que haya entre los gemelos no son la misma persona porque se opone la personalidad

⁵⁰ *Id.*, p. 251

⁵¹ *Id.*, p. 252



moral de cada uno. En efecto, esto último es lógico y coherente con la realidad externa, pero lo primero va más allá de una simple declaración dramática. Los personajes de *Dama de corazones* no buscan nada por sí mismos hasta que la muerte de Mme. Girard los hace reflexionar acerca de la existencia en general y la propia, pero Julio sí permanece en un estado de ánimo angustioso, busca la puerta de la realidad, hasta que para él también, la muerte concreta de su tía le permite despejar las nubes grises que llevaba en su cabeza. ¿Es M. Miroir el personaje gemelo de Julio, que como él realiza un viaje para tener su propia vida para aislarse de la soledad-muerte que los puede absorber, o, reafirmar y consolidar cada uno su existencia sin estar mirando al mismo espejo? ¿Cuál sería la muerte de cada uno? ¿Por que uno y otro han de morir al mismo tiempo? Han de morir juntos porque el yo y el otro sólo pueden ser uno a través de la muerte, sólo en ésta se unen las realidades externa e interna, ella es la verdadera patria de lo que puede pensarse y creerse de todo cuanto existe. Así, mientras Aurora puede quedarse con M. Miroir en la quinta, y más que ha muerto Mme. Girard y Susana queda sola, elige emprender un viaje porque no se puede hacer nada con un cadáver, pensar en que hay que esperar a que el mal se vaya es absurdo, la muerte no es un mal, y si lo fuera, quién sabe si es un mal necesario, lo cierto es que está instalada en la vida y ocupa su lugar totalmente cuando la elimina y ella prosigue su andar.

La dama de corazones contiene la noción de espejo, pero, como advierte Sergio Fernández,

dos son las mujeres que componen la carta, diseñada a la manera de una imagen que se ve en el agua, o sea al revés, de manera que no se podría hablar, en este caso, de un espejo. [...] la Dama se compone de Aurora y Susana, dos hermanas idénticas o casi, cuyo toque de diferencia lo da la intimidad, que no es el cuerpo. Es el tema del "otro", nada novedoso desdoblamiento que todos poseemos.⁵²

En efecto, el tema del otro funciona en la novela sutilmente. A diferencia de *La tragedia de las equivocaciones*, *Dama de corazones* ostenta un estilo depurado, un lenguaje poético, y más importante todavía, pone a funcionar el intelecto. Un pequeño detalle como el que no se le escapa a Sergio Fernández establece mucho sentido en la obra. La intimidad del ser humano es el espacio que no invade cualquier persona, es la razón que tiene cualquier ser humano para desarrollar y entregar, si quiere, la individualidad original que cada uno posee.

⁵² Sergio Fernández, *Op. cit.*, pp. 231-232



Sergio Fernández se pregunta acerca de la 'vieja horrible': "¿A quién se refiere? ¿Se trata de la sombra de la mujer primera? ¿Alguien a quien sólo él conoce? Una última pregunta, imponderable: ¿sustituye a Susana y Aurora? Si así fuera ¿las primas en el sueño son sombra y vejez, es decir, algo que no se puede disfrutar?"⁵³ Son muy válidos sus puntos de vista, aunque quién sabe si la mujer de pie delicado y la vieja horrible sustituyan a Susana y a Aurora, de cualquier forma, sin riesgo a equivocarse puede decirse que si son sombra y vejez, y por supuesto que quien toma demasiado en cuenta esta etapa de la vida naturalmente no lo puede disfrutar⁵⁴:

Estoy seguro de que si dentro de un instante no dices algo [Susana], envejeczo. 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.⁵⁵

¡Si he pensado en los cuarenta años del mismo modo que en marzo se piensa en la llegada de octubre: aguardando sus tardes amarillas, viciosamente patinadas como falsas joyas antiguas; si he *pensado siempre* en la vejez como en julio anticipamos las noches de invierno, [...]!⁵⁶

La sombra es lo que resta de la muerte, la vejez se acerca a ella, representa la realidad externa, la muerte que puede pensarse todos los días es la realidad interior. La vejez puede ser el yo y la muerte el otro. En otra ocasión, Villaurrutia manifestó que en su época "la madurez dirige al mundo. Sólo que en Europa la madurez es la conservación de la juventud, mientras que en América la madurez es la pérdida de la juventud".⁵⁷

Julio encuentra en sus primas el fenómeno del juego de espejos que representa la dama de corazones. Julio llega a México de Estados Unidos vacío, se siente solo pero la soledad no lo ahoga, sino es el conocimiento de que enfrente de él existe un mundo que no puede conocer hasta que no le pertenezca totalmente, el viaje a Estados Unidos le ha traído nostalgia, reflexiones personales sobre la muerte. Y de la casa de Mme. Girard se marcha con energía, porque se ha

⁵³ *Id.*, p. 234

⁵⁴ Novo y Villaurrutia deseaban permanecer jóvenes siempre. Puede leerse más acerca de esto en Guillermo Sheridan. *Op. cit.*, pp. 123-124

⁵⁵ P. 202

⁵⁶ P. 217 Las cursivas son del responsable de la tesis.

⁵⁷ Xavier Villaurrutia. "Notas autobiográficas" en *Biblioteca de México. Homenaje a Xavier Villaurrutia*. México, Biblioteca de México, julio-agosto del 2001, 64, p. 37

descubierto a sí mismo. Antes era sombra, ahora es un ser iluminado a través de una muerte que no le pertenece. Julio hace dos viajes, los cuales han servido para aprender a escuchar el alma (o la voz interior).

Es curioso que el único viaje al exterior que hizo Villaurrutia fue a Estados Unidos. Desde Nueva York escribe "aquí me tienes, no triunfante..., pero sí de mis personales naufragios".⁵⁸ La manera como Villaurrutia expresa sus personales naufragios hace pensar que sobrevivía a diario de la cotidianidad, que fluye tanto que muchas veces no se advierte que en cierto modo es cruel, que lleva como el río el ruido de las condiciones naturales a las que pertenece, y con las que se enreda espiritualmente porque a sus aguas van a beber los seres animados que, conscientes de la efímera vida material, a ratos, como Villaurrutia, mueren un poco a causa de la condición natural del hombre.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁵⁸ Eugene L. Moretta. *La poesía de Xavier Villaurrutia*. México, F.C.E., 1976, p. 72

4. EL ARTE DE COMBINAR LÍRICA Y PROSA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

300

4.1 Las ideas como fuente de creación absoluta

Querer saber todo de un libro es pretencioso, llevar a cabo un diálogo con él supone que hay deseos de originar un vínculo sociable, apreciable (o de crear un espacio abierto donde caben todas las preguntas posibles hasta atar ideas que orillan a una principal). Por principio de cuentas, tener en gran estima el libro que se estudia y/o a su autor permite caminar por una vía segura que lleva a comprobar la creencia, la sensación o impresión que se tenía del texto, o, desmentir las cualidades que se pensaba que tenía.

Toda obra tiene un sentido o muchos sentidos. Las preguntas ¿por qué el autor dice esto?, ¿qué quiere decir con...?, ¿a dónde quiere llegar el autor con esta obra?, etc. se relacionan con esta práctica común que se realiza en el libro. Pero cuidado, no es que lo que trata el autor sea nimio, porque por algo inventa sus ficciones, sino mientras para un lector es importante para otro puede no serlo, entonces depende de quien lea.

La novela lírica tiene un común denominador, el yo interno, que pone al mismo nivel la perspectiva del narrador y la del lector; cuando el narrador dice yo..., el lector está leyendo con ese yo. Toda obra tiene particularidades que la ensanchan o empuqueñecen frente a otras. *Dama de*

corazones se acompaña de otros textos singulares también, todos ellos concebidos en la década de los veinte en un México abierto a los estilos extranjeros por un lado, y por el otro cerrado a ellos porque se pensaba que no era la manera adecuada de conducir el arte mexicano a un público mexicano; los Contemporáneos eligieron el primer camino. La antología de Juan Coronado (por cierto, muy necesaria para el público y merecida para los autores mexicanos de la primera mitad del siglo XX que fueron originales creadores literatos a pesar de los intereses educativos y literarios o artísticos que representaban para otros), pone a disposición del lector *Novela como nube* (1928) de Gilberto Owen, *Margarita de niebla* (1927)¹ de Jaime Torres Bodet, *Dama de corazones* (1928) y *Return ticket* (1928) de Salvador Novo. Dicha antología representa una vía de conocimiento de la prosa narrativa de estos autores que es poco leída, con la excepción de la de Torres Bodet, de quien se lee más y sus obras son muy difundidas en el círculo literario e intelectual.

En todos esos textos el don de la palabra nombra, crea, puede destruir, se revela sola, se hace y rehace según como su creador la use. Ésta es la palabra que los Contemporáneos tomaron a su gusto y con gusto para producir obras que pretenden mostrar que las ideas pueden expresarse artísticamente, que el fin del lenguaje literario no debe resolverse en las causas externas, es decir, que la literatura no está al margen de la política, la religión, la sociedad, la economía, o en el centro de ellas, más bien se debe hacer con ella lo que muy bien ella saber hacer: manifestar belleza con las expresiones sobre cualquier asunto de que el autor se ocupa. La obra de Contemporáneos fue llamada en su época "extranjerezante", con motivos y sin motivos se les criticó severamente porque pensaban al estilo occidental y escribían antinacionalmente. Ello no le resta ningún mérito a los Contemporáneos, al contrario, el tiempo les ha ido sumando toda la estimación que merecen y se les reconoce la gran virtud intelectual que poseyeron como pocos. ¿Dónde está la escritura nacional que proclamaban Julio Jiménez Rueda y Victoriano Salado Álvarez? Como corresponde, la literatura es una actividad individual para una colectividad educada que sabe leer. En los años veinte solamente una minoría sabía leer, lo que quiere decir que el "grupo sin grupo", como le llamó Villaurrutia, propuso una educación intelectual nacional dirigida a una educación bastante apreciable.

¹ Por error de imprenta en la antología dice 1827 en la p. 22

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El proyecto de cultura nacional que fomentaba el grupo sin grupo no es, como se pensaba, antinacional, no lo es porque el arte no se limita a ser pensado desde un cierto espacio geográfico para los habitantes de ese espacio, pues ser ajeno a lo que existe fuera demerita el conocimiento universal que compete a todo ser humano. En pleno s. XXI con la llamada globalización puede uno reírse de los “nacionalistas” radicales que quieren encontrar desde aquí y para aquí el sentido humanista que no implica conversación o debate con otras ideas.

La labor extraordinaria que realizaron los miembros del grupo se llama confianza, tanto en el pueblo mexicano como en ellos mismos. Esta confianza los condujo a la práctica de la teoría. Villaurrutia, por ejemplo, fue dramaturgo, actor, guionista de cine, crítico, dibujante, traductor, poeta, por supuesto, y, como casi nadie sabe, promotor cultural y artista plástico (fue el primero en animar a la creación de una galería de arte, la cual se creó en 1926 con el nombre de Galería de Arte Moderno de México² en la que el 17 de enero de 1940 Villaurrutia participó en dicha galería con dos obras: *La sangre del paisaje* y *El hombre interior*, y como bien apunta Franco Calvo, Villaurrutia es una “personalidad apenas tocada”.³)

Dama de corazones es una obra literaria singular que plasma las ideas del narrador-personaje y del narrador-autor. Hay ideas de dos tipos: éticas y estéticas. En relación con las primeras ya se han anotado en páginas anteriores los temas de la muerte, el yo y el otro, el sueño, tan arraigados en el autor. En relación con las segundas los Contemporáneos ya vislumbraban el papel del artista en la sociedad, el cual no debe mezclarse con las preocupaciones inmediatas de un país. La división de poder político y creación artística es necesaria. El agitado ambiente político no detuvo la empresa individual de los Contemporáneos que se dedicaron a conservar el objetivo cultural en el que se dieron cita por voluntad propia, y supieron cultivar este objetivo a través de diversas revistas culturales, de las cuales la que llamó la atención sin duda fue *Contemporáneos* (1928-1931), por dos razones: primero, logró durar lo que ninguna otra en su tiempo (tres años), segundo, porque a partir de ella el grupo sin grupo se comienza a conocer con ese mismo nombre.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

² Miguel Capistrán. “Presentación” en *Biblioteca de México. Homenaje a Xavier Villaurrutia*. México, Biblioteca de México, julio-agosto del 2001, 64, pp.3-5

³ Enrique Franco Calvo. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p.

1928 es el año en el que inicia la vida de la revista *Contemporáneos* y en este mismo año ocurre el asesinato de Álvaro Obregón, pero este hecho no detiene el curso de la revista ya que el último número se publicó en 1931. El porqué puede explicarse: la revista recibió el financiamiento de Gastélum y de Genaro Estrada, quienes fueron secretarios de Educación Pública (bajo el gobierno de Álvaro Obregón y de Calles respectivamente); está claro que los responsables de la revista anhelaban que el proyecto no sucumbiera por presupuesto económico. Las expectativas fueron superadas y el reconocimiento bien merecido.

Dejar de hacer actividades culturales significaba la muerte de las ideas. Había talento, buenas relaciones públicas, buenas ideas para llevar a cabo el proyecto cultural del grupo, muchas ganas para llevar a la práctica el talento, la voluntad, las buenas intenciones y la confianza; la mesa estaba puesta, faltaban los que quisieran servirse de ella de modo inteligente, resolver los conflictos morales desde la creación y no desde el lado político. Es cierto, "el país necesitaba más posturas que ideas, y ellos hacían profesión crítica tanto de las posturas como de las ideas".⁴ ¿A qué clase de posturas se refiere Sheridan? Sin duda a las que se establecen a lado de la política nacional. Los *Contemporáneos* asumen una postura cosmopolita que no tiene que ver con el capricho o la rebeldía, sino con la convicción, o también con la coincidencia con otras ideas u otros espíritus relacionados con la forma de pensar y vivir. *Contemporáneos* heredó la tradición del porfirismo, portaron con más modestia que vanidad la cultura intelectual a pesar de pertenecer a la clase media alta, demostraron que se pueden aprovechar las ventajas de la buena posición social y el acceso a la educación y a los libros. *Dama de corazones* refleja la actitud ante la vida de Villaurrutia, la novela conforma el despliegue de ideas artísticas que su autor sostuvo firme con respecto a otras corrientes culturales, pero no fue menos escritor nacional que otros, siempre se involucró en la actividad profesional que emprendía, era admirado por su talento y aguda inteligencia. Octavio Paz lo define como "uno de los mexicanos más inteligentes y lúcidos"⁵ y rebeldes, afirmación que no comparto porque Villaurrutia no fue ningún Rimbaud, no se halló en la necesidad de hacer algo que se le haya negado. Más bien fue un ser que se esforzaba por realizar sus deseos aunque para otros significara jugar a querer hacer cultura nacional, ya que los

⁴ Guillermo Sheridan. *Op. cit.*, p. 259

⁵ Octavio Paz. *México en la obra de Octavio Paz*, 2ª ed., vol 2, t. II. México, F.C.E., 1989, p. 220

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Contemporáneos fueron víctimas de críticas negativas, irreflexionadas, mal intencionadas y producto del radicalismo socio-político.

En relación con las ideas de Villaurrutia, Paz señala:

A Xavier no le interesaban tanto las ideas como a Cuesta y a mí. Sentía una invencible desconfianza ante todas las teorías, los sistemas y las escuelas. El horror que experimentaba ante el marxismo, el tomismo y otros sistemas se mitigaba y volvía impaciencia e ironía frente a escuelas y movimientos poéticos como el surrealismo. No era un hombre de ideas: era un hombre extraordinariamente inteligente que, por escepticismo, había decidido poner su inteligencia al servicio de su sensibilidad. No quiso pensar ni juzgar sino ahondar con lucidez en sus sensaciones y sentimientos.⁶

En *Dama de corazones* no aparecen ideas de tipo teórico sino artísticas, que están en relación con la sensibilidad del narrador-autor. El pasaje del trío de ópera, la música de las palabras, el gusto por la pintura (recuérdese que intervino en la fundación de una galería de arte), el viaje de la memoria, el alma de poeta, confluyen en la idea de creación artística con fines estéticos y ningún otro.

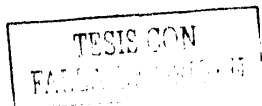
La propuesta cultural de Contemporáneos abogaba por una manera diferente de crear. Contemporáneos establece ideas artísticas por medio del quehacer cultural que desde el cual cada quien colaboró sin alguna mala intención. Villaurrutia sí era un hombre de ideas culturales modernas, que halla en el poder de la palabra el establecimiento de ellas.

La cualidad estética de *Dama de corazones* está elaborada con los temas frecuentes de Villaurrutia, la vigilia, el sueño y la muerte,⁷ tratados con subjetividad, que es sin duda un gran acierto del narrador-autor, porque no sólo en su poesía es él mismo y no se parece a nadie,⁸ sino que también se aplica a *Dama de corazones*, con una prosa que conduce a una intemporalidad sujeta a los designios sensibles del narrador que marca una búsqueda personal en la cotidianidad. La carencia de afecto funciona para quitar lo que la muerte eliminará con el tiempo, evitar el sufrimiento antes de dar comienzo a él, a la desilusión, ponen en evidencia "el conflicto entre un

⁶ *Id.*, p. 213

⁷ Adolf Snaidas. *El teatro de Xavier Villaurrutia*. México, SEP/SETENTAS, 1973, pp. 62-63

⁸ Guillermo Sheridan. *Op. cit.*, p. 223



autor hipersensible y un narrador que pretende neutralizar dicha sensibilidad con la frialdad de un objeto, de una cámara de cine".⁹

Hasta para regresar a la patria es triste partir de un lugar en el que, si todavía no nos sucede algo importante, presentimos que un día u otro sucederá. Así en Harvard. ¡Y quién sabe si lo más hermoso de esa vida era que no llegaba nunca el acontecimiento que se anunciaba todos los días!¹⁰

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.¹¹

A propósito de la mirada exacta y fría del ojo de la cámara, el cine constituye una razón esencial en la exposición del desarrollo narrativo de la novela lírica. Proporcionó, por un lado, la posibilidad de fusionar la objetividad con la subjetividad, por otra parte, el éxito del cine produjo reacciones positivas en el contexto literario. Virginia Woolf declaró una nueva forma de narrar:

Es posible —decía— que entre las llamadas novelas haya una que apenas sabremos cómo bautizar. Estará escrita en prosa, pero en prosa que tendrá muchas características de la poesía. Tendrá algo de la exaltación de la poesía, pero mucho de lo corriente en la prosa. Será dramática, pero no una pieza teatral. Será leída, no actuada. Por qué nombre vamos a llamarla no es cosa de gran importancia. Lo que es importante es que este libro que vemos en el horizonte puede servir para expresar algunos de los sentimientos que parecen perdidos por (para) la poesía pura y simple y que encuentran el drama igualmente inhospitalario para ellos.¹²

Ya por la década de 1920 "el hábito de ir al cine se había difundido lo suficiente como para que en todas las ciudades y en casi todos los pueblos pequeños aumentara continuamente el número de salas".¹³ La forma novedosa de explorar el mundo externo y contar historias sedujo las mentes de los literatos, y seguramente produjo la reflexión de un arte originado en un ambiente social burgués que era sinónimo de modernidad.

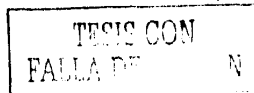
⁹ Aurelio de los Reyes. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p. 154

¹⁰ P. 192

¹¹ P. 212

¹² La cita forma parte de un artículo de Virginia Woolf que se publicó en el *Herald Tribune* de Nueva York el 14 de agosto de 1927, misma que usa Ricardo Gullón. *Op. cit.*, p. 42

¹³ Roger Manvell. *Film*, 2a. ed., tr. de Víctor Iturralde. Buenos Aires, EUDEBA, 1967, p. 28



Figuras como Daniel Cosío Villegas, Jaime Torres Bodet y Salvador Novo, cuentan las anécdotas de cuando asistían a las salas de cine, en la década de 1910, por ejemplo, Cosío Villegas a los diez años hacía efectos de sonido detrás de la pantalla.¹⁴ Más tarde Villaurrutia escribe guiones cinematográficos, en 1934, a lado de Celestino Gorostiza *¡Vámonos con Pancho Villa!*,¹⁵ le siguen *El espectro de la novia*, *Distinto amanecer*, *La mujer legítima*, *La mulata de Córdoba*, *La mujer de todos* (con Mauricio Magdaleno), entre otros.¹⁶

El fenómeno cinematográfico, para 1910, formaba parte de la vida de las familias mexicanas. Villaurrutia asimiló lo que ello representaba, lo integró a su quehacer cultural, por lo que resulta valioso leer sus opiniones en torno al cine.

4.2 Ante la disyuntiva de vigilia y sueño, la palabra se mantiene intacta

No es necesario ser erudito para advertir en la poesía de Villaurrutia su estilo. *Nostalgia de la muerte* es su obra más celebrada, porque en ella la palabra es la arquitectura misma de la voz, la obra maestra del poeta. Del mismo modo, el poder de la palabra en *Dama de corazones* hace de ella un modelo literario diferente de los que se conocen tanto en la literatura mexicana como en el resto del continente.

Que existan textos narrativos con giros poéticos se consideraba inusitado, porque la manera en que se construyen permite que las historias de los relatos transcurran sin que el narrador intervenga para opacarla y ser él mismo quien se ponga al frente de ella (como un cuadro: personas atrás en un espacio determinado y el observador que explica lo que ocurre en él). Al evitar la objetividad el narrador por momentos hace caso a su espíritu, lo pone a hablar, deja que lo conozcan sobre un espacio temporal, dentro del cuadro, en el que se permite reflexionar acerca de esa objetividad, solamente haciendo uso de la función de la palabra. Julio mantiene un sentimiento secreto que busca llenar con el sueño, el sueño que consiste en el reposo de los sentidos, pero

¹⁴ Gustavo García. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, pp. 173-175

¹⁵ *Id.*, p. 179

¹⁶ Sergio Téllez Pon y Miguel Capistrán. "Minima cronología biobibliográfica de Xavier Villaurrutia" en *Biblioteca de México. Homenaje a Xavier Villaurrutia*. México, julio-agosto del 2001, 64, pp. 63-64

cuando se halla en la vigilia no sabe si de verdad es real su vigilia o no. La palabra es el arte en *Dama de corazones*, que permite desdoblarse a los personajes las veces que la palabra quiera, no importa si aparece la muerte en medio del sueño si ella es el motivo de que Julio oscile entre el onirismo y la objetividad, ella es la que evoca y no equivoca la realidad: "¿Cuánto tiempo he estado así, indeciso entre la realidad y el sueño?",¹⁷ y reconozca que "una palabra es bastante para dar valor, en un momento, a la vida".

La "vieja horrible, arpia flaca", Aurora, M. Miroir y Julio pueden marcharse del barco y de la quinta respectivamente, pero la palabra, una vez instalada en el papel, no puede deshacer la historia porque la convertiría parte del mundo exterior y ello no corresponde con la visión interna del narrador, quien establece su actitud personal ante la vida. Así Julio demuestra que la voz es guía de la mente de los ensimismados.

La palabra se mantiene intacta porque la sensibilidad personal del narrador-autor es muestra de la manera más solitaria de expresión del lenguaje que no deja la posibilidad de rehacer la historia oralmente; el personaje es tan sensible a la objetividad que la palabra termina por ser el mundo objetivo, es la única que puede evocarla de modo más real, hasta conseguir que no esté entre la vigilia y el sueño, es más que eso, cumple con el cometido estético de la escritura. Si bien es verdad que la brevedad del relato "realza el misterio"¹⁸ (que vale la pena tener en cuenta), hay que buscar el misterio de la palabra en la cualidad artística de las metáforas usadas para contener las sensaciones u organizar el paso de la cotidianidad.¹⁹ Sergio Fernández dice que el idioma es el personaje en *Dama de corazones*,²⁰ el tema es la muerte,²¹ el lenguaje puede suplir el vacío por ella, el idioma instalado refleja una forma de la vida en la que se guarda respeto cuando se habla o se escribe pensando en manifestar el sentimiento de la aventura mortal del hombre, y al lenguaje se une la vida, la palabra la llena, la vivifica, la repone en su acontecer diario a través de la función poética. La palabra es eco del devenir de las emociones, se interna en el alma de poeta de Julio, se oye el revoloteo de sus frases, sus pensamientos absortos contagian de "la palabra del

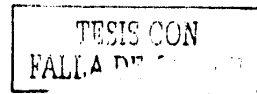
¹⁷ P. 208

¹⁸ Sergio Fernández. *Op. cit.*, p. 231

¹⁹ Guillermo Sheridan. *Op. cit.*, p. 229

²⁰ Sergio Fernández. *Op. cit.*, p. 231

²¹ *Id.*, p. 234



poeta, la de Xavier Villaurrutia, [que] con toda su magia, su carga onírica y ecos nostálgicos, logra establecer la comunicación verdadera con el lector".²²

A pesar de la angustia del personaje frente a la realidad, la misión de su lenguaje es estética, pues a través de ella se salva de la soledad más absoluta. Si bien Julio es un ser solitario, lo es no porque no pueda hacer amigos, sino porque advierte que es mejor adoptar una actitud consciente acerca de lo que significa la muerte en la experiencia vital. Al narrador-autor le preocupa conciliar la vigilia y el sueño en la palabra poética, que demuestra que ambos conceptos "están íntimamente ligados a su estética literaria".²³

La literatura de Villaurrutia no está confinada a carecer de muchos lectores, éstos tienen que ser inteligentes y aceptar la propuesia de una nueva forma de leer novela. Tiene razón García Ponce cuando dice que

su poesía es una poesía solitaria y para solitarios, que no busca la complicidad de las pasiones que hoy tiranizan a los espíritus: la política, el patriotismo, las ideologías. Ninguna iglesia, ningún partido y ningún Estado puede tener interés en propagar poemas cuyos asuntos —mejor dicho: obsesiones— son el sueño, la soledad, el insomnio, la esterilidad, la muerte.

Dama de corazones mantiene alejada la complicidad de las pasiones. Al autor le interesa tocar temas que le conciernen a toda la humanidad: el sueño y la vigilia, la soledad, el yo y el otro, la muerte. Por lo tanto no puede decirse que sea una obra nacional para mexicanos, sino una obra mexicana con influencia francesa para franceses, mexicanos, italianos, argentinos, etc. La muerte es una realidad universal, por eso aunque pase el tiempo *Dama de corazones* se halla y hallará actual. Los nombres franceses que se encuentran en ella, Mme. Girard y M. Miroir, son palabras que están en consonancia con el tiempo del autor, además con ellas el autor no niega su gusto por el idioma francés.

Sin el conocimiento previo del viejo continente²⁴ los Contemporáneos ven un México encerrado en sí mismo, y el grupo opta por no perder de vista el mundo occidental, se da cuenta de que la educación es deplorable en los países latinoamericanos y necesitan ideas nuevas,

²² Gilda Rocha R. *Op. cit.*, pp. 238-239

²³ Adolf Snaidas. *Op. cit.*, p.63

²⁴ Guillermo Sheridan. *Op. cit.*, p. 350



lúcidas e inteligentes que ayuden a comprender al mundo común y corriente, ellos aprovechan su intelectualidad para demandar con el arte que éste no está a disposición de otro tipo de ideologías que no sean artísticas. Por supuesto que el arte puro acredita que la expresión moral no debe reconocer la opinión social, puesto que el fin estético no traduce lo moral o inmoral, produce belleza de algo.

Villaurrutia prefiere a Gide que a Proust porque Gide "propone como héroes superiores (siempre contra el espíritu de "la masa") al Hijo pródigo [...], a Ulises y por supuesto, a Sindbad el Marino",²⁵ por quienes se orienta para conocerse a sí mismo, al mismo tiempo que permiten a Villaurrutia construir su propio viaje: "Para no ahogar antes de tiempo la sorpresa, [ha] aprendido a dominar la curiosidad"²⁶ mediante el viaje imaginario. El *fluir* de la conciencia instala la palabra que no se pierde en los recovecos del corazón, sino que cumple con los viajes de la memoria para dar estructura poética al relato. Para decirlo con palabras de Gilda Rocha,

[la] palabra-espejo que despoja al poeta de la materia corporal lo aproxima a la palabra mágica, hermética, única, embrional, capaz de crear una nueva realidad y, por lo tanto, resulta misteriosa y difícil de descifrar. Dueño absoluto de este lenguaje satura la narración de metáforas para convertirla casi en un poema.²⁷

Mediante la palabra el narrador muestra sus particulares gustos literarios, se puede oírle decir:

El matrimonio es una larga conversación, frase de Nietzsche que yo volvía al revés diciendo que la conversación es un largo matrimonio.

[...]

Siempre pusimos a Stendhal sobre Balzac.²⁸

¡Cómo viviré mañana [...]; si ahora no quiero pensar que vivo sostenido por los cambios atmosféricos [...], por los retratos de las mujeres que conozco apenas, como cualquier personaje de Jean Giraudoux!

²⁵ *Id.*, p. 89

²⁶ P. 214

²⁷ Gilda Rocha R. *Op. cit.*, p. 232

²⁸ P. 213

[...] si he pensado siempre en la vejez como en julio anticipamos las noches de invierno, con las delicias de su chimenea, de su bata forrada de pieles y de la nueva lectura más atenta de las obras de Proust²⁹

También hay referencias sobre la música y la pintura. Ejemplos:

Mme. Girard está como siempre, ausente. [...] Un grabado de Gainsborough la lleva al baile de máscaras en donde, vestida de la honorable Lady Graham, mereció un elogio de Sargent. [...] Sólo un disco de jazz la hace abrir los ojos [...]³⁰

Qué delicioso trío de ópera entonamos Susana, Aurora y yo.³¹

Yo no escucho las palabras, sino la música.³²

La palabra pasa de ser el recurso que elabora la ficción literaria a ser una realidad ella misma, se convierte en la propia realidad del poeta. La palabra ensancha todas las expectativas de su vida: la puede expresar, desaparecer, describir. La palabra concilia el mundo externo con el mundo interno, porque ambos pueden desaparecer, pero ella las puede construir.

La tonalidad lírica del narrador-personaje origina la parte pasiva del relato, suspende el hilo narrativo y la palabra se transforma en el eco de las noticias de la conciencia y de la memoria de Julio. Cada vez que se siente este eco, *Dama de corazones* se sustenta de la palabra, engaña al lector sobre su contenido, pero al mismo tiempo lo encanta porque los giros retóricos de su lenguaje crea una verdadera realidad poética que seduce los sentidos y los sentimientos, por esta causa la razón se duerme al oír el eco de la palabra.

¿En qué lugar queda la escritura? "Ante la ausencia de la palabra-comunicación con su exterior, Julio tratará de establecer contacto con los demás mediante la forma en que escriben y hablan."³³

²⁹ P. 217

³⁰ P. 198

³¹ P. 203

³² P. 205

³³ Gilda Rocha R. *Op. cit.*, p. 233



Escribiré a Ruth y pronto tendré cartas tuyas.³⁴

[Susana] escribirá con rapidez, sin ortografía, en párrafos interminables que habrían de estar llenos de punto y coma, si cuidara de la puntuación.

[...]

Estoy seguro de que [Aurora] pertenece a la flora punto menos que extinta de mujeres que escriben con lentitud.³⁵

La palabra ventila la atmósfera cultural del tiempo del autor, pero sólo de manera cultural, lo cual habla en qué medida expresa su cosmopolitismo en medio de la convulsión cristera, la revolucionaria y la lucha por el poder. La literatura que realizó Contemporáneos fue valiente al mostrar el talento creativo que no se queda en el intento, simplemente se lleva a cabo y defiende que la creatividad no debe estar limitada por alguna causa externa al arte, la cual es evidente que Contemporáneos evitó en su momento. Ello habla de la buena fortuna que acogen las obras de los Contemporáneos. El grupo originó una crítica dividida, sin embargo es una prueba que cuando hay talento y ganas de emplearlo no se puede evitar el curso de su camino, ya lo dijo Rafael Calleja:

En ningún país de lengua española es más que en México visible una actitud literaria tan fecunda como selecta. Advierto con alegría cómo se destacan de entre el grupo nutrido de escritores mexicanos poetas vigorosos de envidiable presente y de porvenir espléndido, que expresan su espíritu en un castellano jugoso, a la vez muy de siempre y muy de ahora, muy nuestro y muy de cada cual.³⁶

La opinión de Calleja es una realidad. El grupo Contemporáneos se convirtió en el antecedente de la literatura mexicana del siglo XX, abrió un camino a las siguientes generaciones de escritores. Para ejemplificar esta afirmación, cabe preguntar ¿qué clase de literatura hizo Juan Rufo? ¿Se opone a la creación de los Contemporáneos o, más bien, consolida su propuesta? Por supuesto que la literatura propuesta por el grupo alcanza actualidad por lo que se habla de la ruptura creada por el grupo sin grupo, tal como el título del libro *Ruptura y continuidad* de

³⁴ P. 191

³⁵ P. 196

³⁶ Citado por Luis Mario Schneider. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México, F.C.E., 1986, p. 178

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Schneider. La ruptura que marcaron es un valioso modo de arriesgar el pensamiento intelectual sin importarles las severas críticas; la exposición de las ideas a través de revistas culturales define la diferencia en un México que dedica un ridículo porcentaje económico a la educación y a la cultura en general. Hoy ya no sorprende que haya revistas de todo tipo, lo que sorprende es lo contrario, que un grupo como Contemporáneos se hizo notar por coincidencias de espíritu aunque ello no signifique necesariamente hacer postulados. Dicho de otra manera brevemente, los Contemporáneos son los culpables de que después de ellos naciera una creación literaria sustentada desde la literatura misma, que hoy es de agradecerseles. ¿Son una copia entonces de lo europeo? No, justamente "los Contemporáneos aprovecharon de las vanguardias la novedad del lenguaje propuesto por ellas."³⁷

Así pues, el don de la palabra en *Dama de corazones* está en función de lo poético, alimenta la historia en la medida que la palabra misma es capaz de producir una especie de cuadro o paisaje, la pone en armonía con la subjetividad del narrador para ver desde el lado humano qué puede transmitir el mundo material, también qué puede captar el ser que supervisa los acontecimientos que allí suceden y cómo los vive. Julio los vive con angustia y a veces llega a desesperarse, no obstante mantiene una relación con los sueños que calman, a ratos, el placer doloroso de reconocer la vigilia. Pero Julio se da cuenta que no sirve de nada lamentar esta situación que busca por medio de la solicitud de la palabra, la usa para expresar el sueño mas no para confundirse con él, para determinar el estilo onírico de su palabra. La palabra poética es el momento real en el que el narrador despierta el intelecto.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

³⁷ Luis Mario Schneider, *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p. 20

CONCLUSIONES

ESTADO DE LA UNIÓN

El texto cumple con la tonalidad lírica de principio a fin, en ningún momento se encuentra un desfase de tono que entorpezca la intención de la voz narrativa. El tono de voz da licencia al fluir de la conciencia a alcanzar un grado alto de lirismo que, a su vez, parecen descripciones de escenas fuera de contexto; por lo mismo se advierte una ruptura del transcurso del tiempo presente del que resulta la intemporalidad. La intemporalidad está en función de la palabra, surge precisamente cuando el yo interno vacía su estado anímico a través del lenguaje poético.

El protagonista personaliza la historia. Su búsqueda es moral, porque conforme la historia transcurre hay un sólo hecho que puede hacer que cobre conciencia acerca del doble rostro de la vida, una dama que mira hacia un lado (la vigilia), y la otra mira hacia otra parte (la muerte). En el plano de la vigilia alguien es consciente de la muerte de una persona porque muere, así de sencillo, por lo tanto Julio se sabe vivo, sólo en el plano del sueño profundo alguien no muere porque ya está muerto (al menos eso se piensa en la realidad de la vigilia porque no se ha experimentado la muerte).

Pero la dama de corazones también gira en torno del yo y el otro. El empleo de la imagen de la baraja permite al autor jugar con los sentidos connotativos que se le pueden extraer. Lo hace muy bien. El tema del yo y el otro consiste en que cualquier persona puede tener un doble en la apariencia física, mas se distinguen porque las virtudes y defectos de cada uno son distintas. Ello

significa que cada quien posee su propia verdad, que el ser humano se distingue por sus rasgos sensitivos que no disimulan la esencia del ser.

Julio es fiel a sí mismo, aunque duda entre el amor y la muerte, entre esa incertidumbre sabe que hasta no tener la plena seguridad y confianza de lo que depara el destino, se aísla de sus primas para entregarse a la reflexión, a momentos sublimes de la emoción para cuestionarse la propia vida y desechar lo que empaña su idea fija que ronda en su vida personal.

El narrador se sirve de la ironía para manifestar la burla de la vida misma para con el ser humano, por eso recurre a la ambivalencia de la dama de corazones. Por si fuera poco el narrador crea con *Dama de corazones* un gran poema narrativo que convierte en metáfora. Él edifica el mundo a su medida para su propia salud emocional. Su comportamiento siempre va de acuerdo con el Julio pensativo y solitario que recuerda a las primas en la infancia, a la tía a quien le procuraba los tintes para el cabello; que hace un recuento de países europeos con el puro viaje de la memoria; en fin, proyecta lo que observa y lo que siente a través de su propio punto de vista.

La historia en ningún momento defrauda al lector, al contrario, siempre a bordo de la lectura se deja seducir por las sensaciones que produce la sinestesia, por el ambivalente sentido de la baraja que hace atractiva *Dama de corazones*; la pluralidad de comparaciones, la sinestesia, la ironía, la sinécdoque, el juego de palabras, bastan para que el lector vaya construyendo la historia del texto, por eso no es tan sencilla *Dama de corazones*. Estos recursos estilísticos más la focalización interna oscurecen la trama y elevan el espíritu lírico del narrador. En consecuencia, hay que dejar bien claro que la estructura del texto está hecha para obligar al lector a construir la historia, si bien hay pasajes inconfundibles como la muerte de Mme. Girard, no deja de ser un secreto a voces lo que ocurre con Julio en la trama. Es común que se diga que un libro dice mucho más en lo que no dice, válido y lógico dicho que se refiere a otro modo de mirar lo que no es fácil advertir; sin embargo *Dama de corazones* contiene ideas que el lector debe armar como un rompecabezas, son las que juegan a la confusión y a la distinción de la realidad en la novela.

El valor estético de *Dama de corazones* recuerda a otra obra del mismo autor, *Nostalgia de la muerte* (la más famosa de toda su producción); la ensoñación de los sentidos es similar. Por supuesto que el texto toca también los temas favoritos del autor: la muerte, la vigilia y el sueño, el uso del juego de palabras, la soledad, etc. Estos temas en conjunción con el tratamiento que el

autor les da lo que los diferencia de otros literatos mexicanos de su época y de toda la literatura mexicana como Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, José Gorostiza, etc.

De modo que Xavier Villaurrutia plantea su gusto estético en *Dama de corazones*, además que en el texto formula muchas preguntas para dar la sensación de irrealidad e inseguridad que quiere revelar, ello es totalmente personal, el estilo del autor transforma en momentos únicos el carácter de la novela, el ambiente de la noche proporciona soledad y misterio, la convierte en su propio mundo que explora al máximo, sujeta la vida de los personajes a los designios de la vida lenta que pasa en el contexto de la historia, a la vez que sujeta sus vidas al proceder del discurso lírico para representarlos de una forma extraña que extraña al mismo tiempo al lector.

El narrador se introduce en la memoria de los personajes para conseguir el efecto de un dios que gobierna a sus discípulos a quienes lleva a actuar a su modo para lograr su propósito: mantener el tono lírico que dirige la obra y que marca la personalidad íntima de Julio. Los momentos poéticos que se permite Julio no están al alcance de ningún otro personaje, los expresa para mantener viva la experiencia lírica, para atizar el fuego de su yo en secreto. Desde este punto de vista, el carácter íntimo de Julio se va desarrollando en el relato a través del monólogo interior. Ningún otro personaje de la historia revela alguna noticia relacionada con la vida privada de Julio, por lo tanto, Julio conserva para sí sus pensamientos y sentimientos más profundos. La finalidad, es, pues, conducir la historia a una búsqueda personal. Mantener la concordancia por medio del aislamiento y la compañía, la nostalgia (el recuerdo de Mme. Girard por su juventud; el recuerdo de Julio hacia la infancia con sus primas), la descripción de Susana y Aurora para manifestar la alegría y la seriedad ante la vida, introducir el sueño para enfatizar las dos realidades internas de la vida, resuelven, con el toque onírico de la palabra, la intensa manera de penetrar en los propios temas favoritos del autor que despliega con armonía en la historia para conducirla a revelar la suya. Es decir, se adueña de la historia para hilvanar las ideas a su comodidad, que se lleva a cabo con otra finalidad, trastocar la manera tradicional de contar historias, establecer un nuevo efecto estético que deja satisfecho al escritor.

FUENTES CONSULTADAS

- BERISTÁIN, Helena. a) *Análisis estructural del relato*. México, UNAM-LIMUSA (Instituto de investigaciones Filológicas), 2002.
- b) *Diccionario de retórica y poética*, 8ª. ed. México, Porrúa (Instituto de Investigaciones Filológicas), 1997.
- CAPISTRÁN, Miguel, VILLAU RRUTIA, Xavier, et al. *Biblioteca de México. Homenaje a Xavier Villaurrutia*. México, Biblioteca de México, julio-agosto del 2001, 64.
- CORONADO, Juan. *La novela lírica de los Contemporáneos*, pról. de Juan Coronado. México, UNAM, (Coordinación de Humanidades), 1988.
- DE LOS REYES, Aurelio, FRANCO CALVO, Enrique, et. al. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton eds. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México, COLMES (Centro de estudios lingüísticos y literarios), 1994.
- DICCIONARIO Enciclopédico Espasa*, 8ª. ed., t. XVII. Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- ESPINOSA, Elia. *Jean Cocteau; el ojo entre la norma y el deseo*. México, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1988.
- FERNÁNDEZ, Sergio. *El estiércol de Melibea y otros ensayos*. México, UNAM (Coordinación de Humanidades), 1991.
- FREEDMAN, Ralph. *La novela lírica*, tr. de José Manuel Llorca. Barcelona, Seix Barral, 1972.

- GARCÍA PONCE, Juan. *Las huellas de la voz*. México, Ediciones Coma, 1982.
- GARIBAY K., Ángel Ma. *Mitología griega. Dioses y héroes*, 12ª. ed. México, Porrúa, 1993.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris, Editions du Seuil, 1972.
- GULLÓN, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid, Cátedra (Crítica y estudios), 1984.
- LE GUERN, Michel. *La metáfora y la metonimia*, 4ª. ed., tr. de Augusto de Gálvez Cañero y Pidal. Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1985.
- L. MORETTA, Eugene. *La poesía de Xavier Villaurrutia*. México, F.C.E., 1976.
- MANVELL, Roger. *Film*, 2ª. ed., tr. de Víctor Iturralde. Buenos Aires, EUDEBA, 1967.
- PAZ, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz*, 2ª. ed., vol. 2, t. II, ed. de Octavio Paz y Luis Mario Schneider. México, F.C.E., 1989.
- REYES, Graciela. *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, 2ª. ed. Madrid, ARCO/LIBROS, 1995.
- ROCHA ROMERO, Gilda, et al. *Multiplicación de los Contemporáneos. Ensayos sobre la generación*, intr. de Sergio Fernández. México, UNAM (Coordinación de Humanidades), 1988.
- SCHNEIDER, Luis Mario. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México, F.C.E., 1986.
- SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México, F.C.E., 1993.
- SNAIDAS, Adolf. *El teatro de Xavier Villaurrutia*. México, SEP/SETENTAS, 1973.
- VILLAU RRUTIA, Xavier. *Obras*, pról. de Ali Chumacero, recopilación de textos por Miguel Capistrán, Ali Chumacero y Luis Mario Schneider. México, F.C.E., (Letras mexicanas), 1996.