



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

***LA POÉTICA DE XAVIER VILLAURRUTIA EN
DAMA DE CORAZONES***

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS (LITERATURA MEXICANA)

PRESENTA

ALICIA JOSEFINA PASTRANA ÁNGELES

DIRECTOR DE TESIS:
DR. VICENTE QUIRARTE CASTAÑEDA



2010



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.

Quiero dejar constancia de mi gratitud y reconocimiento al

Dr. VICENTE QUIRARTE CASTAÑEDA

porque dirigió la realización de este trabajo con sabiduría pero también con afecto y generosidad.

Del mismo modo, quiero expresar mi agradecimiento a mis lectores y sinodales:

Dr. Juan Coronado López
Dr. Gustavo Jiménez Aguirre
Dr. Óscar Mata Juárez
Mtro. Israel Ramírez Cruz

A Miguel: todo, siempre.

A Juan Emiliano: gracias porque
tu corazón palpó dentro de mí.

A mis queridos hermanos:
Carlos y Margarita,
Gustavo y Guille.

A mis amigas y amigos entrañables.
Gracias por acompañarme en el
trabajo del camino.

A mis padres, Alicia y Gustavo:
amorosa memoria que vive en
el torrente de mi sangre.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: VILLAURRUTIA Y LOS CONTEMPORÁNEOS	4
1.1. La amistad de Villaurrutia y Novo: la generación bicápite	4
1.2. La revista <i>Ulises, Sor Juana Inés de la Cruz</i> y la curiosidad	12
1.3. <i>La poesía de los jóvenes de México</i>	26
CAPÍTULO II: LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE <i>DAMA DE CORAZONES</i>	48
2.1. Introducción	48
2.2. Enrique González Rojo: La reseña <i>Contemporánea</i>	51
2.3. Juan García Ponce: La irrealidad en <i>Dama de corazones</i> o la otra realidad	54
2.4. Sergio Fernández: La vida y el arte o “Cada cosa hace daño: <i>Dama de corazones</i> de Xavier Villaurrutia”	58
2.5. Juan Coronado: La compilación de <i>La novela lírica de los Contemporáneos</i>	59
2.6. Alberto Ruy Sánchez y el examen de <i>La prosa de intensidades</i>	62
2.7. Pedro Ángel Palou: “Introducción” a <i>Dama de corazones</i>	64
CAPÍTULO 3: <i>DAMA DE CORAZONES</i> : LOS PROCEDIMIENTOS DE LA FICCIÓN	67
3.1. La estructura narrativa	69
3.2. Julio, el narrador: quién, cómo y desde dónde narra	71
3.3. Los personajes	85
3.3.1. Aurora y Susana: la dama de corazones	86
3.3.2. Madame Girard	102
3.3.3. Julio, el protagonista: Narciso mirándose mirar en el espejo	106
3.3.4. Monsieur Miroir: la oquedad en el espejo	110

3.4. El tiempo	111
3.5. Ámbitos y espacios: la descripción pictórica	116
CAPÍTULO 4: OTROS TEMAS POÉTICOS Y OTRAS INFLUENCIAS	
PRESENTES EN <i>DAMA DE CORAZONES</i>	127
4.1. El viaje	127
4.2. El sueño y la vigilia	133
4.3. La muerte	136
CONCLUSIONES	140
BIBLIOGRAFÍA	144

INTRODUCCIÓN

Los poetas del grupo Contemporáneos nacieron en los albores del siglo XX y les correspondió asistir a la era de las dos grandes guerras y de la Revolución de 1910; al tránsito del romanticismo hacia el simbolismo y a la ruptura con las filosofías tradicionales; a los descubrimientos de Sigmund Freud en torno a la psique humana; a los movimientos de vanguardia y el jazz, por mencionar sólo algunos grandes acontecimientos. Pertenecieron a una generación signada por la modernidad y entregada a las dos actividades más relevantes que legaron a las generaciones literarias posteriores de nuestro país: la poesía y la crítica.

No obstante, algunos de ellos emprendieron también la escritura de narraciones heterodoxas como un ejercicio que les permitiera enlazar su concepción poética con la prosa que deviene de diversas influencias, entre ellas, las de Marcel Proust, Gerard de Nerval, André Gide y los experimentos novelísticos de la vanguardia europea. Villaurrutia fue también dramaturgo y, con Novo, promotor, en México, de las nuevas corrientes experimentales de teatro. Amante de la pintura, debemos a su mirada aguda y refinada numerosos y espléndidos ensayos sobre arte.

Individualistas, rebeldes y segregados, los Contemporáneos conformaron un frente contra la excesiva carga ideológica y retórica que subyacía al realismo y al naturalismo muy acorde con el dibujo literario de los episodios bélicos que dieron fin a treinta y cinco años de dictadura porfirista. La lucidez los hermanó con grandes escritores de la gesta revolucionaria, como Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, pero su energía creadora nunca estuvo guiada por el discurso político en boga sino por la innovación de los modos de hacer literatura. Dicha actitud los condujo al intento de aclimatar en estas tierras, mediante diversas vías, valores provenientes de otras visiones estéticas. La lectura y la difusión se convirtieron en actividades inherentes a su cotidiano quehacer escritural.

El propósito central de este trabajo analizar los procedimientos estilísticos y estructurales de *Dama de corazones* a la luz de la poética de Villaurrutia y de las corrientes literarias o de los autores específicos que lo influyeron, con

objeto de encontrar, en un autor que destacó, sobre todo, por su trabajo poético, los vasos comunicantes entre la poesía y la prosa, entre la poesía pura y la prosa poética y entre la experiencia de *novelar* y *ensayar*; identificar en *Dama de corazones* la estela que dejó la lectura de diversos autores para determinar las principales voces que influyeron en su lírica y en su prosa. Por último, evidenciar las simientes de la obra citada en las nuevas formas novelísticas posteriormente desarrolladas en nuestro país.

A través de la lectura de los ensayos de Villaurrutia, se impone comprender la gestación de la novela a partir de un impulso que determinó las búsquedas, experimentos y hallazgos del "Grupo de soledades". Tal impulso de vocación y vida fue la curiosidad. El hilo conductor de este trabajo, entonces, comienza con el camino de iniciación que recorrieron juntos, desde la adolescencia, Novo y Villaurrutia, y que los llevó a la fundación de *Ulises: Revista de curiosidad y crítica*. Data de aquella época, también, el ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz*, en el que Villaurrutia declara su filiación con la Décima Musa porque en ella, como en Simbad y Ulises, es la curiosidad por pasión la que provoca el viaje o la escritura como inagotable deseo.

Por otra parte, es necesaria la revisión del ensayo *La poesía de los jóvenes de México* para comprender la toma de postura de un joven escritor y el rumbo que definiría su visión poética dentro del contexto de la producción lírica nacional. Del mismo modo, las teorías del Abate Bremond, de Paul Valéry y de Juan Ramón Jiménez en torno a la poesía pura son indispensable marco para el análisis de la concepción estética del autor.

Para establecer el impacto de *Dama de corazones*, a partir de su publicación, en el medio literario mexicano, es fundamental observar la recepción de la novela por parte de la crítica a lo largo del tiempo. Enrique González Rojo, Sergio Fernández, Juan García Ponce, Juan Coronado y Alberto Ruy Sánchez ofrecen sus testimonios, mismos que serán examinados en este trabajo.

Por último, emprenderé el análisis de la novela en cuanto a sus elementos de estructura y formales y, también, de los temas, presentes en ella, que son recurrentes en toda la obra de Villaurrutia.

Dama de corazones debe apreciarse dentro del contexto de las producciones prosísticas experimentales concebidas por algunos otros miembros del grupo (Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet y Salvador Novo), quienes encontraron sus pares en los nóveles escritores españoles (Pedro Salinas y Benjamín Jarnés, entre otros) coetáneos suyos. *Ulises*, en México y la *Revista de Occidente* en ultramar, fueron los primeros foros para la divulgación y el diálogo entre aquellos artistas preocupados por encontrar los vasos comunicantes entre la poesía pura y una prosa más cercana a la imagen y el lirismo que a una trama determinada por las específicas circunstancias históricas y sociales. Queda pendiente emprender el diálogo intertextual entre los textos mexicanos y españoles que perseguían los mismos fines y fueron escritos en los mismos tiempos.

A partir del análisis temático y formal de *Dama de corazones* es posible la reflexión en torno a la poética que configura la obra de Xavier Villaurrutia y las influencias estéticas que caracterizaron su concepto del género “novela”. Paul Valéry es uno de sus guías formales y espirituales y si para el escritor francés la “prosa marcha y la poesía canta”, vincular la narración con la poesía pura fue un experimento trascendente por parte del autor de *Reflejos* y de los ya mencionados integrantes de su generación. El serio intento por suavizar el paso duro y militar de la prosa épica nacionalista y acercarlo a la gracia etérea del lirismo es el germen de una nueva preceptiva literaria que, si bien fue poco valorada en su momento, tendría eco y daría generosos frutos en las producciones mexicanas posteriores.

CAPÍTULO I: VILLAURRUTIA Y LOS CONTEMPORÁNEOS

1.1. LA AMISTAD DE VILLAURRUTIA Y NOVO: LA GENERACIÓN BICÁPITE

Si ayer amaba el rigor, el orden y la calma, ahora prefiere el abandono, la sensualidad, la libertad. [...] Ha dibujado con los ojos cerrados y soñado con los ojos abiertos. Fijarse en algo no le agrada. [...] Prefiere ser imprudente y exponerse en el cambio a salvarse en la abstención.

Xavier Villaurrutia. *Autobiografía en tercera persona*

Xavier Villaurrutia nace en 1903 y da inicio al desarrollo de su producción literaria en los agitados años 20, en pleno auge del espíritu revolucionario. Su generación, diferenciada por una actitud rigurosamente crítica en la esfera poética, ya no creía en el ideario estético de la nueva clase instalada en el poder y la propaganda política y cultural, rápidamente desgastada, que lo sustentaba.

El siglo XIX muere con la herida emponzoñada que divide a la literatura entre la ocupada en el examen social (realismo, naturalismo) y la que prefiere, se dice, la intimidad estética (simbolismo, modernismo hispanoamericano). El programa literario de la Revolución devenía de la primera rama y servía muy bien a la causa del recién inaugurado Estado.

Villaurrutia y el “grupo sin grupo” al que pertenece se acogen a la actitud poética que deviene de la segunda línea literaria; “rechazan al Estado en nombre de la civilización. Optan por la autonomía de la literatura frente a la fascinación de la Historia.”¹

Octavio Paz expresa que la actitud del grupo pudiera parecer contradictoria pero

no lo es. Cosmopolitas en materia de arte, fueron patriotas convencidos. En sus obras, en forma constante aunque dispersa, figuran las declaraciones mexicanistas al lado de la sátira más o menos velada a los extranjeros. Reléase, por ejemplo, el teatro de Villaurrutia. [...] Extranjero era sinónimo de intruso. Su afrancesamiento, como lo dijo Cuesta muchas veces, era la libre elección no de un particularismo (francés) sino de un universalismo. Se puede discutir si realmente la tradición

¹ Christopher Domínguez Michael, Introducción a “El licor del estilo” en *Antología narrativa mexicana del siglo XX*, pp. 521-522.

francesa representa esa visión universal del hombre que veían en ella Cuesta, Villaurrutia, Torres Bodet y Owen; lo que sí es indiscutible es que para ellos el afrancesamiento era una profesión de fe universalista. Por eso podía coexistir con su patriotismo. [...]

Grotesco equívoco: fueron obstinados, fervientes patriotas y los persiguieron por cosmopolitas y extranjerizantes. Lo más curioso es que los ataques en nombre del nacionalismo venían de escritores que se decían marxistas. La confusión entre marxismo y nacionalismo ha sido y es una de las expresiones del obscurantismo de nuestra época, sobre todo en América Latina. El mexicanismo de Xavier no era una idea –por eso no lo llamo nacionalismo– sino un sentimiento, una tradición”.²

Los Contemporáneos constituyen un grupo especial y distinto al de otras sociedades generacionales. No comparten un mismo año de nacimiento ni un ideario común. Quizá su afinidad radica, principalmente, en el deseo individual –y decididamente individualista– de hacer poesía; una poesía sin programa ni estatutos, centrada exclusivamente en su esencia misma, como pedía Valéry, al margen de los requerimientos políticos e ideológicos de ese momento histórico en el que se consolidaba un nuevo proyecto de nación.

“Grupo sin grupo”, “Grupo de soledades”, como Villaurrutia la nombraba, la generación estuvo constituida por subgrupos en su interior. Uno de ellos lo constituyeron Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, quienes se conocieron en los años adolescentes de la preparatoria, cuyo albergue era entonces el magnífico edificio de San Ildefonso, y a partir de esa edad forjaron una amistad de jóvenes, genuina y cómplice, que duraría hasta la muerte de Xavier. Novo relata así sus primeros encuentros:

Meses antes se había iniciado mi casual amistad con un muchacho del año superior: el cuarto y último, que compartía con el tercero los salones de clase del patio grande. No recuerdo cómo empezamos a tratarnos. Dado su espíritu inquisitivo, tiene que haber sido él quien me abordara, interesado al descubrir que, como él, yo hacía versos que se habían publicado en la revista escolar *Policromías* donde también aparecieron los primeros suyos.

No teníamos clases juntos, pero conversábamos fuera de ellas; y al saber que él vivía en Mina 95, y yo en Guerrero, di poco a poco en pasar por él a su casa para caminar juntos hacia la Preparatoria que entonces no pesaba alcanzar a pie, a lo largo de las calles poco transitadas.³

El afecto que ambos amigos llegaron a profesarse es evidente a través de los muchos testimonios que Salvador Novo dejó dispersos en su obra. Su memoria

² Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra.*, pp. 26-27.

³ Salvador Novo, *La estatua de sal*, p. 100.

evoca de continuo al amigo ausente; y a través de esas remembranzas podemos reconstruir un retrato de su persona.

Cuando se conocieron, Villaurrutia era “bajito de cuerpo, de espléndidas manos blancas, tersas, expresivas, y de grandes ojos alertas, de boca gruesa, endeble sin embargo, delgado, débil, enfermizo”.⁴ Esta descripción del poeta adolescente ya perfila la imagen que observamos en sus fotografías adultas: el físico sugiere el de un artista, con más proyección espiritual que material, y la esplendidez de su persona está concentrada en las manos de poeta y dibujante. Estas manos fueron quizá de los rasgos que Villaurrutia quiso e hizo destacables y que fueron, así mismo, destacadas en las fotografías de Lola Álvarez Bravo y David Silva; en los retratos realizados por Agustín Lazo y por Carlos Orozco Romero; en el dibujo del poeta y pintor español José Moreno Villa y en los autorretratos y dibujos que el propio Villaurrutia incluyó en *Dama de Corazones*.⁵

Los Villaurrutia eran criollos, y sus ascendientes les legaron el título de Marqueses del Apartado aunque, para la época en que el poeta nació, la fortuna familiar estaba casi totalmente mermada. No obstante, el sentido aristócrata de la vida y el orgullo familiar se conservaba, ya que el prestigio del apellido no se debía exclusivamente a las posesiones materiales.

Entre sus antepasados había poetas y miembros de la alta clerecía colonial, o humanistas célebres como el doctor Jacobo de Villaurrutia (...) quien (...) fundó el *Diario de México* junto a Octavio Bustamante, participó en la guerra de independencia y llegó a ser presidente de la Suprema Corte en 1831, además de poeta y cuentista de cierta fama. Este Jacobo de Villaurrutia fue padre de Wenceslao de Villaurrutia, que vivió en Cuba, industrial y humanista, padre a su vez, de Jacobo Villaurrutia, teórico y reformador de la agricultura cubana, abuelo de Xavier.

Villaurrutia, además, era sobrino de don Jesús Valenzuela, antiguo mecenas de la *Revista Moderna*, de quien la familia había heredado cuadros de Ruelas y Herrán. Como correspondía al antiguo estatus familiar, Villaurrutia había pasado su infancia en escuelas privadas como el Colegio Francés, pero ya en 1916 había sucumbido a la educación pública.⁶

⁴ Miguel Capistrán, “Intimididades literarias de los Contemporáneos” (Entrevista con Magdalena Galindo). *Los empeños*, México, I, I. p. 39. Citado por Guillermo Sheridan en *Los contemporáneos ayer*, p. 53.

⁵ 7 Fotografías y dibujos tomados de la iconografía de *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* de Octavio Paz.

⁶ Guillermo Sheridan, *op.cit.*, p. 53.

Es manifiesto y comprensible el influjo que Villaurrutia provoca en la persona de Novo. En la fotografía que adorna la portada de *La estatua de sal*, el poeta ostenta un físico grueso, de tez morena y facciones toscas y sensuales. Las manos grandes, aunque cuidadas con esmero, no alcanzan a ocultar cierta rudeza. El autor de *Nuevo amor* proviene de Torreón, Coahuila, y en sus memorias nos habla, al inicio, de sus orígenes familiares, de una niñez inquieta y precoz y de su iniciación en la vida y la literatura en su juventud temprana.

El padre, español, llegado de la Habana a Zacatecas, ejerció varios oficios, entre ellos los de carnicero y sastre. La familia gozó en alguna época de cierto acomodo económico, pero, a diferencia de la de Villaurrutia, no tenía miembros pertenecientes a la porfiriana clase aristocrática ni que hubieran destacado en la política o la cultura.

Por otra parte, los Villaurrutia practicaban el tenis, deporte propio de burgueses, Xavier cantaba y era buen bailarín. Conforme su amistad con Novo y sus demás compañeros crecía, compartía con ellos tales placeres y aficiones. No obstante, Octavio Paz y José Luis Martínez comentan que era de carácter reservado y que resguardaba su vida privada de las relaciones que no fueran estrictamente literarias.⁷

Su afición por el bridge es un medio más para que Novo continúe el retrato interior del amigo:

Si yo tratara en esta carta de forjar tu biografía, siquiera en relación con nuestra amistad, tendría que localizar en el tiempo y la circunstancia el momento en que nos impusiste a todos la disciplina del bridge que tú nos enseñaste a jugar, y que es un juego tan consonante con tu espíritu organizado, en que el azar se subordina a la inteligencia de estimar las propias fuerzas y administrarlas en el ritmo y el riesgo de las "finezas". Reconocías y censurabas que el bridge conspirase en combatir la conversación; pero era en realidad su forma más quintaesenciada, y por ello tu predilecta y la que todos practicábamos afanosos bajo tu dirección.⁸

A través de estas descripciones puede recrearse la estampa de una personalidad sensible y compleja, dibujada en claroscuros, en la que la inteligencia doma y subordina todas las fuerzas vitales y ocultas y, así, las

⁷ José Luis Martínez, "Los contemporáneos en familia". Mesa testimonial conducida por Cristina Pacheco y publicada en: *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, pp. 276-277. y Octavio Paz, *op.cit.* p. 19.

⁸ Salvador Novo, "Prólogo" a las *Cartas de Villaurrutia a Novo (1935-1936)*, p. 12.

encauza para fluir en un ritmo y un sostenimiento del riesgo tales que no se desborden sin dirección. Ésta será también una característica central de su poética.

Desde que se conocen, los poetas comparten sus primeros trabajos literarios, ambos bajo la influencia de González Martínez y Villaurrutia, además, bajo la de López Velarde, en cuya cátedra fueron alumnos en San Ildefonso. La curiosidad esencial y el temprano desarrollo de la sensibilidad de Novo ponen en él términos de admiración por el joven poeta que domina el francés y lo acerca a sus lecturas simbolistas. Juntos recorrieron la ruta francesa que va de Balzac a Huysmans; la cauda poética proveniente de Claudel, Romain, Valéry; a partir de Cocteau, entre otros, compartirían la vocación teatral; y, a partir de Gide, definirían y edificarían su postura moral ante el mundo:

Il faut se perdre
Pour se retrouver.

La sentencia acuñada por Fenelón (*Es preciso perderse para encontrarse*) y presente en la Biblia a través de la escritura de San Juan cuando se refiere a la salvación del alma (“de cierto que el que no naciere otra vez no podrá ver el reino de los cielos”)⁹, tiene un sentido estrechamente relacionado con la capacidad humana, no siempre explorada al máximo, de entregarse a algo o a alguien; con el largo y sinuoso camino del autoconocimiento; y tiene que ver también con la elección del abismo para, desde lo profundo y lo prohibido, alcanzar el vuelo y la recuperación.

Lema, consigna, ideario de vida, la frase de Fenelón, retomada por Gide en *El hijo pródigo*, publicado en 1907 y traducido posteriormente por Villaurrutia, será consigna para él y para Novo, cómplices de un estilo de vida y de una vocación de fe. En ese momento histórico de México, expresa Monsiváis:

A la vanguardia cultural le urge romper el aislamiento que ha caracterizado al México independiente [...]. Si no se quiere la doble opresión del tradicionalismo y el chovinismo, hay que destruir prejuicios y cánones desvencijados, renunciar a la poesía rimada, pintar muy conscientes de la existencia de Picasso, y, muy

⁹ Miguel Capistrán, *Los contemporáneos por sí mismos*, p. 81.

especialmente, en el caso de los gays, asumir la consigna de Gide: “Vivir peligrosamente”, es decir, vivir desafiando la cerrazón social. Al periodista Ortega en *Revista de Revistas* (10 de abril de 1932), el poeta Xavier Villaurrutia le confía el credo de su generación:

“Es la moral de Gide la que nos interesa, lo que me interesa. Humana, profunda, valiente, ayuda a vivir. Hazte quien eres, decía Nietzsche. Vive como eres, parece decir Gide. Usted sabe que por lo que se refiere a esa familiaridad con la obra moral de Gide, nosotros no hicimos sino coincidir en el tiempo con los nuevos espíritus del mundo que, del mismo modo que nosotros, encontraron en su obra una incitación a la falta de hipocresía moral. Antes de Gide, parecía absurdo hablar de uno mismo, mostrarse tal cual es uno”.¹⁰

Las vivencias y experiencias literarias compartidas llevaron a Villaurrutia y Novo a realizar la primera publicación, en *El Universal Ilustrado*, de sus poemas. En un espacio que el diario les concede, Novo publica la “Parábola del hermano” y Villaurrutia “Al repasar el libro...” y “La visión de la lluvia”. La identificación con Gide los impulsa a la difusión de su poesía y de su postura disidente frente a la moral y el arte. Por esos mismos años, (1919-1921 aproximadamente) colaboraron también con la revista *Policromías* y con *El Heraldillo Ilustrado*. También publicaron su primer libro juntos. Rememora Salvador Novo:

Un libro de traducción de Francis Jammes, para la Editorial Cultura. Yo hice la traducción de los cuentos y Xavier hizo el prólogo, y con esto apuntó el camino que tan brillantemente habría de seguir después, el de la crítica. Esto acontecía en 1922, o sea cuando tenía él diecinueve y yo dieciocho años. Xavier me revelaba así autores, poetas, escuelas; era positivamente un maestro apenas un año mayor que yo, pero dotado de este espíritu central suyo, necesitado, sin embargo, de un muro al que adherirse como en su *Hiedra*; él buscaba una fuerza en que apoyarse y a la cual se comunicaba, pero de la cual derivaba también su talento. Él encontró en mí esa fuerza y a la vez, digamos pues, ese alumno y ese maestro. Quizás también describa nuestra relación de esos años un poema que yo dediqué entonces a Xavier:

No podemos abandonarnos,
nos aburrirnos mucho juntos;
tenemos la misma edad,
gustos semejantes,
opiniones diversas por sistema.

Muchas horas juntos,
apenas nos oíamos respirar
rumiando la misma paradoja
o a veces nos arrebatábamos
la propia nota inexpresada de
la misma canción.

Ninguno de los dos, empero,

¹⁰ Carlos Monsiváis, “Prólogo” a *La estatua de sal* de Salvador Novo, p. 26.

aceptaría los dudosos honores del proselitismo.”¹¹

Herederos del hastío de Huysmans y del *spleen* de Baudelaire y hostilizados por el medio artístico dominante y la moral social, el poema revela otro mal endémico que los aquejaba: el tedio. Del mismo modo, expresa el sentido crítico que enriquecía sus discusiones y su oposición sistemática a afiliarse a ningún credo político o artístico que los emparentara con el grupo intelectual encumbrado. Estas actitudes devendrán, como consecuencia lógica, en ironía y escepticismo.

Escribe Villaurrutia a Novo, en el único viaje que lo ausentó físicamente del país: “De política no te pido que me informes, ni que me digas nada; ya sabes que en esta materia me sucede lo que a nuestros políticos: no entiendo nada”.¹²

Paz se detiene largamente en la descripción física y espiritual del autor de *Reflejos* y ahonda en estos y otros rasgos de su carácter:

Villaurrutia no pretendía ser humilde ni inclinaba la cabeza: la erguía y la movía de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, entre curioso y desdeñoso. Un pájaro que reconoce sus terrenos y define sus límites. [...]

Desde la primera vez que hablé con él me di cuenta de que sabía oír. Además, sabía responder. Dos virtudes raras, sobre todo entre escritores (...). También desde el principio me sorprendió su hermosa voz, grave y fluyendo como un río oscuro. Sus ademanes eran sobrios y exactos. Dos notas constantes, espuela y freno: la ironía, a veces cruel, y la cortesía. [...] Era discreto lo mismo en la vida real que en la literatura; su amor por las formas se reflejaba tanto en su manera de vestir como en sus endecasílabos. Pecado mortal: el brillo excesivo. [...]

Su escepticismo no sólo era hijo de la reflexión sino de su temperamento. Huía de los extremos y estaba fascinado por ellos. Continua oscilación entre estados de ánimo intensos y eléctricos, rozando con la exasperación, y otros de postración, inercia e indiferencia. Irritabilidad y melancolía, breves estallidos y letargos prolongados. Desasosiego, no sentirse firme en ninguna parte, pegar un salto e instalarse en una paradoja, habitar una afirmación suspendida en el vacío: no la duda intelectual sino la zozobra vital.¹³

La poesía de Villaurrutia iba evolucionando hacia el estilo pleno que la definiría y su actitud intelectual lo encaminaba a convertirse en una de las mentes más críticas de la generación. Hacia 1922, los amigos colaboran también con las revistas *México nuevo* y *La falange* (editada por Ortiz de Montellano y Torres

¹¹ Miguel Capistrán, “Xavier Villaurrutia”. Conferencia publicada en *Cumbres de la poesía mexicana en los siglos XIX y XX*, p. 38.

¹² *Cartas de Villaurrutia a Novo (1935-1936)*, p. 58.

¹³ Octavio Paz, *op.cit.*, pp. 10-21.

Bodet bajo el auspicio de Vasconcelos) y en ella publicaron, por primera vez, prosa de imaginación: Novo un fragmento de *El joven* y Villaurrutia el “Retrato” de Mauricio Leal.

El encuentro de Novo y Villaurrutia en sus años de formación intelectual daría cuerpo y solidez a un aprendizaje literario en el que ambos fungieron como alumno y maestro; a un entusiasmo que derivó en creación y en continua difusión de obras ajenas y propias y a una amistad indestructible. Juntos emprenderían diversas empresas literarias, entre ellas, el ensayo que significó la escritura de novelas. Novo, famoso por haber elaborado un personaje a partir de sí mismo, sorprende en *La estatua de sal* por el tono provocativo y satírico con que recuerda su propio proceso de iniciación existencial y literaria: Si requiere de máscara para expresar su verdad frente a una sociedad lapidaria, elige la del cinismo. Por contraste, conmueve, en el prólogo con que entrega las cartas de Villaurrutia al público, por el tono cálido, sensitivo y respetuoso de su evocación del amigo: Si requiere de máscara para resguardar el dolor de la pérdida, elige la de la añoranza:

Sigues, en fin, vivo y presente entre quienes continuamos una obra a la que consagraste tu inteligencia y tu pasión. Y fuera del teatro y de toda relación con los demás que te recuerdan, admiran, respetan, analizan, estudian y acuden a la fuente clara y profunda de tus libros convocados por el signo de la curiosidad que te presidía; para mí solo, sigues vivo y presente en tu ausencia de cada vez más años; a una distancia que el tiempo acorta, minuto a minuto, hacia el día venturoso en que vuelva a verte.¹⁴

¹⁴ Salvador Novo, “Prólogo. Carta a Xavier Villaurrutia” en *Cartas de Villaurrutia a Novo (1935-1936)*, p. 15.

1.2. LA REVISTA *ULISES*, SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y LA CURIOSIDAD

Ya Voltaire decía que el tedio es el fruto de la triste falta de curiosidad.[...]. La curiosidad es uno de los grandes motores que ha tenido el mundo.

Xavier Villaurrutia. "Sor Juana Inés de la Cruz"

Quizá los signos vitales, intelectuales y estéticos más notables de la generación bicápite, pero más específicamente de Xavier Villaurrutia, fueron la curiosidad y la crítica; términos que, a manera de divisa o consigna, dieron definición y sustancia a la revista *Ulises*.

Pero la curiosidad no sólo era un rasgo natural del carácter del autor de *Reflejos* sino una actitud cultivada e, incluso, teorizada a través de diversos ensayos. Ésta constituyó también uno de los ejes medulares de su trabajo poético y crítico. Por curiosidad ensayó la prosa, intentando observar cómo se desenvolvía en ella un discurso forjado a partir de la poesía. Por curiosidad tradujo, dirigió y actuó las últimas producciones del teatro italiano, francés, norteamericano y mexicano. La curiosidad determinó en el autor la búsqueda de nuevas y distintas tendencias expresivas a partir de sus ávidas lecturas adolescentes. La curiosidad lo llevó a explorar otros ámbitos y a escuchar otras voces distintas a las familiares en el medio intelectual mexicano. La curiosidad lo llevó, en fin, junto con Novo, a buscar la fundación de una revista independiente que diera expresión a las voces nacionales y extranjeras que otras revistas de la época acallaban o, sencillamente, desconocían.

Ser que se reflejaba en innumerables espejos, Villaurrutia contempló en la figura de Juana de Asbaje el cristal en que se solaza la curiosidad propia. En su ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz*, dictado a modo de conferencia, deslinda claramente el motivo de su estudio: "No voy a hablar de todos los aspectos de la poesía de Sor Juana, ni de todo aquello que esta poesía me despierta. [...] Voy a hablar a ustedes de la curiosidad de Sor Juana", y continúa su disertación en torno al mismo asunto:

[...] La curiosidad ha sido casi siempre apreciada desde un punto de vista muy especial; se le ha considerado como una debilidad; también se dice que la curiosidad, así tomada superficialmente, es algo propio únicamente de la mujer. Yo distingo dos clases de curiosidad: la curiosidad de tipo masculino y la curiosidad de tipo femenino. Un hombre puede tener curiosidad femenina y una mujer curiosidad masculina. Éste es el caso de Sor Juana.

La curiosidad como una pasión que no acrecienta el poder del Espíritu la podemos personificar en Eva, que mordió por curiosidad el fruto prohibido. En Pandora, que movida también por ese pensamiento abrió la caja que le habían prohibido. Ésta es una curiosidad de tipo accidental; pero hay otro tipo de curiosidad, una curiosidad más seria, más profunda, que es un producto del espíritu y que también es una fuente en el conocimiento. Esta curiosidad por pasión, –no por capricho–, es la curiosidad de Sor Juana.

¿Qué es la curiosidad por pasión? Yo la defino así: es una especie de avidez del espíritu y de los sentidos que deteriora el gusto del presente en provecho de la aventura; es una especie de riesgo que se hace más agudo a medida que el confort en que se vive es más largo. Este tipo de curiosidad ¿por quién está representado?

[...] Simbad el Marino, rico y pobre en su riqueza, en cuanto el tedio lo amenaza abandona riquezas y bienes y se lanza a la aventura. Naufraga, porque Simbad es un naufrago incorregible. Pero este naufragio no le impide, una vez que ha vuelto a sentirse holgado y rico, lanzarse a un segundo, a un tercero, hasta un séptimo viaje. Es el tipo de curiosidad que ahora nos interesa. Otro ejemplo de personaje conmovido, espoleado por esta pasión del espíritu, es Ulises. Sus aventuras revelan una curiosidad de tipo científico. No era su viaje una simple aventura, sino que perseguía un fin. Pues bien, Sor Juana es para mí una representante de esta forma de curiosidad masculina.¹⁵

Me detendré en esta extensa cita porque es interesante el barroco juego de espejos que Villaurrutia interpone entre la poeta y él a partir de un elemento que los hermana espiritualmente: la curiosidad. Sin embargo, la visión popular o el sentido común identifican curiosidad con debilidad y, desde este punto de vista, por supuesto sexista y estereotipado, dicha actitud es sólo propia del alma femenina. El diccionario de la Real Academia Española ofrece dos definiciones relativas al concepto que nos ocupa: *Curiosidad [...] 1. Deseo de saber y averiguar alguna cosa. 2. Vicio que nos lleva a inquirir lo que no debiera importarnos.*¹⁶ Las acepciones de la palabra son distintas y hasta opuestas, pero no establecen diferencias de género en la asunción de una u otra actitud. Es Villaurrutia, influido por un prejuicio cultural y lingüístico, quien otorga diferencias genéricas a ambas definiciones: La primera, de acuerdo con la concepción del poeta, correspondería a la actitud masculina; la curiosidad “por pasión”. La segunda, que apunta hacia lo débil, frívolo y “accidental”, es la que caracteriza a la condición femenina.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 776.

¹⁶ *Diccionario de la Real Academia Española*, tomo II, p. 402.

Villaurrutia, desde este prejuicio, justifica y exalta el *padecer* curiosidad, mediante un juego barroco y dialéctico a través de las siguientes premisas: la curiosidad sin propósito es un vicio estrictamente femenino. Él se identifica con la curiosidad que caracteriza a Sor Juana; por lo tanto, la curiosidad de Sor Juana es masculina. Sor Juana es masculinizada porque su actitud intelectual (la curiosidad por pasión) no corresponde al del estereotipo femenino, cuya curiosidad no pasa de ser eso, mera curiosidad. Pero esa visión de lo femenino tampoco pasa de ser eso: mero estereotipo.

Analicemos el caso de Eva y el fruto prohibido, el primer ejemplo de curiosidad “accidental” propuesto por Villaurrutia:

De acuerdo con el Diccionario de los símbolos de Chevalier y Gheerbrant:

La manzana se utiliza simbólicamente en varios sentidos aparentemente distintos, pero más o menos allegados; éstos son: la manzana de la discordia, atribuida a Paris; las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, que son frutas de inmortalidad; la manzana consumida por Adán y Eva y la manzana del Cantar de los Cantares, que según enseña Orígenes representa la fecundidad del Verbo divino, su saber y su olor. Se trata pues, en todas las circunstancias, de un medio de conocimiento, pero que es fruto tan pronto del árbol de la vida como del árbol de la ciencia del bien y del mal: conocimiento unitivo que confiere la inmortalidad o conocimiento distintivo que provoca la caída. [...]

El simbolismo de la manzana procede, según el abate E. Bertrand (citado en BOUM, 235), de lo que contiene en su interior: una estrella de cinco puntas formada por los alvéolos que encierran las pepitas. Por esta razón los iniciados ven en ella la fruta del conocimiento y de la libertad y, por consiguiente, comer la manzana significa para ellos abusar de la inteligencia para conocer el mal, de la sensibilidad para deseárselo y de la libertad para perpetrarlo. [...] El pentagrama (*pentagrammon*), símbolo del hombre-espíritu, en el interior de la carne de la manzana simboliza, además, la involución del espíritu en la materia carnal. [...]

Según el análisis de Paul Diel la manzana, por su forma esférica, significaría globalmente los deseos terrenales o la complacencia en tales deseos. La prohibición pronunciada por Yahvéh pondría en guardia al hombre contra el predominio de esos deseos, que lo arrastrarían hacia una vida materialista por una especie de regresión, en sentido opuesto a la vida espiritualizada, que es el sentido de la evolución progresiva. Esta advertencia divina da a conocer al hombre esas dos direcciones y a escoger entre la vía de los deseos terrenos y la de la espiritualidad. La manzana sería el símbolo de semejante conocimiento y de la aparición de la necesidad de escoger.¹⁷

El mito bíblico refiere a una prohibición en cuanto a la ambición de conocer y en cuanto al predominio del instinto sexual sobre el espíritu. A Eva la mueven la pasión sexual e intelectual, (*deseo de saber y averiguar alguna cosa*) más allá del

¹⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, pp. 688-689.

capricho. La primera mujer habita en el Paraíso y, desde el momento en que fue creada, tiene resuelta la existencia y la felicidad. ¿No es asociable esta situación con el tedio que agobia a Simbad en medio de sus riquezas? Ambos abandonan del mismo modo la seguridad en pos del riesgo y la aventura. Pero, tratándose de Eva, la tradición asocia su elección con el mal. Sin embargo, es debido a este riesgo asumido por ella que el mito explica una cualidad esencial de la condición humana: imperfecta pero ávida, está condenada por siempre al deseo. Sería interesante especular sobre la conclusión bíblica o el castigo impuesto si Adán hubiera sido quien se hubiera rebelado y atrevido a la desobediencia.

Eva también hace profesión de vida la divisa de Fenelón a la que el mismo Villaurrutia se acoge: *hay que perderse para encontrarse*. Hija pródiga, como el personaje bíblico, cuya historia reinterpreta Gide, abandona la seguridad de la casa paterna para ir en busca de sí misma. Caída en desgracia, en su involución hacia el mal, marca a su descendencia con el estigma del pecado pero, con este mismo hecho, le abre, sin saberlo, el camino de la redención.

Creo, al contrario de Villaurrutia, que Eva fue, en ese sentido, protagonista de un mito fundador; la primera de los héroes que deciden emprender viaje. De su estirpe descienden Simbad, Ulises y la propia Sor Juana Inés. La constatación está en el hecho de que también la monja jerónima fue soterrada, silenciada y expulsada del reino de la escritura por un arzobispo representante de Dios en la tierra.

Más allá del desacierto que exhibe el ensayo con respecto a la tipificación masculino-femenina de la curiosidad, el escrito evidencia también un juego de correspondencias entre pares interesantísimo y complejo: a través de la identificación de Sor Juana con lo masculino se establece, sin menoscabo para él, la identificación de Villaurrutia y la poeta; se imponen, por encima de la separación arbitraria de lo femenino y lo masculino, los intercambios de actitud vital e intelectual entre hombres y mujeres; se hace presente, en este proceso comparativo, la marginalidad que ambos personajes mexicanos sufrieron precisamente por su actitud ante el conocimiento, y también por los prejuicios sexuales de la época en que cada uno vivió. Hay resabios de narcisismo y de

ambigüedad subyacentes en el discurso del poeta. Hay el ocultamiento tras la máscara para mostrarse a sí mismo. Hay, también, la tendencia de tomar el reflejo del otro para referirse a la propia concepción del mundo.

Sor Juana Inés fue, efectivamente, una influencia poética para Villaurrutia e inspiración de sonetos y, sobre todo, de la *Décima muerte*. Su deuda con ella llevó al poeta a participar en el rescate, difusión y revaloración de su obra.

A lo largo de su obra ensayística y en el texto dedicado a Sor Juana, Villaurrutia se refiere a la curiosidad como una actitud vital y estética. La crítica, por otra parte, fue asumida también de esa manera, lo que permitió al poeta no sólo la factura de excelente obra creativa, sino la construcción de una poética y la consolidación de una postura orgánica en torno a la literatura y el arte. Villaurrutia dedicó múltiples páginas a la reflexión teórica, al reconocimiento de sus influencias y afinidades, al descubrimiento de nuevos valores y a la búsqueda de los vasos comunicantes que se dan entre poesía, prosa y teatro; entre clasicismo y vanguardismo, y entre la literatura y las artes plásticas, especialmente la pintura.

El arte pictórico había tenido una impetuosa renovación en México y el muralismo había cobrado fuerte impulso ideológico, político y económico, a partir de la Revolución, en la época vasconcelista. Inmerso en la tarea de definir su compromiso estético, y en estrecha relación emocional y laboral con el novel pintor Agustín Lazo, Villaurrutia inició su vocación de crítico y esto lo llevó a protagonizar, junto con su grupo, una de las grandes polémicas que se han dado en México en torno a la concepción revolucionaria del arte. Su vínculo con Lazo, firme y duradero, favoreció una mutua y favorable influencia.

El criterio establecido entre los amigos era que 'Agustín pinta los poemas de Villaurrutia cuando Xavier no escribe los cuadros de Lazo', como decía Rodríguez Lozano. El comentario rebasa la previsible retórica de la frase y toca una verdad palpable: la serie de *gouaches* de Lazo propone un trabajo muy bello en el que la poesía de Villaurrutia parece cubrirlo todo, establecer unas correspondencias que van más allá de lo anecdótico y acusan una mutua dependencia si no es que un mismo aliento y origen.¹⁸

¹⁸ Guillermo Sheridan, *op. cit.*, pp. 209-210.

Así mismo, tanto Villaurrutia como Novo han sido recordados entre el medio de escritores que los conocieron como acendrados críticos; el primero, según demuestran muchos de sus textos, podía llegar a ser lapidario; el segundo tenía una actitud irónica muchas veces despiadada y mordaz. Hacia 1921, Ernesto Luquín describe así el comportamiento del autor de los *Nocturnos*:

Desde el primer momento me impresionó la nerviosidad de aquel mozo afilado, persuasivo e insinuante a quien todo o casi todo lo que se decía en el seno de aquel grupo de literatos en embrión le merecía alguna alusión hiriente. Me pareció que en aquel momento sólo las cualidades literarias valían para él y que los tormentos o conflictos que atormentaban a uno u otro significaban muy poco cuando no los acreditaba alguna cualidad artística. Tenía una insensibilidad respecto a todo lo que rebasara los dominios de la literatura y un espíritu crítico que producía la sensación de un pulverizador.¹⁹

En su *Carta a un joven*, el propio Villaurrutia se solaza y detiene en la explicación del significado que para él tuvieron los conceptos que orientaban su quehacer intelectual:

La crítica y la curiosidad han sido nuestros dióscuros: al menos han sido los míos. Bajo la constelación de estos hijos gemelos de Leda transcurre la vida de mi espíritu. [...] La curiosidad abre ventanas, establece corrientes de aire, hace volver los ojos hacia perspectivas indefinidas; invita al descubrimiento y a la conquista de increíbles Floridas. La crítica pone orden en el caos, limita, dibuja, precisa, aclara la sed y, si no la sacia, enseña a vivir con ella en el alma. Si usted piensa, por curiosidad y con crítica, en los epígrafes que aparecen al frente de cada número de nuestra revista, hallará la única doctrina de ésta y la de los jóvenes que navegamos en ella a la deriva, encontrando pasos de mar en el mar que es de todos, perdiéndonos para volver a encontrarnos.²⁰

Tal rigor, hecho forma de vida, llevó al poeta a convertirse en el comentarista de las nuevas tendencias y fue reconocido por sus compañeros por su acendrado espíritu crítico.

Nacida de la curiosidad y la crítica, *Ulises* fue una revista joven y desenfadada, tal y como correspondía al momento histórico de sus editores. En el año de su aparición, 1927, Villaurrutia tenía 24 años; Novo, 23. El primero de sus seis únicos números apareció en el mes de mayo. Su diseño y formato son simples pero con nuevas propuestas gráficas tanto en el contenido de los artículos como en el de

¹⁹ Citado por Guillermo Sheridan, en *ibídem*. p. 119.

²⁰ Miguel Capistrán, *Los contemporáneos por sí mismo*, p. 81.

las ilustraciones, ya que en sus páginas está presente la decidida intención de exhibir y difundir las nuevas tendencias de la plástica mexicana.

En el prólogo a las *Cartas de Villaurrutia a Novo*, éste se refiere a la nueva actividad editorial como *odisea*, y tal hazaña fue real en varios sentidos: En el México de la década de 1920 era difícil encontrar patrocinio para una revista que no se ajustaba al gusto y tendencias de la época. De acuerdo con Sheridan, fue José M. Puig Casauranc, amigo de ambos escritores y cabeza del Departamento de Salubridad durante el régimen de Calles, quien subsidió la revista hasta el momento de su salida de esa dependencia.²¹ Capistrán, sin embargo, menciona que fue Antonieta Rivas Mercado la promotora financiera de la joven empresa²² y de la aventura teatral bautizada con el mismo nombre. No obstante, por razones no aclaradas por sus impulsores, y aunque se sabe que Owen y Villaurrutia lucharon por mantenerla viva buscando otros apoyos económicos, la revista desapareció después del sexto número, en 1928.

El nombre de la publicación hace honor a las aventuras fabulosas que el héroe griego tuvo que sortear durante su aplazado regreso a Ítaca. Como bien comenta Sheridan, la denominación se refiere a:

la mitología del viajero [...], del buscador compulsivo, del curioso inagotable. El nombre estaba muy vivo gracias a Joyce (a quienes los argentinos habían comenzado a traducir en *Proa* [...] pero, especialmente, gracias a los franceses que, desde principios de siglo, comienzan a hacerlo su emblema: caracterización arquetípica del nuevo siglo. [...] Gorostiza es el primero en recurrir en pos del emblema en las *Canciones* y, junto a Sinbad y el Hijo Pródigo, forma la tríada cultural de la nueva curiosidad. Es muy posible que Novo y Villaurrutia se hayan decidido por el nombre desde antes, desde que Gide, en 1924, proclamaba que Ulises y Sinbad son el mismo [...].²³

Estos héroes emblemáticos, aunados a la idea del viaje (cuya concepción y trascendencia en la poética villaurrutiana serán abordadas más adelante) fueron determinantes para el pequeño grupo que se fue integrando en torno a la generación bicápite. A ésta se unieron, como colaboradores de la revista, Gilberto

²¹ Cfr con Guillermo Sheridan, *op. cit*, pp. 295-296.

²² Cfr con Miguel Capistrán, *Los contemporáneos por sí mismos*, p. 296.

²³ Guillermo Sheridan, *op cit*, p. 281.

Owen y Jorge Cuesta. Novo describe así la génesis de dos importantes experimentos literarios:

Este grupo de *Ulises* [...] fue en principio un grupo de personas ociosas. Nadie duda, hoy día, de la súbita utilidad del ocio. Había un pintor, Agustín Lazo, cuyas obras no le gustaban a nadie. Un estudiante de filosofía, Samuel Ramos, a quien no le gustaba el maestro Caso. Un prosista y poeta, Gilberto Owen, cuyas producciones eran una cosa rarísima y un joven crítico que todo lo encontraba mal y que se llama Xavier Villaurrutia. En largas tardes, sin nada mexicano que leer, hablaban de libros extranjeros. Fue así como les vino la idea de publicar una pequeña revista de crítica y curiosidad. Luego, ya de noche, emprendían ese camino que todos hemos recorrido tantas veces y que va, por la calle Bolívar desde el teatro Lírico por el Iris, mira melancólico hacia el Fábregas, sigue hasta el Principal, no tiene alientos para llegar al Abreu y, ya en su tranvía, pasa por el Ideal. Nada que ver. La diaria decepción de no encontrar una parte en qué divertirse. Así, les vino la idea de formar un pequeño teatro privado, de la misma manera que, a falta de un salón de conciertos o de un buen cabaret, todos nos llevamos un disco de vez en cuando para nuestra vitrola.²⁴

Antes de *Ulises*, aparecieron, en 1919, dos números de la *Revista Nueva*, dirigida por González Rojo y Gorostiza, y que bien puede considerarse el primer intento editorial del grupo. Posteriormente, de 1922 a 1923, Bernardo Ortiz de Montellano y Jaime Torres Bodet fundan *La Falange*, la cual tuvo un inicio conservador y moderado, al que las colaboraciones de Novo y Villaurrutia dotaron de nuevos aires.

También de vida efímera pero trascendente en la historia literaria del país, *Ulises* nació como puente y ruptura con las revistas que le antecedieron. Heredera del espíritu de *Azul* y *La Revista Moderna*, su intención es anunciar el nacimiento de una postura opuesta, en materia de literatura y de arte, a la oficial. Sin proyecto acabado, sin principios ni programa, la revista podría parecer un divertimento. Su único afán explícito fue ser un órgano en el que nunca hubiera posible confusión entre la expresión de las nuevas tendencias literarias con las ideas políticas, como era y ha sido común en otras publicaciones del mismo tipo.

Esto iba, de hecho, un poco en contra de la costumbre y la corriente general en aquellos tiempos de posguerra civil y de toma de posición ciudadana. La postura editorial de sus jóvenes creadores se expresa de un modo contundente y hasta irónico y divertido en el último número. Responde Novo a la crítica que le hace a su revista una publicación sudamericana:

²⁴ Miguel Capistrán, *op.cit.*, pp. 60-61.

Una revista –no recuerdo su nombre, hay tantas parecidas– [...] toma muy a mal que *Ulises* no esté por *Martín Fierro* en la sobada y absurda disputación del talento. Muy bien que le parezca mal. Pero es honrado aclarar que *Ulises* no representa de ninguna manera el ‘sentir nacional’, si éste se ocupara en semejantes cuestiones. *Ulises* no implica sino dos criterios personales, más o menos de acuerdo el uno con el otro: Villaurrutia y yo.²⁵

Más allá del donaire que acompaña dicha declaración, la revista se caracterizó por su profesionalismo. Ante quienes los acusaban por haber formado una “asociación de elogios mutuos”, debido a su tendencia a seleccionar sólo obras consecuentes con sus preferencias y a que la publicación fue vocero de la propia obra poética y ensayística de sus agremiados, Salvador Novo resume el concepto de crítica que animaba a *Ulises*:

Momento de crítica, sí. Y, sobre todo, momento de autocrítica. Cuando un escritor se queja de espíritus críticos pensamos que la falta no debe buscarla hacia fuera porque está, sencillamente, dentro de él. El escritor vivo de hoy no sólo trabaja sino que, desdoblándose, se mira trabajar. Testigo de sí mismo se espía y persigue y, a menudo, conduce su propia mano como acostumbramos hacer con las de un niño a la hora del aprendizaje gráfico.²⁶

A su modo, los jóvenes empresarios buscaban hacer oficio de la escritura, teorizar sobre ella, y también educar el gusto del lector en los nuevos sabores lingüísticos que ofrecía el panorama internacional. Efectivamente, los editores se concentraron, sobre todo, en la divulgación de obras de reciente aparición en México y Europa. La publicación tuvo un sello definitivamente cosmopolita que sostiene un sano equilibrio entre autores mexicanos y extranjeros, entre poetas y prosistas, entre creación y crítica, y se preocupa más por el valor intrínseco de las obras que por su modernidad o filiación ideológica. Jueces y partes del quehacer literario,

a sus redactores les corresponde vivir la oposición entre la fiesta del intelecto defendida por Paul Valéry y la expresión en libertad preconizada por André Breton, polaridad que derivaba, respectivamente, de la depuración lingüística de Mallarmé y del ‘desorden de todos los sentidos’ de Rimbaud. Los Contemporáneos no fueron ajenos a las seducciones de los *ismos*, pero tuvieron la lucidez para comprender que

²⁵ *Ulises*, núm. 6., p. 37.

²⁶ Vicente Quirarte, “El ejemplo de *Ulises*” en *Perdese para encontrarse. Bitácora de los Contemporáneos*, p. 107.

se trataba de otra aventura más, un océano para explorar, mas no para permanecer allí de manera indefinida.²⁷

Su interés estuvo decididamente orientado hacia el arte, aunque algunas de las corrientes de pensamiento que animaban a la época tuvieron también cabida entre sus páginas: Samuel Ramos, por ejemplo, polemiza ampliamente con Antonio Caso, en los dos primeros números, mediante los ensayos “La campaña antipositivista” y “El irracionalismo” y Jorge Cuesta reproduce de la Revista de *Occidente* “El resentimiento en la moral” de Max Scheler. En el número 3 aparece “El dogma de la acción”, también de Ramos; y en el número 4, “Ni irracionalismo ni racionalismo, sino filosofía crítica” de J. Romano Muñoz.

Una revista al estilo de *Ulises* es fascinante en medio de un contexto socio-político como en el que surgió. Mientras el Estado privilegiaba la pintura mural y la difusión de la novela revolucionaria y de todo pensar y hacer de corte nacionalista, en las nutridas páginas de *Ulises* se publicaba, por ejemplo, en el primer número, la poesía de Max Jacob, en francés, su lengua original; un cuento de corte futurista de Maximo Bontempelli; textos de Owen, Cuesta y Villaurrutia; notas sobre la escritura de Antonio Espina, Jacob, Bontempelli, Morand y Dos Passos, Villaurrutia y Díaz Mirón; y comentarios críticos sobre la obras de jóvenes pintores como Agustín Lazo, quien además ofrece muestras de sus dibujos como ilustración para la revista. También hallaron cabida en los diversos fascículos, poemas de Carl Sansburg, Max Jacob, James Joyce, entre otros.

Los poemas que Villaurrutia, Cuesta y Owen publican en *Ulises* constituyen síntesis de su actitud ante la creación poética. Supieron ver que una de las características de la poesía moderna es, justamente, la reflexión sobre sí misma: la poesía como sujeto del poema. “Desvelo” de Owen, “Dibujo” de Cuesta y “Poesía” de Villaurrutia anticipan la poética de sus autores, los confirman como poetas conscientes de que la voluntad creadora no debe nada al azar, sino es producto de la inteligencia en combustión, de esa “soledad en llamas”, cantada por Gorostiza.²⁸

La crítica permea toda la revista a través de la selección misma de autores y textos y, en específico, de dos secciones fijas, escritas básicamente, por Novo y Villaurrutia: “Notas”, que alberga comentarios sobre nuevos autores y recientes

²⁷ *Ibidem*, p. 106.

²⁸ *Ibidem*, pp. 106-107.

publicaciones, entre otras novedades editoriales, y “El curioso impertinente”, como alusión a Cervantes y como homenaje a la curiosidad; una especie de miscelánea en donde caben la adivinanza literaria, comentarios, poemas, pequeñas notas críticas, textos breves de autores varios y hasta partituras musicales de reciente factura (como es el caso de una de Carlos Chávez que cierra el segundo número de la revista). Esta sección le otorga dinamismo y sentido lúdico a la publicación y se percibe, casi ochenta años después, la frescura del placer con que fue acuñada número a número.

Mención aparte merece la prosa narrativa publicada en *Ulises*. Aunque su preocupación central era la poesía, por ella y desde ella, los poetas fundadores de la revista desarrollaron una sensibilidad especial que los hizo receptores de la prosa poética y de los experimentos prosísticos de la literatura moderna y de vanguardia escrita en esos años en Europa y Estados Unidos. El grupo mantiene contacto permanente con autores y publicaciones internacionales del momento: Paul Morand, John Dos Passos. André Gide, André Salmón, entre otros. La publicación es, al mismo tiempo, un muestrario significativo de las influencias predominantes en los experimentos narrativos que en ese momento de su desarrollo intelectual emprenden Villaurrutia, Torres Bodet, Owen y Novo, y de los cuales también nos ofrecen las primicias en la joven publicación. En *Ulises* Novo publicó, por entregas, *Return Ticket*; Gilberto Owen, “Pachuca” de *Novela como nube*; Torres Bodet, “Domingo” de *Margarita de Niebla*, Enrique González Rojo, *Corto circuito* y Villaurrutia, “Fragmento de un sueño” de *Dama de corazones*.

En la revista, la narrativa ocupa un espacio muy considerable, lo cual refleja la intensa preocupación por la renovación de un género que, por lo menos en el México posrevolucionario, sólo consideraba adecuado al realismo social como expresión de vida y de estilo. La novela de la Revolución fue recibida con beneplácito por propios y extraños ya que, más allá de sus valores literarios intrínsecos, estaba acorde no sólo con la experiencia épica recién vivida sino con el estereotipo que los lectores extranjeros tenían de nosotros: país de paisaje agreste, de indígenas ancestralmente sometidos y eventualmente sublevados, de corridos, aguardiente, trajes típicos, y de vitalidad tanática y salvaje. Esta

tendencia se vio alentada por el muralismo y la música sinfónica aquí generada por aquellos intensos años veinte.

Desafortunadamente, en este caso se impusieron también los prejuicios sociales y lingüísticos. Los escritores al servicio de la ideología del Estado defendían a la novela revolucionaria por “viril” y “comprometida”, y de paso, desacreditaban, soterrada o abiertamente, a los escritores no adheridos a este programa literario, amparándose en ataques que iban más allá de las preferencias literarias e ideológicas, y que mezclaban la vida personal con el ideario estético.

El grupo Contemporáneos fue vituperado, por la opinión intelectual y pública, por sus costumbres “raras” y su esnobismo; por su elitismo, pecado social en ese tránsito ideológico del país de un régimen de corte liberal a otro de corte socialista, y porque su nacionalismo no fue comprendido en el estrecho marco de visión que forjó la campaña adoctrinadora del nuevo sistema político mexicano. Descendiente intelectual del Ateneo (Reyes, Vasconcelos y Henríquez Ureña), el grupo pugnaba por incorporar lo universal a lo nacional, por dar un aliento de modernidad a aquella sociedad aún feudalmente católica, y por establecer un diálogo artístico más allá del monólogo propagandístico que el Estado requería imponer.

No obstante, el elitismo y radicalismo del grupo no le impidió apreciar la nueva prosa generada a partir de la gesta revolucionaria. En el número 2 de la revista, aparece “El grifo” de Mariano Azuela y una “Nota” referida, con entusiasmo, a *Los de abajo*. Se sabe, por posteriores artículos, en *Contemporáneos*, de su aceptación plena de la excelente prosa de Martín Luis Guzmán.

Del mismo modo que ocurre con la narrativa, los comentaristas de *Ulises* se interesan en la pintura y la música de corte nacionalista. En “Notas” (primer número) se ensalza a Carlos Chávez por ser el único músico mexicano preocupado por dar a conocer “música moderna, ajena y propia”. Xavier Villaurrutia nos ofrece, en el sexto número, “Un cuadro de la pintura mexicana actual”, en donde habla con exaltación de la pintura popular revolucionaria y se detiene a comentar largamente la vida y obra de Diego Rivera; exalta el valor de Posada y de José Clemente Orozco, entre otros. La crítica de lo que para él son los excesos de la corriente muralista y popular es ponderada y equilibrada.

Con respecto a la producción literaria española los editores se acogieron al influjo de Juan Ramón Jiménez y su tendencia a la poesía pura, pero también frecuentaron, publicaron, comentaron y sintieron empatía por la nueva prosa hispana representada, en las páginas de *Ulises*, por Antonio Espina (de quien, en el primer número, Owen reseña su novela *Pájaro Pinto*); Benjamín Jarnés (cuyo relato “El número 479” aparece en el quinto fascículo), Pedro Salinas y Marichalar, todos ellos exponentes de la nueva prosa hispana y, al igual que el “grupo sin grupo”, “inconformes con la herencia de una prosa muerta”.²⁹

La estrecha convivencia con la narrativa hispana se pone de manifiesto en un pequeño texto aparecido en “El curioso impertinente” (primer número) con el título de “La pesca y la flecha (Adivinanzas)”. En él, se propone al lector un juego consistente en identificar a los autores de diversos fragmentos de prosa poética propuestos. El autor de la adivinanza se expresa así de la nueva corriente prosística:

Otros coleccionan insectos, sonrisas, miradas, timbres de correo o simplemente, como aquel amigo nuestro, timbres de voz. Yo colecciono frases nuevas [...].

[...] En la prosa española actual, lo difícil no es encontrar sino es coger. Estamos frente a una nueva danza, la de los peces que asoman a la superficie como en la Biblia y como en Mack Senté, haciéndonos muecas, burlándonos. El mar de la prosa viva está invadido por estos agudos peces que por algo parecen flechas y que muerden fácilmente el anzuelo, con una gracia muy fresca.³⁰

Y para dejar constancia del parentesco que hermana a esta nueva prosa con los experimentos narrativos de los escritores mexicanos reunidos en torno a *Ulises*, continúa de este modo el comentario:

Si las flechas que hemos reunido con rapidez, entregados a ese deporte inmóvil, tienen semejanza entre sí, tanto mejor. Antonio Espina, Pedro Salinas, Antonio Marichalar y Benjamín Jarnés, de España, y Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen de México, están representados con una muestra de sus criaderos. Allá van. Adivine usted de quién es cada flecha.³¹

Como dato curioso, en “Notas”, quinto número, fue publicada una reseña crítica escrita por Antonieta Rivas Mercado sobre *En torno a nosotras* de la escritora

²⁹ “El curioso impertinente”, en *Ulises*, núm. 5, p. 25.

³⁰ “El curioso impertinente, La pesca y la flecha (adivinanza) en *Ulises*, núm. 1, p. 25.

³¹ *Ibidem*, p. 25.

española Margarita Nelken. El comentario, de corte feminista, es el único texto escrito por una mujer en la revista, algo que no deja de llamar la atención, cuando la mayoría de las publicaciones de la época estaban monopolizadas por hombres.

Como toda pequeña revista de corte marginal, *Ulises* lucha por dar a conocer nuevas voces y experimentar con nuevas formas de hacer trabajo editorial. En ese sentido, Sheridan comenta lo siguiente:

No creo que resultara difícil aceptar que *Ulises* fue [...] una revista mucho más moderna que *Contemporáneos*. El hecho de que se olvide tiene más que ver con que la segunda vivió mucho más tiempo y se contagió del nombre de la generación. *Ulises* se sujeta más a todas estas características que *Contemporáneos*, en especial las que se refieren al espíritu batallador, iconoclasta y experimental. *Contemporáneos* fue una revista más amaestrada, positiva y edificante, que jamás asumiría su condición de producto marginal. *Ulises*, entre las muchas revistas en las que se formó el grupo, es la más batalladora, epatante, subversiva y lúdica: la que más se asemeja a las europeas y norteamericanas. *Contemporáneos* hereda de Ortega y su propia revista una voluntad mesiánica estorbosa.

Pero estorbosa no en otro sentido que en el de su indecisión. *Ulises* y *Examen* (la revista de Jorge Cuesta...) son dos revistas exactamente coherentes con su razón de ser y con sus directores: tanto Novo y Villaurrutia como Cuesta son capaces de delimitar con precisión el orden de sus intereses y de llevar sus revistas por un camino arriesgado pero insustituible. Por ello creemos que *Ulises* es nuestra verdadera muestra de lo que fue la revista vanguardista y *Examen* nuestra primera revista moderna.³²

Pero *Ulises* fue una revista vanguardista, por su espíritu y composición, que no sólo se ocupa de la moda y la vanguardia; sus páginas mantienen un diálogo estrecho con autores clásicos y modernos aunque pertenecientes a generaciones pasadas. La presencia de diversos textos breves de los españoles de la generación del 98, de poemas de González Martínez y de las *Prosas* de Julio Torri, son huellas manifiestas de que no existe en los miembros del grupo un camino de ruptura que no reconozca, sin embargo, ser herederos de una consolidada tradición.

También el lector percibe, a lo largo de las páginas de *Ulises* (más allá del legítimo derecho de serle fiel a una línea editorial que privilegie determinados autores y textos) que la frialdad crítica del artista triunfaba sobre el calor apasionado de los hombres que protagonizaron una de las más importantes

³² Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 367.

polémicas morales, ideológicas y estéticas del panorama cultural mexicano en este siglo.

1.3 LA POESÍA DE LOS JÓVENES DE MÉXICO Y LOS ALBORES DE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA POÉTICA

A los 21 años de edad, Xavier Villaurrutia poseía una sólida formación intelectual, una misión definida y la clara conciencia de pertenecer a una generación inaugural dentro del círculo literario mexicano. En 1924, escribió, a manera de conferencia dictada en la Biblioteca Cervantes, uno de sus más importantes ensayos: “La poesía de los jóvenes de México”. Allí hace un recuento de la historia poética mexicana; esboza el perfil de su concepción de la poesía a través de sus preferencias y rechazos, y llama la atención en torno al por primera vez llamado “grupo sin grupo”, erigiéndolo como centro de la actividad literaria de ese momento. En este sentido, el título no deja lugar a dudas: Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Ignacio Barajas Lozano y, por supuesto, aunque no se mencione, Villaurrutia mismo, *son los jóvenes* que se ocupan del quehacer poético en México. La exclusión de otros escritores contemporáneos implica una posición estética, pero también una toma de conciencia y de poder. Ellos son los depositarios de una tradición y, al mismo tiempo, los responsables de depurar la escritura de toda contaminación que no tenga que ver con la poesía misma:

La producción de estos poetas, inconciliable por el alcance diverso, por la distinta personalidad, puede agruparse, sin embargo, ya que es presidida por un concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente.

Quien más, quien menos, todos han asimilado las conquistas de nuestra lírica; y cada cual muestra ahora, depurada, su propia expresión.³³

Más allá de la edad de los aludidos, el adjetivo *joven* expresa brío, renovación y modernidad; así mismo, el artículo *los* es claramente determinativo y, por tanto,

³³ Xavier Villaurrutia, “La poesía de los jóvenes de México”, en *Obras*, p. 828.

excluyente. De ahí que, a pesar de su breve mención del Estridentismo como “entremés” entre el Modernismo y la poesía escrita por su grupo, con toda naturalidad, Villaurrutia “aparta” a sus congéneres del resto, porque ellos son síntesis de un “tiempo nuevo” y, a pesar de sus diferencias, se asemejan “por un concepto claro del arte como algo sustantivo y trascendente”. La palabra *depuración* no es azarosa y aparece aquí como un término definitorio, del cual se hablará más adelante.

El recorrido histórico que hace Villaurrutia por la poesía mexicana da inicio en la Colonia, ya que no confía en llamar nuestra a la obra precortesiana, escrita en otra lengua y traducida al lector moderno desde otra concepción del mundo. La cúspide colonial la constituyen Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz. Después, su atención se detiene especialmente hasta el siglo XIX, cuando, al esplendor barroco y después de un periodo de producción moderada, sobreviene la decadencia:

Bien pronto conmovió a México la reacción romántica. Con la torcida interpretación de sus libertades se anunció un tiempo de desequilibrio y de regreso. La seria cultura latina dio el paso a la profesión de incultura absoluta, de falta de disciplina espiritual. Nuestros poetas de entonces repetían los lugares comunes de los románticos españoles con la seguridad de estar inventando algo desusado y genial. Fue el tiempo de la mala memoria y la improvisación risible.³⁴

En el mismo sentido, continúa el tono de su discurso:

Antes de llegar al periodo considerado como el de oro de nuestra poesía (1880-1910) señalemos dos poetas cuya popularidad y leyenda no corresponden a la calidad de su obra: Manuel Flores y Manuel Acuña [...]. De estos dos poetas nuestros es fácil advertir que lloran con demasiada facilidad para que no desconfiemos de la sinceridad, consciencia y belleza de su expresión.³⁵

Con el Modernismo llega, de acuerdo con Villaurrutia, el *mediodía* de nuestra cultura poética:

Con la aparición de Gutiérrez Nájera y de los otros poetas mayores coincide un despertar decidido en la repúblicas del Centro y del Sur de América, que trajo consigo la afirmación de varios altos nombres, Casal, Silva, los precursores. Darío, Lugones, las realidades.

³⁴ *Ibíd.*, p. 820.

³⁵ *Ibíd.*, p. 821.

[...] Una más cuidadosa inquietud literaria fue el signo que anima a nuestros poetas. Se anunciaron las conquistas de la técnica del verso; se logró su dominio. Consciente, lenta, elaborada, se afirmó una época de brillo indudable en nuestras letras. La cultura francesa presidió y conformó los espíritus de muchos de nuestros grandes poetas. Gutiérrez Nájera ha sido señalado como el más influido por ella. Justo es precisar que si su selección espiritual, su buen gusto y su ondulación anímica hallaron ecos en Francia, no nacieron de ella: humanos, invaluable. ³⁶

Me parece importante detenerme en esta larga cita: Al rechazar la corriente romántica y ensalzar la modernista, Villaurrutia esboza varias ideas fundamentales que van dando perfil y consistencia a su poética:

A la desmesura romántica y a su “falta de disciplina intelectual” opone “la cuidadosa inquietud literaria” y el dominio de la técnica del verso modernista. La contención emotiva y la depuración lingüística son dos de las preocupaciones centrales de los Contemporáneos. La obsesión porque el rigor lúcido y luminoso de la mente vigile las emociones para que lleguen a buen cauce sin diluirse en un irracional desbordamiento está presente en Villaurrutia desde su obra temprana, y hace expresar a Nandido, en 1938, en torno a *Nostalgia de la muerte*: “Xavier Villaurrutia escribe con el cerebro sufriendo y no con el corazón sangrando”. ³⁷ Nada más opuesto al temperamento y tono de Acuña y Flores.

Con respecto al Romanticismo, las inquietudes de otros Contemporáneos también coinciden con las de Villaurrutia. Cuesta, por ejemplo, muestra preocupación por el

concepto *romántico* como sinónimo de desenfado y escaso cuidado artístico[...]. Cuando habla de la necesidad de un ‘clasicismo’ en el arte, su concepto no pretende ser el del siglo XVIII, es decir, no es la norma que corrige y pule sino el cuidado formal, el conocimiento de la tradición, pero la búsqueda de un arte desinteresado y autónomo. Como confiesa Gilberto Owen, ‘me obligó a reconocer que lo mexicano de la poesía española escrita en México está precisamente en su desarraigo de lo mexicano, en su universalidad, en su preferencia de las normas universales sobre las normas particulares’, y me enseñó a buscar esas normas en el clasicismo francés. ³⁸

³⁶ *Ibidem*, pp. 821-822.

³⁷ Citado por: Sergio Téllez-Pon y Miguél Capistrán, “Mínima cronología literaria de Xavier Villaurrutia 1903-1970” en: Revista *Biblioteca de México: Homenaje a Xavier Villaurrutia*, México, julio-agosto del 2001, número 64. última página.

³⁸ Vicente Quirarte, *op. cit* p. 17.

Por otra parte, el joven ensayista Villaurrutia se protege ante el acostumbrado ataque ideológico: Si bien rechaza a dos poetas sumamente populares (Acuña y Flores), que, de algún modo, devienen de la línea liberal, y privilegia al Modernismo, desprestigiado en ese momento por su filiación con el porfiriato y la cultura francesa, lo hace de tal modo que pareciera que fue la voz de Gutiérrez Nájera la que repercutió en aquella (*su selección espiritual, su buen gusto y su ondulación anímica hallaron ecos en Francia, no nacieron de ella: humanos, invaluable*). De ese modo otorga al poeta modernista una dimensión tan halagadora que ningún nacionalista podría rechazar y, por otra, emparenta lo nacional con lo universal (al modo de Reyes y Henríquez Ureña), pero siempre identificando dicho espíritu universal con el influjo francés.

La cima del movimiento modernista llega con Tablada, y su cenit cuando dicha tendencia se constituyó como escuela y perdió su ímpetu libertario.

En un ensayo posterior, “La poesía moderna en lengua española”, Villaurrutia insiste sobre la misma idea:

Con su obra y con su ejemplo, Rubén Darío eleva el nuevo movimiento poético a su mediodía que es también el mediodía de la poesía americana en lengua española.

[...] Cuando el movimiento se pasma en inmovilidad sobreviene la hora de la desconfianza, en que al entusiasmo sucede el rigor, en que a la acción impulsiva siguen la crítica y la autocrítica.

La escuela modernista deja ver, entonces, sus defectos que reside sobretodo, en sus excesos. *Vestida como está de sí sé qué ropajes, se representa como una poesía que no resiste a la prueba de la desnudez.*³⁹

Muestra su retórica en el hecho de que sus poetas tienen mayor parentesco con los escenógrafos que con los pintores y más íntima relación con los virtuosos de la música que con los músicos verdaderos. Y por su afán decorativo y superficial, monótono en su variedad, provinciano en su exotismo, que no en balde está presidido por las *Fiestas galantes* de Paul Verlaine, y aun por su artificioso encanto, da la impresión de un carnaval incesante.⁴⁰

Desde este momento, la filiación de Villaurrutia es clara.

La cita es una evidente paráfrasis del poema de Juan Ramón Jiménez, en donde el poeta español declara su concepción poética:

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia;

³⁹ Las cursivas son mías.

⁴⁰ Xavier Villaurrutia, “La poesía moderna en lengua española”, en *Obras*, p. 874.

y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes;
y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!
...Mas se fue desnudando
y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!⁴¹

El poema de Jiménez hace alusión precisamente a la desmesura romántica y a la fastuosidad del modernismo. Villaurrutia, en sus épocas de la preparatoria, va tras la huella de Enrique González Martínez cuando éste privilegia al búho de la razón sobre el alambicado cisne modernista; y, en el momento en el que escribe su conferencia, está ya bajo el influjo del español Jiménez. Ambas influencias apuntan hacia la *esencia* de lo poético, desterrando del poema todo elemento que resulte accesorio o superficial. Dice Villaurrutia del poeta mexicano: “Enrique González Martínez [...] representa una reacción en contra de los elementos decorativos del verso. Nunca en nuestra lírica, hasta él, se habían oído juntas la mayor elevación espiritual y la mayor perfección artística. Es nuestro poeta meditativo”.⁴²

Sin embargo, líneas más adelante, el ensayista anticipa también su ruptura con este “maestro imposible”. La transición entre el poeta de “La muerte del cisne” y la nueva poesía, representada por Contemporáneos, estará encabezada por Ramón López Velarde y José Juan tablada, quienes “como Adán y Eva”, respectivamente, se rebelan contra aquel “dios mayor” de principios de siglo.

⁴¹ *Antología de poetas líricos castellanos*. Selección de Ricardo Baeza. Estudio preliminar por Roberto F. Giusti, 7ª ed. W.M. Jackson, INC. México, 1974 (Los Clásicos).

⁴² Xavier Villaurrutia, “La poesía de los jóvenes de México” en *Obras*, p. 823

Para quienes tachaban al grupo de extranjerizantes, habrá parecido extraño escuchar al joven Villaurrutia ensalzar la obra de López Velarde porque representa “la reacción [...] contra el espíritu extranjero, por una parte; y la defensa y exaltación del patrimonio nacional, por otra”. Su influencia se basa en la visión de la provincia y del paisaje y “en la defensa de nuestra expresión verbal, de nuestra lengua viva e imperfecta con respecto al duro patrón del purismo”⁴³ El poema inédito de Villaurrutia, “Nocturno de San Juan”, rescatado por Capistrán hace algunos años, evoca resonancias de la escritura del zacatecano y pareciera un homenaje a su concepción poética.⁴⁴ El valor que el crítico da al autor de *Zozobra* demuestra un espíritu nacionalista que no se confunde con el folcklore coreográfico potenciado por el Estado. También evidencia un espíritu abierto a las innovaciones lingüísticas, sobre todo si éstas se apartan del código castellano y hacen materia de poesía nuestras propias formas de expresión. Del mismo modo, se entiende que el *purismo* que estorba con su rígido molde la innovación creadora, no tiene nada que ver con la *pureza* poética a la que desde ese momento Villaurrutia se afilia.

Hasta aquí llega el proemio; la reflexión y selección histórica de lo que constituye, desde la perspectiva del ensayista, la tradición poética mexicana. Un poco más de la mitad del texto estará dedicada a comentar brevemente las virtudes de cada uno de sus compañeros.

El ensayo es valioso por su madurez y osadía. Constituye un reto y, si no un programa, sí una proclamación de fe. La intención selectiva es evidente: “La tradición” literaria mexicana está constituida por los poetas de cuya influencia *los* jóvenes poetas proceden. El hilo del discurso instauro al grupo como la cresta de dicha tradición y como el nacimiento de la nueva inteligencia.

⁴³ *Ibidem*, pp. 825 y 826.

⁴⁴ Miguel Capistrán, “Villaurrutia inédito”, en *Letras libres*, p. 30.

1.4. VILLARRUTIA, LOS CONTEMPORÁNEOS Y SU RELACIÓN CON LA POESÍA PURA

La posición estética de Xavier Villaurrutia y el “grupo de soledades” los colocará en el centro de una polémica en torno a la poesía pura; polémica que también estaba sucediendo en Europa. El término *poesía pura* comenzó a ser discutido en Francia, en la década de los 20, en un intento por sistematizar las ideas que sembraron los simbolistas Poe, Baudelaire y Mallarmé, a partir de las teorías del Abate Brémond, y pronto hizo su aparición en España, Inglaterra, Italia y Alemania.

De acuerdo con Alberto Monterde, en su estudio *La poesía pura en la lírica española*, fue Paul Valéry quien primero utilizó el término *poesía pura*, pero no fue el primero en teorizar en torno a él: El abate académico Henri Brémond, en una conferencia impartida en octubre de 1925 (y cuya finalidad era el encomio del poeta francés) externó lo que para él significaba dicho concepto. Desde el inicio, se deja en claro que para Brémond la *poesía pura* no es una corriente ni una escuela literaria; tampoco se trata de un movimiento nuevo. La *poesía pura* se refiere a un elemento determinado y específico, atemporal y universal, que determina que una obra sea poética o no. No se trata, entonces, de un tipo nuevo de poesía, sino de valorar la poesía desde un punto de vista diferente:

Hoy ya no decimos: en un poema hay vivas pinturas, pensamientos o sentimientos sublimes, hay esto y aquello, y además hay lo inefable. Decimos: ante todo y sobre todo hay lo inefable, estrechamente unido por lo demás a esto y aquello. Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa que denominamos poesía pura.⁴⁵

Desde esta concepción, el elemento esencial para que haya poesía es esa “inefabilidad” que diferencia al texto poético (en verso o en prosa) de cualquier otro. Lo inefable es la esencia misma del poema y no algo que “se añade”. La diferencia en esta nueva óptica es que no se habla ya de preponderancia de la forma sobre el contenido, sino de algo que subyace, como parte elemental, integral, indivisible al poema en su conjunto.

⁴⁵ Citado por: Alberto Monterde, *La poesía pura en la lírica española*, p. 4.

La polémica se originó debido a las diversas y, de algún modo, contrapuestas concepciones que Valéry y Brémond tenían de la *poesía pura*. Mientras que el abate se refiere, como ya dije, a una característica inmanente de la poesía y presente desde la gestación misma del poema, y que tiene que ver con un estado del alma, Valéry hace alusión a un proceso racional de decantación o “destilación” del texto, de purificación, “químicamente” provocada, hasta alcanzar la transformación en *poesía pura*. Digamos que el procedimiento de Brémond es deductivo, ya que una obra en particular, tiene de suyo las características universales que le dan el atributo de “poética”. Para el autor de *El cementerio marino*, en cambio, el procedimiento es inductivo, posterior y no anterior a la creación del poema y consiste en “aislar definitivamente la poesía de cualquier otra esencia distinta de ella misma; es decir, “que sólo había querido hacer alusión a la poesía que resultase mediante una especie de exhaustación”, de supresión progresiva de los elementos prosaicos que hay en un poema”.⁴⁶

Tal como está la cita, podría entenderse el procedimiento para alcanzar la *poesía pura* como la poetización de lo prosaico, a diferencia del concepto bremoniano en donde lo *inefable* es el elemento sustancial que diferencia, como *especie*, a lo poético de lo prosaico desde el origen mismo.

Quizá la diferencia esencial entre las dos percepciones de la poesía radica en el hecho de que Brémond se refiere a la creación poética como un proceso que deviene de la intuición y, más concretamente, de la *revelación* de algo misterioso e indefinible, emparentado con la experiencia mística. Según De Souza (crítico que se encargó de comentar y ampliar las explicaciones en torno a la teoría de Brémond) el poeta es un intermediario ya que lo inefable existe desde antes de la creación misma. Así las cosas, de acuerdo con Brémond, después de pasar el estado de recepción, la razón debe señalarse los elementos que ha recibido el poeta, puesto en contacto con ellos, forman material poético. Para Valéry, en cambio, el poema no llega por un proceso de recepción sino que es construido a

⁴⁶ Citado por: Alberto Monterde, *ibídem*, p. 8.

partir de la razón, gobernado por la inteligencia, como un juego de ajedrez o la solución de un problema científico.⁴⁷

Siguiendo aún a Monterde, el crítico habla de las contradicciones en las que en un momento dado, incurre Valéry cuando afirma: “Nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida. Nosotros atravesamos solamente la idea de la perfección como la mano corta impunemente la llama, pero la llama es inhabitable y las miradas de la más alta serenidad están desiertas... La poesía absoluta no puede proceder más que por maravillas excepcionales”.⁴⁸

Considero que, más que de contradicciones, se trata de claridad con respecto a las limitaciones que conlleva el ejercicio poético. Valéry se opone a la inspiración como herramienta pero entiende que, si bien la creación es oficio y, en ese sentido, destilación de la materia que constituye el poema, hay un elemento inasible que es su aliento y que no depende exclusivamente de la acción directa que el poeta ejerza sobre aquél. El poeta sabe que la *destilación poética* es impracticable hasta sus últimas consecuencias pero la justifica como “un proceso intelectual de abstracción y rigor que pretende reducir la poesía a su esencia intemporal”.⁴⁹ Así, reconoce que el estado de pureza es una utopía; un estado inalcanzable. Para Brémond tal elemento inasible es lo *inefable*; para Valéry se trata de la *maravilla excepcional*.

Las teorías de Brémond están más cerca del espíritu romántico, mientras que las del poeta francés se desprenden de una actitud clasicista, científicista y racionalista, sin embargo, de un modo u otro, ambos escritores rescatan lo poético como *expresión* en contra del concepto tradicional de poesía, contaminado por todo aquello que acompaña a lo poético, pero que no lo es. La experimentación realizada a partir de esta postura produjo excesos intelectuales cercanos al hermetismo.

⁴⁷ Cfr con Alberto Monterde, *ibídem*, pp. 32 y 22.

⁴⁸ Citado por: Alberto Monterde, *ibídem*, p. 11.

⁴⁹ Anthony Stanton. “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura” en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p. 30.

Si comparamos la idea que sobre lo “impuro” tienen ambos autores, el poeta y el crítico, veremos, por lo menos en este rubro, más semejanzas que discrepancias, las cuales se darían, principalmente, en cuanto a procedimiento.

Para Valéry lo “impuro” es “todo aquello que puede ser dicho, sin perjuicio, en prosa: todo lo que, siendo historia, leyenda, anécdota, moralidad, inclusive filosofía, existe por sí mismo, sin el concurso necesario del canto”.

Para Brémond, mientras tanto,

impuro es [...] todo lo que, en un poema, ocupa o puede ocupar inmediatamente nuestras actividades de superficie: razón, imaginación, sensibilidad; todo eso que el poeta parece haber querido expresar y ha expresado; todo lo que según nosotros nos sugiere; todo lo que una traducción conserva. Impuro es [...] el tema o el sumario del poema; y también el sentido de cada frase, la sucesión lógica de las ideas, el avance del relato, el detalle de las descripciones, hasta llegar incluso a las emociones excitadas directamente. Para enseñar, relatar, pintar, producir un estremecimiento o arrancar lágrima basta sobradamente la prosa, que tiene allí su forma natural. Impura es, en una palabra, la elocuencia entendiéndola por ella no sólo el arte de hablar mucho para no decir nada, sino el arte de hablar para decir alguna cosa.⁵⁰

Al contrario de lo que ocurre en otros discursos, en donde los elementos que los conforman son *medio* y están al servicio del mensaje, el objeto del discurso poético está centrado en la expresión: la belleza poética no radica en su contenido o en su significación, aunque necesariamente sean parte suya, ni tampoco en lo que, recurriendo a la disección simplista, constituye la forma; el uso calculado de reglas y técnicas. La belleza poética es algo que recorre las venas del poema, origen o fin, más allá del todo y que se explica a través de las emociones que expresa, más allá del entendimiento o de la comprensión. De acuerdo con De Souza, el poema no *significa, representa*; es intuición y *experiencia*, no explicación.

Más allá de semejanzas y diferencias, las nuevas teorías ingresaron a España e impulsaron dos vertientes dentro de la tradición de *poesía pura*. El surrealismo español corre paralelo a los presupuestos bremonianos: La iluminación, el fluir libre de la conciencia, el dejar emerger a las fuerzas ocultas de la poesía y el

⁵⁰ Citado por Alberto Monterde. *Ibidem*, p. 8 y pp. 13 y 14.

inconsciente, el desapego a las reglas como recurso necesario para la emanación del lirismo, son semejanzas que los emparentan. Sin embargo, la fórmula de Valéry fue la que alcanzó mayor difusión, gracias a Jorge Guillén, quien más influencia y prevalencia tuvo en la poesía española. Para Guillén la *poesía pura* estaba regida por la inteligencia y constituía una escuela en la que encontraba cabida la producción de diversas tendencias vanguardistas.

No obstante, también en este país y antes aun que Brémond, ya desde 1916 (una década antes de que Fernando Vela reseñara la polémica en *La Revista de Occidente*), Juan Ramón Jiménez se ocupaba de la definición del concepto “pureza” y del trabajo poético, *Eternidades* y *Piedra y cielo* fueron escritos desde esta dirección.⁵¹ Si regresamos al texto que constituye su arte poética, podemos entender que, de algún modo, el poema se refiere a la poesía pura, desde ambos procedimientos:

*Vino, primero, pura,
vestida de inocencia;
y la amé como un niño.*

La “niñez” hace alusión a lo auténtico y espontáneo de origen, a la capacidad para intuir y gozar, antes o más allá de la comprensión, y al estadio humano en que la *inocencia* es el único atuendo posible.

Posteriormente, la poesía se “viste” de ropajes y joyas, y esto, contrapuesto a inocencia, alude a desvirtuación y corrupción. No obstante, en esta misma estrofa, el poeta señala, por el procedimiento contrario, el despojo de lo superfluo hasta llegar a la desnudez; aparece aquí la destilación a la que Valéry se refiere.

Los postulados de Juan Ramón Jiménez serán bienvenidos por los Contemporáneos en la búsqueda de una poesía que rompa con las limitaciones y clichés de los románticos y los modernistas: Esta ‘poesía desnuda’ se manifiesta en poemas breves y escuetos que parecen ser el resultado de un despojamiento expresivo en todos los niveles: léxico, sintáctico, métrico, estrófico, temático y simbólico. La simplificación extrema desemboca en exclamaciones que cristalizan impresiones fugitivas y que eternizan el instante. Se trata de una concepción y una

⁵¹ Cfr. con: Anthony Stanton, *op cit*, p. 30

práctica que Octavio Paz ha definido acertadamente como *impresionismo poético*, con todos los riesgos que esta estética implica. En la carta-prólogo y en las notas a su muy leída *Segunda antología poética*, de 1922, ciertas palabras subrayan las metas del poeta español: “sencillez sintética’, ‘precisión’, ‘perfección’, ‘lo espontáneo sometido a lo consciente’. En suma, es una especie de misticismo estético en el cual la palabra transparente aparece como la revelación de la esencia de las cosas.⁵²

De acuerdo con Stanton, además de estas concepciones artepuristas, surge otra

versión de la pureza que parecía romper con la estética decimonónica: se trata de la versión difundida por ciertos movimientos de vanguardia (el cubismo poético de Reverdi, Jacob y Cocteau, el creacionismo de Huidobro y el ultraísmo español) que postulaban la autonomía absoluta del arte frente a la realidad; la estilización extrema en un proceso de abstracción formal e intelectual; la reducción del poema a su núcleo de la imagen que sintetiza lo sensible y lo intelectual, lo concreto y lo abstracto; la búsqueda de formas y esencias platónicas que se plasman como presencias fijas; la función demiúrgica del poeta como “un pequeño dios” que crea las cosas al nombrarlas; el predominio plástico de la construcción espacial y estática sobre el dinamismo temporal de la musicalidad; y, finalmente, la noción del arte como juego de objetivación y contención de las emociones en formas estrictas.⁵³

Dentro de este contexto y en medio de esa discusión internacional, Villaurrutia dio inicio a la gestación de su obra teórica y lírica. El concepto *poesía pura* fue importado a México y el poeta acepta y reconoce la deuda que él tiene tanto con el poeta francés como con el español.

A través de los libros y autores que Villaurrutia traduce, comenta o reseña, podemos seguir las huellas de sus influencias y fascinaciones. No deja lugar a dudas, en ese sentido, su texto *Paul Valéry 1. Un discurso a los cirujanos*. El tono con el que se refiere al pronunciamiento del poeta francés en torno a la relación entre la cirugía y la poesía es apologético (lo nomina “alto” y “lúcido” poeta) y tiene la pretensión tanto de presentarlo al público mexicano como de exponer esa teoría literaria que, por sus textos sabemos, el Villaurrutia de aquellos años ha asimilado y comparte. Así parafrasea el autor de *Reflejos el discurso*:

⁵² Anthony Stanton, *op cit*, p 30.

⁵³ *Ibidem*, pp. 30-31.

Entre los poco numerosos ceremoniales que a modo de misteriosas representaciones litúrgicas o teatrales ha creado el mundo moderno está el ceremonial del acto operatorio. Paul Valéry no duda en llamarlo operación mística o simbólica. Una deidad, que bien pudiera ser la décima musa, preside las fases en que se descompone una operación quirúrgica. Esta deidad, esta musa, bien pudiera llamarse ASEPSIA. Al hablar de la Asepsia –ausencia de toda corrupción–, surge en el DISCURSO de Valéry, consecuentemente, la palabra Pureza y el papel que ha representado en todas las religiones, en todas las épocas, apuntando, de paso, un paralelismo entre la limpieza del alma y la limpieza del cuerpo.⁵⁴

Lo primero que llama la atención es el hecho de equiparar el acto operatorio con un ritual sagrado; darle al primero el rango de místico y simbólico, del mismo modo que estos elementos, ineludiblemente, se asocian en nuestra tradición cultural al acto poético. Si la musa de la cirugía es la ASEPSIA, por analogía, la PUREZA es el elemento esencial que define y determina si una obra concreta puede ser elevada al rango de poema. ASEPSIA y PUREZA implican fisiológica o espiritualmente “ausencia de corrupción”. Los vasos comunicantes entre el poema de Jiménez y este documento teórico, metafórico, son evidentes. El artepurismo constituye un lenguaje epocal que fluye de una corriente a otra, de un país o un continente a otros.

Si se intenta la comprensión del texto *Poesía* (que abre *Reflejos*, publicado en 1926) a través de su comparación con el *Discurso a los cirujanos*, podrá establecerse una línea conductora que revela la fuerte influencia de las teorías de Valery en el autor mexicano.

Eres la compañía con quien hablo
de pronto, a solas.
Te forman las palabras
que salen del silencio
y del tanque de sueño en que me ahogo
libre hasta despertar.

Tu mano metálica
endurece la prisa de mi mano
y conduce la pluma
que traza en el papel su litoral.

Tu voz, hoz de eco,
es el rebote de mi voz en el muro,
y en tu piel de espejo

⁵⁴ Xavier Villaurrutia, “Paul Valéry, 1. Un discurso a los cirujanos” en: *Obras*, p. 703.

me estoy mirando mirarme por mil Argos,
por mí largos segundos.

Pero el menor ruido te ahuyenta
y te veo salir
por la puerta del libro
o por el atlas del techo,
por el tablero del piso,
o la página del espejo,
y me dejas
sin más pulso ni voz y sin más cara,
sin máscara como un hombre desnudo
en medio de una calle de miradas.

Una constante de la poesía villaurrutiana es la presencia de la dualidad sueño-vigilia. Desde la primera estrofa dicha dualidad está presente:

Te forman las palabras
que salen del silencio
y del tanque de sueño en que me ahogo
libre hasta despertar.

La gestación poética se da a partir de dos elementos: *silencio* y *sueño*. El mundo acuoso de lo onírico establece un estado paradójico: en el mundo de los sueños, como en un tanque, el poeta sufre una inmersión semejante o cercana a la muerte: *ahogo*. La frase es ambigua: puede representar una paradoja: *me ahogo libre hasta despertar*. En las profundidades del sueño, éste permite la inmersión sin límites o, bien, es la vigilia la que lo libera, en el momento en que llega el despertar. Lo que no deja lugar a dudas es el hecho de que la experiencia vivida durante el sueño es mediatizada, en la vigilia, por la *mano metálica*-bisturí-pluma (acto operatorio poético), la cual realiza su labor expurgadora y transforma en conciencia, en lucidez, el sedimento formado por el sueño.

Los versos *Tu mano metálica / endurece la prisa de mi mano...* aluden a la poesía como un demiurgo que dicta y dirige las acciones del poeta. Esta noción de *revelación* es más cercana a Brémond que a Valery, aunque, de otra manera, puede entenderse que, en la vigilia, la *mano metálica* es el bisturí de la conciencia que realiza su labor expurgadora, como acto operatorio-poético, y que traduce a lucidez el sedimento de material amorfo generado en el sueño. Esta última interpretación se apoya en el hecho de que, dentro del contexto del *Discurso* de

Valery, la *operación (quirúrgica-poética)* es “una transformación obtenida por actos diferenciados los unos de los otros y que se suceden en un cierto orden hacia un fin determinado”.⁵⁵

Villaurrutia conjuga los polos sueño-vigilia, intuición-raciocinio, revelación-operación (y con ello parte de las concepciones de Brémond y Valery) para hablar de la lucidez poética que impera sobre el acto de escribir. La palabra “transformación” refiere a un cuerpo (el físico, el textual) que es violentado para obtener un resultado distinto al que resultaría de un proceso acorde con la naturaleza: La poesía es artificio, transformación. El bisturí, como la *mano metálica*, corta, depura, delimita: es *litoral* trazado por la pluma.

La tercera estrofa insiste en el mismo sentido: La *hoz*, instrumento labriego de trabajo (la poesía es sencillez, oficio y disciplina) siega la desbordante percusión de la palabra y, con ello, separa el buen fruto de la hierba que lo aniquila. Aquí ingresan al texto dos recursos frecuentes en la poesía de Villaurrutia: el juego fónico-semántico de palabras (*voz, hoz de eco; mil Argos, mí largos*) y el juego de correspondencias establecido por el ser que se desdobra hasta el infinito: *Tu voz, hoz de eco, es el rebote de mi voz en el muro [...] me estoy mirando mirarme [...] por mil Argos,/ por mí largos segundos...*

La alusión a Argos lleva hasta el extremo del hipérbaton (*mil Argos*) ese desdoblamiento de la mirada despierta, vigilante que permite el hacer poético. De acuerdo con la mitología griega:

este héroe semidivino, bisnieto de otro Argos que era hijo de Zeus y Niobe (...) tenía un solo ojo; según otros, tenía cuatro, y según otros más, una infinidad que le recubría todo el cuerpo: de ahí el epíteto de panoptes, todo ojos. (...) Puesto que Argos siempre dormía únicamente con la mitad de los ojos, su función de guardián se ejercía con la máxima eficacia. (...) Hera lo volvió inmortal transfiriendo la imagen de sus ojos a las plumas caudales del pavo real, ave a ella consagrada.⁵⁶

Anteriormente, ya Villaurrutia se había referido a ingredientes fundamentales de los actos operatorio y poético: “La intuición luminosa y certera, la razón clara y fría, la mirada rápida y profunda...”⁵⁷ También, dentro de su cuerpo doctrinario, Valéry

⁵⁵ Xavier Villaurrutia, *ibídem*, p. 704.

⁵⁶ Izzi Massimo, *Diccionario ilustrado de los monstruos*, p. 45.

⁵⁷ Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 704.

se refiere siempre a que el poeta es el ser que duerme con los ojos abiertos; mientras sueña, devela el misterio de los sueños. En ello consiste el hacer poético.

Pero la creación, para el poeta de los *Nocturnos*, conlleva también la dualidad *creación-reflexión*. Al tiempo que trabaja en el proceso transformador de la palabra, el poeta se mira trabajar. Más allá de la revelación, el hacer poético implica una conciencia lúcida. No obstante este proceso consciente, esta *operación* no garantiza la transformación de la materia lingüística en poesía. Lo misterioso, lo inasible, se deslizan en el proceso. Al *silencio* que genera, se contraponen el *ruido* que ahuyenta. No es, como en el caso de Juan Ramón Jiménez, la poesía quien, por un proceso de decantación, se entrega *desnuda* al poeta. Es él, despojado de máscaras, desvalido ante el misterio, quien queda *desnudo/ en medio de una calle de miradas*. La poesía no es aprensible a través del cumplimiento de un ritual, de una operación. *Sucede, como maravilla de excepción* y hay que aguardarla, en vigilia y alerta.

La huella de Bremond y Valéry está presente no sólo en el cuerpo doctrinal y poético de Villaurrutia. En *La poesía de los jóvenes de México*, Xavier es voz y eco, espejo en el que se reflejan también las voces de sus compañeros. A partir de la definición que nos aporta Valéry de la poesía, revisaré la postura personal de algunos de ellos.

Sabemos que esa palabra (poesía)* tiene dos sentidos, es decir, dos funciones bien distintas. Designa en primer lugar un cierto género de emociones, un estado emotivo particular, que puede ser provocado por objetos o circunstancias muy diferentes. Decimos de un paisaje que es poético, lo decimos de una circunstancia de la vida, lo decimos a veces de una persona. Pero existe una segunda acepción de ese término, un segundo sentir más estricto. *Poesía* en ese sentido, nos hace pensar en un arte, en una extraña industria cuyo objeto es reconstituir esa emoción que designa el primer sentido de la palabra.

*Restituir la emoción poética a voluntad, fuera de las condiciones naturales en las que se produce espontáneamente y mediante los artificios del lenguaje, tal es el propósito del poeta, y tal es la idea unida al nombre de poesía, tomada en el segundo sentido.*⁵⁸

[...] Es importante oponer tan claramente como sea posible la emoción poética a la emoción ordinaria. La separación es bastante delicada de realizar, pues nunca se ha cumplido en los hechos. Siempre encontramos mezclados con la emoción poética esencial la ternura o la tristeza, el furor, el temor o la esperanza; y los intereses y los efectos particulares del individuo no deja de combinarse con esta *sensación de universo* que es característica de la poesía. He querido decir que el estado o emoción poética me parece que consiste en una percepción naciente, una tendencia a percibir

⁵⁸ Las cursivas no están en la fuente. Fueron incluidas para resaltar.

un *mundo*, o sistema completo de relaciones, en el cual los seres, las cosas, los acontecimientos y los actos, si bien se parecen, *todos a todos*, a aquellos que pueblan y componen el mundo sensible, el mundo inmediato de que están tomados, están, por otra parte, en una relación indefinible, pero maravillosamente justa, con los modos y las leyes de nuestra sensibilidad general. Entonces esos objetos y esos seres conocidos cambian en alguna medida de valor. Se llaman unos a otros, se asocian de muy distinta manera que en las condiciones ordinarias. Se encuentran – permítanme esta expresión– *musicalizados*, convertidos en conmensurables, resonantes el uno por el otro. Así definido, el universo poético presenta grandes analogías con el universo de los sueños.⁵⁹

Al interior del grupo, el trabajo se diversificó entre escribir poesía y reflexionar sobre el fenómeno poético. Cuesta y Villaurrutia fueron quizá quienes más desplegaron su actividad en este sentido teorizante y crítico.

Ingeniero químico por profesión y poeta de oficio, la concepción poética de Cuesta conjuga el pensamiento de Valéry con el de Baudelaire y Gide, y define a la poesía, primero que nada, como una operación del artificio que no busca la imitación de la naturaleza ni intenta la “naturalidad”. Si es un rasgo esencial del ser humano ser poseedor de un lenguaje, la poesía sólo habita (igual que para Valéry y Bremond) en el reino de lo *extraordinario*. Lo *extraordinario* es acción del demonio porque es seducción, va contra lo natural y contra la costumbre y, por tanto, se constituye en una perversión que atenta contra el orden establecido. La fascinación que provoca el arte es el mal para quienes se conmueven y se complacen en la emoción común, porque la poesía es, en última instancia, pasión por conocer el lado oculto de las cosas; lo que la denotación de la palabra no alcanza a expresar.

En su ensayo *El diablo en la poesía*, Cuesta reflexiona:

[...] La poesía como ciencia es la concepción cuya fascinante perversidad todavía no llega a admirarse como se debe.

[...] La ciencia poética ningún límite traza a su demoníaca pasión de conocer; en que no hay afirmación que no se ponga en duda, que no se convierta en problema. *Pues ésta es la acción científica del diablo: convertir a todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual.*⁶⁰

⁵⁹ Paul Valéry, “Palabras sobre la poesía”, en: *Teoría poética y estética*, p. 136 –137.

* Las cursivas son mías.

⁶⁰ Jorge Cuesta, “El diablo en la poesía” en *Ensayos críticos*, p. 425. Texto original publicado en El Universal, primera sección, mayo 8 de 1934. p. 3.

El segundo postulado que establece Cuesta es la vinculación del conocimiento poético con el científico. Si para Valéry la poesía es *operación quirúrgica*, para el poeta mexicano es indagación, método, búsqueda de la esencia última de las cosas; es pasión pero del intelecto. Cuesta es quizá el más hermético de los poetas Contemporáneos; su barroquismo es formal y conceptual y propone la destilación lingüística hasta que *la palabra* se despoje de todo lo que no es su esencia. Así lo confirma su poema *Una palabra oscura*:

En la palabra habitan otros ruidos,
como el mudo instrumento está sonoro
y la templanza que encerró el tesoro
el enjambre sólo es de los sentidos.

Para Cuesta, igual que para Valéry, es necesario despojar a la palabra de los “ruidos” que no le pertenecen, llevarla más allá de lo sensible y asociarla de distinta manera a la ordinaria para encontrar su resonancia estética.

No obstante la decantación lingüística no basta:

Cada voz de ella misma se desprende
para escuchar la próxima y suspende
a unos labios que son de otros hueco.

Y en el silencio en que se dobla y dura
como un sueño la voz está futura
y ya exhausta y difunta como un eco.

Del mismo modo que Villaurrutia, todo hacedor de voces sabe que las palabras son eco de sentido, emanan del sueño pero han de apresarse en la vigilia. Lo *extraordinario* o lo *inefable* son tales precisamente por ser inasequibles. Cuesta apela al artificio estético que permite que el objeto poético sea superior al objeto nombrado, en tanto que detiene sus aspectos mudables y es capaz de apresar la realidad fugitiva. La apasionada búsqueda cargada de escepticismo es la que convierte a la poesía de Cuesta en un trabajo fructífero que abre paso a nuevas formas poéticas. Porque como él mismo expresa comentando la obra de su amigo:

El problema de la poesía pura planteado en los últimos tiempos fue resuelto por muchos con el puro virtuosismo poético. [...]

La región que escoge el poeta de *Reflejos* no es de las de cultivo fácil y resuelto. No aparta de sí la pasión y se entrega al juego ligero de tantos escritores modernos.

Sabe que el arte es un juego, pero de más precio mientras más escabroso y resistente al espíritu, en el cual la pasión no es sino la región en donde hay más dificultad en mantenerse sereno, como la embriaguez no es sino la región donde hay más dificultad en permanecer lúcido.⁶¹

Otros miembros del grupo se preocuparon también por escribir el poema que dejara constancia de su arte poética y en varios de ellos encontramos coincidencias. Mientras que Pellicer concibe a la poesía como “verdad de todo sueño”⁶², En *Poesía* Jaime Torres Bodet expresa:

Mientras callas, escucho
lo que jamás tu voz podrá decirme,
porque entre tu palabra y tu silencio
hay la misma distancia
que entre la idea que se forma un cielo
de la luz y la luz, nunca oída.

Hablas sin velos, manifiestas todo
lo que de ti conoce el pensamiento,
pero callas con todo lo que eres
y con lo que ya fuiste y con la aurora
de lo que, sin saberlo, vas a ser.

[...]
Toda tu eternidad está presente
En esta hora muda
¡porque si tus palabras son a veces poemas,
tu silencio, sin más, es poesía!⁶³

Nuevamente, la poesía es una aspiración, la búsqueda de cristalización de un instante efímero. La palabra es un instrumento no suficiente pero es el único posible.

La *Poesía* de Ortiz de Montellano, es concebida, platónicamente, como sombra; la palabra es el eco del mundo. La voz poética es, a semejanza de la que concibe Villaurrutia, secreto misterioso que emana del sueño y no llega a apresarse en la vigilia:

... si quiero que el ángel de la lluvia
ponga los pies en tierra,
señas de bosque ensayo
con el eco más claro de tu sombra.⁶⁴

⁶¹ Jorge Cuesta, *Poesía y crítica*, p. 249.

⁶² En el texto llamado así: *Poesía*.

⁶³ Jaime Torres Bodet. “Poesía”, en: *Obras escogidas*, pp. 97-98.

⁶⁴ Bernardo Ortiz de Montellano. “Poesía” en: *Obra poética*, p. 302.

Para González Rojo la poesía es *Palabra, / Lluvia en el tiempo que agoniza*.⁶⁵

Si la visión de Cuesta, de Torres Bodet, de Ortiz de Montellano y de González Rojo es escéptica, la de Gilberto Owen y la de Salvador Novo encuentran su expresión en la ironía y el humor:

Lo poético para Novo es precisamente, como para Valéry, lo que se opone al sentimiento común que despiertan los objetos y sucesos del mundo. *La poesía*, en donde expresa su arte poética, tiene la inocencia y la perversión de un niño que aprende el juego del ocultamiento para preservar lo auténtico:

Yo puedo hacer versos perfectos,
medirlos y evitar sus asonancias,
poemas que conmuevan a quien los lea,
y que les hagan exclamar: “¡Qué niño tan
inteligente!”

Yo les diré entonces
Que los he escrito desde que tenía once años;
no he de decirles nunca
que no he hecho sino darles la clase que he
aprendido
de todos los poetas.

Tendré una habilidad de histrión
para hacerles creer que me conmueve lo
que a ellos.⁶⁶

En *Poética* Owen juega a hacer corpóreo el lenguaje:

Esta forma no les creía. Me prestaba sus orejas para que oyera el mar en un caracol, o su torso para que tocara la guitarra. Abría su mano como un abanico y todos los termómetros bajaban al cero. Para reírse de mi me dio a morder su seno, y el cristal me cortó la boca. Siempre andaba desnuda, pues las telas se hacían aire sobre su cuerpo, y tenía esa grupa exagerada de los desnudos de Kisling, solo corregida su voluptuosidad por llamarse María. A veces la mataba y sólo me reprochaba mi gusto por la vida: “¡Qué truculento tu realismo, hijo!” –Pero no le creáis, no era mi madre. Y hoy que quise enseñarle la retórica, me rió en el rostro y huyó por el techo.⁶⁷

⁶⁵ Enrique González Rojo, “Lluvia en el tiempo” en: *Obra completa: versos y prosa 1918-1939*, p. 163.

⁶⁶ Salvador Novo, “La poesía” en *Laurel*, pp. 104-105.

⁶⁷ Gilberto Owen, *Obras*, p. 58

Aunque fugaz, o precisamente por tal fugacidad, la poesía es un ente carnal que seduce, abandona y hiere; desnuda como en el poema de Juan Ramón Jiménez, la concepción poética de Owen en este texto de factura moderna, lúdica y cercana al prosaísmo, une la sencillez del nombre *María*, emblema religioso de pureza, a la actitud voluptuosa y mórbida de esta mujer-poema. Emparentada con la idea de Cuesta, para Owen la seducción del arte es fascinante y perversa.

En Nandino y Gorostiza, la búsqueda de lo inefable está marcada por la angustia:

Dice Nandino en las últimas estrofas de *Poesía*:

Yo quiero mi palabra:
la que nazca de mí tan simplemente
como el canto en el pájaro salvaje,
la que pueda decir y diga siempre
mi verdad verdadera,
sin adornos ni brillos que la vistan,
límpida en sus pecados y virtudes.

Yo quiero mi palabra:
la que tenga existencia solamente
por mi sed amorosa,
por el hondo latir de mis angustias,
y por la vida del poeta solo
que llevo en mi conciencia
anhelando decir
—y que quizá jamás podrá decir—
el íntimo mensaje de mi sangre,
y que conmigo, preso y confundido,
morirá al mismo tiempo,
íntegro en su silencio y su nostalgia,
con su muerta palabra a flor de labio.⁶⁸

Nandino, como Juan Ramón Jiménez, aspira a la desnudez poética. Por otra parte, percibe a la palabra como parte inmanente de su ser: esa parte cautiva que espera, a veces inútilmente, ser liberada. Nuevamente, como en todos ellos, la poesía nace del pensamiento; es atormentado proceso creador de la mente.

En Gorostiza, la poesía es angustia inagotable del hombre por regresar al origen del lenguaje, cuando, en el Génesis, nombrar significaba crear las cosas y ordenar el caos.

⁶⁸ Elías Nandino, "Poema de mi palabra", en: *Nocturna palabra*, pp. 28-29.

[...]
cuando el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta,
se le quema –confuso– en la garganta,
exhausto de sentido;
[...]
sí, todo él, lenguaje audaz del hombre,
se le ahoga –confuso– en la garganta
y de su gracia original no queda
sino el horror de un pozo desecado
que sostiene una mueca de agonía.⁶⁹

Para el autor de *Muerte sin fin* la cualidad poética –*gracia original*– está más emparentada con el carácter inefable que Bremond atribuye al poema desde el momento mismo de su gestación y que constituye su esencia. La tarea prometeica del poeta es emular a Dios siendo su semejante, porque la poesía, en tanto nominación, es recreación y recuperación del sentido original de las cosas. Más cercana a la concepción de Mallarmé, la poesía en *Muerte sin fin*, está confinada al silencio. Es, para el poeta, estéril sed de creación que no se sacia ni cesa.

⁶⁹ José Gorostiza, “Muerte sin fin”, en: *Poesía*, pp.134 –135.

CAPÍTULO II: LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE *DAMA DE CORAZONES*

La novela (...) más que espejo es espejismo

Oscar Tacca. *Las voces de la novela*

2.1. INTRODUCCIÓN

Hacia el año de 1925 ocurren dos hechos relevantes en el panorama literario hispanoamericano: En España, José Ortega y Gasset escribe *La deshumanización del arte* y, en México, algunos miembros del grupo (Owen, Torres Bodet, Novo y Villaurrutia), inician un camino de búsqueda en el ejercicio de escribir novelas. El primero de ellos fue Gilberto Owen quien, ya, desde 1924, había iniciado la factura de *La llama fría*.

El vanguardismo lanzaba sus proclamas e invadía todos los caminos del arte. Los nuevos movimientos impulsaron tanto la renovación de los cánones que rigen cada uno de los géneros, como la interpenetración de los mismos. La novela influye en el cine, pero el cine y los descubrimientos de Freud en torno al mundo del inconsciente y los sueños son el detonador de la renovación narrativa. Por otra parte, con la obra de Ortega y Gasset y sus ideas sobre la novela, la polémica en torno al arte puro llega también a la novelística.

Nuevamente, la necesidad de encontrar vínculos entre la producción artística mexicana y la del extranjero, llevó los Contemporáneos a la producción de novelas dentro de las nuevas tendencias narrativas que estaban experimentando los escritores españoles de la nueva generación, quienes publicaban en la *Revista de Occidente* y compartían la misma preocupación que el clan mexicano por la poesía y la crítica.

El grupo español estaba representado por Benjamín Jarnés, Eugenio D'ors, Juan Chabás, Antonio Espina; las referencias directas de los Contemporáneos en nuestra lengua. No obstante, sus paradigmas no se limitaban a España: Gide, Proust, Girardoux y Paul Morand, fueron sus cuatro grandes maestros franceses, aunque frecuentaron también la lectura de los italianos Pirandello y Máximo

Bontempelli, los estadounidenses Wilder y John Dos Passos, los argentinos Borges y Marechal, así como Joyce y su moderno *Ulises* proveniente de Irlanda, entre otros escritores extranjeros.

La influencia de todos aquellos estilos de prosa tendía un puente entre relato y lirismo, alejado de las formas prosísticas convencionales. El realismo y el naturalismo no ofrecía ya, a las nuevas generaciones, la posibilidad de descomponer la realidad hasta observar el alma de las cosas; el reto era indagar en el corazón mismo de la novela sin otra pretensión ideológica que la de novelar, jugar, experimentar, arriesgar más allá del personaje y la historia; elementos que Ortega y Gasset planteaba como imprescindibles. Había un intento serio y determinante de dejar al tiempo ser protagonista y al fluir de la conciencia ser el medio para conocer las realidades interiores de la conciencia; indagar y abrir nuevos caminos para la expresión. “Se trataba, en pocas palabras, de la nueva estética de la novela moderna que Ramón Fernández, en traducción de Villaurrutia, había detectado en Proust:

Proust ha dado valor a un principio que debiera servir de base a toda estética futura. Este principio es el siguiente: los sucesos y los momentos de nuestra vida que más nos llegan al corazón, que nos dan el sentimiento de existir, no son transparentes y son difícilmente accesibles a la inteligencia, sobre todo en el instante en el que los vivimos. No obstante, para sentirnos vivir verdaderamente, tenemos necesidad de poseer en espíritu lo que hemos vivido en la realidad. El arte nos da los medios de hacer interior al espíritu esta zona irracional por facultades de la memoria, por relaciones tales como la metáfora, que constituyen los equivalentes sensibles del pensamiento.⁷⁰

En torno a esta visión estética, los jóvenes escritores emprenden la experiencia de tejer vínculos poéticos con la prosa. El grupo de soledades fue atacado precisamente por esta tarea innovadora. En México, la novela era considerada por los críticos en boga, entre ellos Manuel Maples Arce, como un oficio *viril* y propio de militantes; la aventura emprendida por los Contemporáneos fue juzgada como un atentado estético y una subversión moral.

Por su parte, los *Contemporáneos* tenían y hacían clara la distinción precisa entre *novela revolucionaria* y *novela de la Revolución*. No obstante, y al contrario

⁷⁰ Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 249.

que sus opositores, el aprecio por la forma se impuso sobre su sentido apolítico del arte; pudieron degustar, por tanto, la buena siembra de la Revolución Mexicana: en *Ulises* reseñaron y difundieron *La mala hora* de Azuela y fueron los primeros en dar la bienvenida al depuradísimo estilo de Martín Luis Guzmán, entre otros narradores pertenecientes a esa corriente.

Si la vanguardia los contagió con su aliento lúdico, el cubismo les hizo querer jugar el juego de ver las diversas facetas, desdobladas, de la realidad; el futurismo los conminaba a ir de prisa sobre los rieles de la innovación y a ejercer la escritura como se ejerce un deporte; el impresionismo los instaba a integrar la imagen y la metáfora dentro del fluir narrativo como un medio para congelar el tiempo e internar al lector en el túnel oculto de las sensaciones.

Para los narradores vanguardistas, y entre ellos los Contemporáneos en su faceta de novelistas, la búsqueda de trascendencia no estaba en la obra misma, sino en la posibilidad de crear ejercicios de ruptura con la novelística clásica y, a partir de ello, influir en la renovación de las formas narrativas de expresión.

Quizá el público mexicano no estaba listo para apreciar esos juegos malabáricos en donde la trama era un mero divertimento, inmerso como estaba en los ecos de una cosmovisión narrativa épica, también generosa y abundante. Las novelas, leídas en ese contexto histórico, fueron evaluadas, generalizadamente, como mundos refinados de la evasión.

También sucedió que los Contemporáneos sabían de cierto que su destino final era la poesía; de ahí que el Paz poeta, en cierto modo heredero de algunos valores de la generación, desdeñara los relatos en prosa, a los que sólo les atribuyó mérito histórico, y dedicara su quehacer crítico y sus encomios básicamente para la producción lírica de los miembros del grupo. Villaurrutia mismo desestimó, en la madurez, su juvenil trabajo novelístico: “Hasta ahora, yo mismo, en la prosa no he pretendido sino encontrar palabras adecuadas a una sensibilidad nueva en mí y fuera de mí. Eso quiso ser mi relato, no más. Y sólo

cuando lo pienso como ejercicio puedo aceptarlo y –añadiré– sólo así es justo pensar en él.⁷¹

Sólo con el paso del tiempo, la ponderación crítica de los experimentos narrativos del grupo fue aquilatada en su justo valor. A continuación, se hace un recuento de cada una de los textos críticos relevantes que, en diversos momentos de nuestra historia literaria, mereció *Dama de corazones*.

2.2. ENRIQUE GONZÁLEZ ROJO: LA RESEÑA CONTEMPORÁNEA

Fecha en 1928, año de la publicación de la novela, es curioso analizar, por ejemplo, la reseña de *Dama de corazones* escrita por Enrique González Rojo, quien no participó, sin embargo, de la empresa novelística del grupo. Muchos textos críticos de los Contemporáneos hacia la obra de otros miembros del grupo, son una rica mezcla de rigor teórico y postura personal; ideario poético e ideario de vida; objetividad; diálogo entre amigos y hasta rudeza crítica.

Así, lo primero que llama la atención es el tono personal del texto de González Rojo, mitad reseña, mitad carta que convoca al escritor y se refiere al amigo:

Yo sé que Xavier Villaurrutia preferiría, en lugar de esta nota, una carta. Una carta escrita desde lejos: Europa, Oriente, América del Sur. Una carta. A la primera evocación del paisaje (...) sucedería una visión substancial de la mesa de trabajo, de la ventana abierta, del último libro al alcance de las manos. Yo sé que Xavier Villaurrutia leería esa carta y la comentaría con algún amigo cercano y escribiría, a su vez, otra carta para hablar de ella al amigo ausente. Colocado en punto de referencia, sería vigía y estación de radio, las antenas prestas a recibir el mensaje y la inteligencia despierta para repartirla entre los demás.⁷²

La reseña inicia con un diálogo cifrado, si es que el lector no la contrasta con un fragmento de *Dama de Corazones*:

Carta de los amigos lejanos. Correo sordo, ciego y puntual. Mis manos de prestidigitador hacen surgir de cada cubierta un trozo de las ciudades del mundo. Londres, Sevilla, Nápoles, Brujas, París. [...] Letras serenas, oblicuas, deshechas de Enrique (González Rojo). Eduardo, Carlos, han grabado en mi memoria,

⁷¹ Xavier Villaurrutia, "Notas autobiográficas" en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia. Revista Biblioteca de México*, p. 36.

⁷² Enrique González Rojo, "Dama de corazones" en *Obra completa*, pp.380-383.

desordenados, encima uno del otro, los párrafos más extenso que he aprendido en toda mi vida.⁷³

En la novela, el protagonista va del sueño que lo hace vivir su muerte a la ensoñación del viaje. El texto está cargado de elementos emblemáticos: *carta*, *vigía*, *antena*, referidos a lejanía y expedición. Se hace clara alusión a la necesidad del autor de la novela reseñada de tener conocimiento de otras latitudes, otros paisajes, sin abandonar la alcoba y el mundo privado en donde el alma emprende travesía: “la mesa de trabajo, (...) la ventana abierta, (el) último libro al alcance de las manos”.

La relación entre literatura-vida, amistad-escritura, es indisoluble. De ahí que en la última parte del fragmento citado de González Rojo, y mediante metáforas dinámicas y modernas (“estación de radio”, “antenas”), es proclamado el liderazgo intelectual de Villaurrutia en el grupo.

Pero también hay una expresión subterránea de reproche:

(...) porque la DAMA DE CORAZONES ha descubierto un secreto que ya no lo era para sus amigos. Por sus confesiones (...) sabemos que nos quiere; pero a lo lejos. No en esa lejanía abstracta del sueño, sino en esa más real de la distancia. Una lejanía que se convierte en inteligencia, hay que advertirlo; en una pasión intelectual, que busca en las cartas de sus amigos a esos mismos amigos. La amistad, para él, es una idea y, a veces, una letra.⁷⁴

La visión de la personalidad del poeta-novelistas es impresionista y afectiva: Desde el inicio, son preconizadas la inteligencia y la pasión intelectual (“la amistad, para él, es una idea, y a veces, una letra”) sobre sus rasgos emocionales: “sabemos que nos quiere, pero a lo lejos”. Y creo que desde esta visión del artista como presencia intelectual, pero también desde el reproche al amigo por su distanciamiento emocional, es configurada la reseña.

González Rojo nos ofrece una mirada aguda y puntual de *Dama de corazones*. Pondera la elegancia de su presentación, su “desnudez”; su estructura “simétrica”, su “intención matemática”; es decir, los aciertos del lenguaje y la composición. La primera edición está ilustrada por dibujos del propio autor, inseparables del texto; desnudos y simétricos también ellos. El crítico aborda texto y plástica con palabras

⁷³ Xavier Villaurrutia. “Dama de Corazones” en *Obras*, p. 587

⁷⁴ Enrique González Rojo, *op. cit.*, p. 320.

conocedoras. Luego, sin embargo, llega, aplastante, al veredicto final: "Villaurrutia, que repetidas veces ha sido un preconizador de la emoción humana en la poesía, en esta novela se nos presenta fríamente deshumanizado. Parece que de la vida solamente le interesa la técnica, aquello que más se aleja de la vida como ritmo esencial, pasión sin forma".⁷⁵

Efectivamente, la novela reseñada en mucho coincide con la visión que tiene Ortega de la desvinculación arte-vida que tienen todas las grandes revoluciones estéticas, porque su acento está necesariamente puesto en la reflexión sobre la forma:

[...] Todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad [...] De donde resulta que la nueva inspiración, en apariencia tan extravagante, vuelve a tocar, cuando menos en un punto el camino real del arte. Porque este camino se llama "voluntad de estilo". Ahora bien: estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar.

[...] El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección. El llanto y la risa son estéticamente fraudes. El gesto de la belleza no pasa nunca de la melancolía o la tristeza. Y mejor aún si no llega.

[...] El placer estético tiene que ser un placer inteligente.⁷⁶

Si Villaurrutia escribe la novela desde la frialdad y el rigor crítico, González Rojo escribe la reseña desde el afecto desdeñado. Cada uno de ellos hace hincapié, en los dos extremos del péndulo en el que oscila todo afán literario: pasión-intelecto, espontaneidad-artificio. La polémica en torno a las características que conlleva el arte puro se abre paso al interior del grupo y divide las opiniones del novelista y del crítico. Si Villaurrutia se entrega con pasión al frío ejercicio de encontrar un nuevo *modo*, de acuerdo con la inquietud por la forma que rige a su poética, González Rojo le niega a la novela cualquier aliento de vida, porque "todo estímulo poético se ahoga cuando se ahoga la sensibilidad, se desvanece cuando privan la inteligencia y el deporte".⁷⁷

Es importante hacer notar que ni el hecho de que todos estuvieran, en general, en busca de un concepto de poesía ajeno al convencional, ni de que pertenecieran, de algún modo, a un grupúsculo, ni la hermandad que se

⁷⁵ *Ibidem*, p. 321.

⁷⁶ José Ortega y Gasset, *op. cit.*, pp. 19 y 20.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 321.

profesaban, limitaba la individualidad o la libertad de cada poeta de reflexionar con espíritu crítico sobre las obras de sus compañeros. La acusación sufrida por el grupo en el sentido de que formaban una sociedad de elogios mutuos queda, por lo menos aquí, desacreditada. La reseña se cierra con un comentario final abierto a la duda entre la aprobación y el desdén:

Termina el libro cuando comenzábamos a leerlo. Cuando sabíamos con certeza que algo iba a suceder. Así pasa a menudo en los sueños. Pero las manos luminosas del día, al entreabrirnos los ojos, nos hace dueños, otra vez, de la visión del mundo. La *Dama de corazones* continúa delante de nosotros, con sus dos cabezas simétricas desnudas de sentido, ricas de belleza y de color.⁷⁸

2.3. JUAN GARCÍA PONCE: LA IRREALIDAD EN *DAMA DE CORAZONES* O LA OTRA REALIDAD

En 1981 es publicado *Poemas, ensayos y testimonios* de Jorge Cuesta. Integrado a dicha publicación aparece “La llama y la noche”⁷⁹, un ensayo en el que Juan García Ponce, deudor confeso de los Contemporáneos, declara la necesidad inminente del reconocimiento y el reencuentro con una generación silenciada por su entorno, prestigiosa en su soledad, dueña de una obra dispersa y elitista tanto por su importancia como por el mínimo clan de lectores que tuvieron, durante la juventud de García Ponce, acceso a sus publicaciones. De este reencuentro y reconocimiento, que para Ponce es una *elección*, surge la ponderación breve pero acuciosa de la obra de Cuesta y Villaurrutia.

El primer eje del ensayo, dedicado precisamente a Villaurrutia, da en el centro del corazón de la obra del poeta: es a partir y desde *Nostalgia de la muerte*, como, de acuerdo con el crítico, los lectores podemos encontrar tanto los temas como la preocupación centrada en el estilo y el lenguaje que dibujan el litoral poético del autor, evidencian su relación con los otros y revelan, a fin de cuentas, su mundo espiritual. García Ponce nos abre una vía de acceso a la obra Villaurrutiana hasta

⁷⁸ *Ibidem*, p. 321.

⁷⁹ Juan García Ponce, “La llama y la noche” en *Poemas, ensayos y testimonios* de Jorge Cuesta, p. 203.

entonces vedado por la preconización de un estilo centrado en otras necesidades expresivas:

El conjunto de sus páginas deja ver una negación de la realidad inmediata no exenta de cierta perversidad; pero es una negación que busca encontrar otra realidad, la que finalmente nos entregarán sus obras definitivas. La única excepción dentro de este mundo cerrado, si descontamos algunas piezas breves, sería el teatro. [...] A pesar de la elegancia buscadamente artificial de su lenguaje, es un teatro en el que las situaciones, los conflictos y los personajes elegidos para sufrirlos, dejan libre entrada a ese mundo que el poeta parece empeñado en negar en todas sus obras, dejan entrar, en una palabra, a la mediocre realidad nacional [...].

La obra de Villaurrutia es una obra realizada, sufrida y vivida desde la soledad. Soledad exterior, en el sentido de que fue creada de espaldas al público, para él mismo y para un reducido grupo de amigos y seguidores; pero también, lo que es mucho más importante, soledad interior, en el sentido de que desde el primer momento el poeta se reconoce en su discreta separación de las cosas y busca su verdad en un puro mundo interior.⁸⁰

La separación a la que el crítico alude se hace evidente en un fragmento de *Dama de corazones* en donde Julio, el protagonista y narrador, se ve a sí mismo “tan contemporáneo de Xavier Villaurrutia, tan invisible como él”; ensueña su propia muerte y desde ella contempla la vida, las personas y las cosas “como la lente debe mirar, con exactitud y frialdad”. No es casual que tanto en “La llama y la noche” como en otro ensayo, “La voz de la novela”, García Ponce centra su discurso en el comentario de dicho pasaje. Para él, la novela sólo existe cuando el escritor y el narrador desaparecen:

La necesidad primera de la novela, aquélla a partir de la que se constituye como tal y entra a la existencia, es esa necesidad de hablar. Pero ¿quién es el que habla cuando la novela se pone a hablar? ¿Es el novelista, esa figura a la que le atribuimos el poder de crear, gracias al cual la novela se manifiesta y que permanece detrás de ella, mostrándose al obligarla a mostrarse? Si es así, es a esa figura a la que deberíamos dirigirnos en nuestra búsqueda de la novela. La narración sería el narrador que la hace posible. Situado en un tiempo concreto, como parte de una sociedad reconocible, en un momento dado de la historia, con peculiaridades psicológicas susceptibles de definición, dueño de una lengua específica, el novelista, al aparecer detrás de la novela como el auténtico responsable de su existencia, nos permitiría tocarla viéndolo a él. Pero el caso es que la narración sólo empieza a existir como tal en el momento en que el novelista, como persona exterior a la realidad de la narración crea, desaparece, no se oculta sino que estrictamente desaparece, se hace nadie, ninguno o lo que es lo mismo, se pone dentro de la capacidad de ser todos. [...] El novelista se entrega a la narración, [aunque sea el creador o inclusive

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 204 y 205.

aparezca como personaje en la novela] a la novela, y desaparece. La que habla es la novela. Y si la novela tiene que hablar es porque sólo esta acción la hace existir.⁸¹

La hipótesis demostrada por el crítico es que la voz de la novela es el lenguaje de lo imposible porque lleva a la vida lo que no existe en la realidad. Es precisamente dicha sensación de irrealidad la que permite franquear los muros de esa realidad *otra*; la que dota a *Dama de corazones* de una atmósfera extravagante en donde ni personajes ni trama ni acción parecieran ser reales. Una atmósfera en la que el “invisible” narrador, procedente de un autor también “invisible” convoca a una visión del mundo que observa a la vida desde la muerte, aborda a la claridad diurna desde la ensoñación y elude la espontaneidad mediante el artificio estético. La novela es un texto sin novelista en donde, a la par que se utiliza la prosa como vehículo para la poesía, se persigue con obsesión “la invención de un arte perfecto, [...] próximo al vicio, un arte puro, intelectual, que viviera la atracción de su propio vacío.”⁸²

Esta diferencia de percepción con respecto a lo que el realismo entendía por novela, está presente en la novelística misma de García Ponce. En otro ensayo: *¿Qué pasa con la novela en México?*, abunda sobre esta visión antiépica de la narrativa:

¿Dónde pasan las novelas? Las novelas no pasan en ningún lado, las novelas no pasan en ningún espacio físico, concretamente determinado, con un desarrollo histórico y que pueda fijarse de acuerdo con un juicio exterior a la existencia misma de la novela, porque las novelas pasan en la novela. Las novelas se desarrollan, se mueven y se hacen existir, dentro del terreno del lenguaje que las crea; se hacen existir como lenguaje y precisamente la existencia de ese lenguaje, que puede hacer efectiva la realidad de la novela, descansa en la indispensable asunción de su independencia con respecto a la realidad social. [...]⁸³

De este modo, García Ponce postula algunas afirmaciones definitivas y definatorias para la novela que la desliga de los moldes tradicionales del realismo: se disuelve la ubicación espacio-temporal del relato y, por lo mismo, la novela pierde su parentesco con la crónica y se acerca más a la universalidad poética. La

⁸¹ Juan García Ponce, “La voz de la novela” en: *Apariciones (Antología de ensayos)*, pp. 157-158.

⁸² *Ibidem*, p. 207

⁸³ Juan García Ponce, “¿Qué pasa con la novela en México?” en: *Apariciones (Antología de ensayos)*, pp. 147-148.

novela existe en tanto lenguaje; su existir y su devenir no depende tan sólo, ni básicamente, de un acontecimiento que refleje la realidad; sólo el lenguaje es necesariamente el reflejo de la misma; no obstante, dicho lenguaje no está tomado del devenir cotidiano, del habla de la gente; es reflejo de la visión estética del mundo. Éste, si bien es eco del momento histórico, también es anticipación del futuro, es modificación de los códigos que la costumbre hace legibles; de ahí la incompreensión y el rechazo por parte del lector y muchos de los críticos contemporáneos.

Para García Ponce es a partir de Proust cuando la vinculación entre novela y realidad entra definitivamente en crisis:

Proust se hace novelista sólo en el instante en que se da cuenta que él puede captar esa ausencia de realidad, esa ausencia de verdad, de certidumbre posible contenida en los acontecimientos, apartándose de la corriente exterior de la vida, haciendo que el movimiento del lenguaje descansa en la memoria involuntaria, o sea en la verdad de un recuerdo que para la razón es olvido y que descansa no en la temporalidad del individuo sino en la intemporalidad del inconsciente, a cuyo servicio se pone el lenguaje.⁸⁴

Desde esta misma óptica, también para él, y tal como lo manifiesta en “La voz de la novela”, *Dama de corazones* representa un momento inaugural dentro de la novela contemporánea mexicana y da origen a la factura de textos narrativos de la estatura poética de *Pedro Páramo*, *El apando* y *La obediencia nocturna*.

Creo entonces, a partir del pensamiento de García Ponce, que novelar, para Villaurrutia, sería desrealizar la realidad, poetizarla, reflexionar en torno a la construcción poética y, a través de esta vía, abandonar el solo recuento de los hechos y permitir al discurso volcarse sobre sí mismo. Y es desde esta relación idealista con el mundo que el escritor se niega a experimentar mediante la prosa el anclaje con la historia o el proceso social o el análisis psicológico; busca, más bien, la conexión con lo privado; el secreto e íntimo aleteo que deja a su paso el alma de las cosas.

⁸⁴ *Ibidem*, p 152.

2.4. SERGIO FERNÁNDEZ, LA VIDA Y EL ARTE O *CADA COSA HACE DAÑO: DAMA DE CORAZONES DE XAVIER VILLARRUTIA*

Fecha en 1987, aparece este ensayo del maestro Fernández en torno a la novela de Xavier Villaurrutia. Del mismo modo que García Ponce, y tomando en consideración los parámetros establecidos por Freedman, Fernández diferencia a la novela lírica de las novelas épica y trágica por el hecho de que el eje de aquella está centrado en el idioma. A diferencia, sin embargo, de otros autores, Fernández remonta el origen de la novela lírica, en lengua española, al *Buscón* de Quevedo; de este modo y tal como hace en diversos trabajos (ver *El éter y el andrógino – aproximaciones a los contemporáneos*)⁸⁵, enlaza al grupo mexicano de vanguardia con la tradición clásica y barroca de habla hispana; y muy especialmente con Sor Juana. Para el crítico es importante puntualizar que las novelas líricas de Owen, Torres Bodet, Novo y Villaurrutia fueron escritas antes que *Las olas* de Woolf, y que, hacia el futuro, de modo semejante a lo que señalaba también García Ponce, *Dama de corazones*, cuyo protagonista es el idioma, es el antecedente directo de la prosa de Luisa Josefina Hernández, Salvador Elizondo y Juan Rulfo.

Fernández lamenta la mirada descuidada con que fueron leídas tales novelas cuya escritura corresponde a la estirpe de la “clase poética” y propone hacerlas surgir de la marginación y el olvido.

La complejidad es una característica relevante de *Dama de corazones*. Fernández se refiere a los mitos en ella presentes y, después describe la estructura de la obra, dividida por él en cuatro momentos determinados por la vigilia, el sueño, la vigilia vivida como sueño... Y es a partir del descubrimiento de estos cuatro momentos que Fernández, apretada, magistralmente, va desgranando influencias, ecos, referencias culturales, itinerarios, tiempos, temas, ritmo, reflexiones en fin, en torno a la poesía y la poética del texto. El ensayo refrenda el parentesco espiritual de ambos autores; el barroquismo y el refinamiento extremo que los hermanan. El texto de Fernández no sólo es un

⁸⁵ Cfr. con: Sergio Fernández, “El éter y el andrógino –aproximaciones a los contemporáneos” en: *El estiércol de Melibea y otros ensayos*), pp. 229-231.

examen lúcido sino gozoso de *Dama de corazones*; sus hallazgos textuales son otra manera de encontrarse con la poesía; un modo más de instaurar al lenguaje como centro y poder del fenómeno literario.

2.5. JUAN CORONADO: LA COMPILACIÓN DE *LA NOVELA LÍRICA DE LOS CONTEMPORÁNEOS*

En 1988, la UNAM editó la antología realizada por Juan Coronado de las obras prosísticas del “grupo sin grupo”, bajo el título de *La novela lírica de los Contemporáneos*.

Coronado, además del acierto de reunir los textos en un solo volumen, explora y comenta cada uno de ellos bajo la guía de una inicial afirmación: “Sólo quien sabe jugar a los equívocos puede llamarle ‘novela’ a un texto narrativo del siglo XX”.⁸⁶ Esta tesis se inscribe, desde mi punto de vista, a partir de varias premisas no manifiestas: 1) La novela que empieza a escribirse en el mundo a principios del pasado siglo rompe con la forma tradicional de novelar, realista, costumbrista, naturalista, del siglo XIX. 2) Las tendencias y técnicas de los movimientos de vanguardia (incluyendo al impresionismo y al cubismo pictóricos) cobran presencia dentro del cuerpo narrativo. 3) Como consecuencia de las propuestas vanguardistas, la fusión entre géneros literarios –narrativa, poesía, ensayo–, y la influencia de otras disciplinas artísticas (pintura, cine) y científicas (psicoanálisis) es ya un hecho incuestionable.

El autor afirma que para que los miembros del grupo escribieran “verdaderas” novelas tendrían que haberse apegado a los cánones establecidos, y aceptados como únicos, por la novela de la Revolución. El adjetivo es suficiente para darnos cuenta de cómo los patrones novelísticos en boga tenían prácticamente un carácter de dogma en el gusto del público lector. Por otra parte, el adjetivo *lírica* que Coronado emplea para calificar a las producciones prosísticas de los *Contemporáneos*, hace que éstas se diferencien de la novela épica clásica y de

⁸⁶ Juan Coronado, “Prólogo” a *La novela lírica de los Contemporáneos. Antología*, p. 9.

la novela dramática, apegada al análisis psicosocial de personajes realistas en relación con su entorno. El lirismo da cuenta de la subjetividad, libertad e intensidad poética que caracterizan a los nuevos estilos novelísticos.

Coronado pone el énfasis en el espíritu universalista y moderno que determinaba los experimentos prosísticos de Owen, Torres Bodet, Novo y Villaurrutia; su vinculación con los prosistas de la *Revista de Occidente* y su afán escrupuloso y consciente por privilegiar a la revolución formal sobre la temática nacionalista.

Otro aspecto que caracteriza a la crítica de Coronado es el encuentro de afinidades y correspondencias entre los textos compilados. Exceptuando a *Return Ticket* de Novo, *Margarita de Niebla*, *Novela como nube* y *Dama de corazones* corresponden, dice Coronado, a un deseo de experimentación en torno al erotismo y a lo femenino procedente de *A la sombra de las muchachas en flor* de Marcel Proust, aunque la temática sea un mero pretexto para tener una aproximación a las preocupaciones filosóficas y estéticas que constituyen el entramado de la catedral de palabras que es la obra del escritor francés.

Otro elemento en común, comentado por Coronado, es el hecho de que las prosas de los *Contemporáneos* se mueven en el ámbito de la ensoñación. A los ataques que les lanzaron los críticos en el momento de su aparición, Coronado contesta con argumentos tales como el siguiente:

La narrativa de la Revolución es una escritura que nace de la viril voluntad de unos seres conscientes. Los surrealistas transcriben las hondas feminidades del sueño. Las prosas de los *Contemporáneos* pisan suavemente el terreno minado de lo hermafrodita. Y en la situación del escritor, los conceptos viril o femenino, nada tienen que ver con la función sexual.⁸⁷

Siguiendo por esta línea, más adelante el prologuista apunta:

Habla Bachelard de que 'son necesarios dos sustantivos para una sola alma a fin de transmitir la realidad del psiquismo humano'. *Animus* y *anima* son los polos de esa unidad dicotómica. La instancia psicológica nombrada como *animus* representa la parte masculina y la femenina toma el nombre de *anima*. En ambos sexos biológicos se combinan —en dosis variables— las dos caras del aparato psíquico. Diversas actividades son impulsadas, ya sea por el *ánima* o el *ánimus*: 'al *animus* pertenecen los proyectos y las preocupaciones, dos maneras de no estar presente ante uno

⁸⁷ *Ibidem*, p. 16.

mismo. Al *ánima* pertenece la ensoñación que vive el presente de las imágenes felices’.

Nuestros ‘evasores de la realidad’ escriben con el *ánima* en la punta de los dedos. Según Bachelard la androginia psíquica asumida como tal es la condición para la producción literaria; y la poesía de vuelos cósmicos solamente se logra cuando se deja estar al *ánima* como pez en el agua.⁸⁸

Las ideas de Bachelard con respecto a *la realidad del psiquismo humano*, sirven a Coronado para su justo afán de contrarrestar las arbitrarias críticas de que fueron víctimas los Contemporáneos. Su primera afirmación expresa que “la narrativa de la Revolución es una escritura que nace de la viril voluntad de unos seres conscientes. Los surrealistas transcriben las hondas feminidades del sueño. Las prosas de los *Contemporáneos* pisan suavemente el terreno minado de lo hermafrodita”. De acuerdo con Bachelard, la “androginia psíquica” (es decir, la unión de *animus* y *ánima*) es condición indispensable para la producción literaria, sin que ésta tenga que pertenecer específicamente a determinada corriente o intencionalidad o a determinados género y tono. Inevitablemente el *animus* o el *ánima* prevalecen el uno sobre el otro, de acuerdo con el temperamento y búsqueda de cada autor y la intencionalidad de cada texto específico, pero eso no quiere decir que alguno de los elementos quede nulificado.

Es cierto que las novelas líricas se desenvuelven “suavemente” en una atmósfera de ensoñación. Tampoco ha de negarse la influencia decisiva del surrealismo y la presencia del sueño como una constante en la poesía de Villaurrutia, aunque es cierto también que el autor de los *Nocturnos* utiliza los materiales poéticos provenientes del inconsciente pero los hace pasar por el finísimo tamiz de la consciencia, de la inteligencia lúcida, de la autocrítica y la contención de las emociones. La ensoñación, en Villaurrutia, no forzosamente está asociada con el vivir “el presente de las imágenes felices”. El clima de ensoñación en los *Nocturnos* emerge de la angustia y este sentimiento se transmina también a muchos pasajes de *Dama de Corazones*. Su poesía (y la prosa derivada de ésta) es hermafrodita precisamente porque conjunta las dos esferas psíquicas del ser como sucede, más allá de la temática, en toda creación que alcance el rango de poética.

⁸⁸ Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*. Citado por Coronado, *Ibidem*. p. 17.

2.6. ALBERTO RUY SÁNCHEZ Y EL EXAMEN DE *LA PROSA DE INTENSIDADES*

En años recientes, Ruy Sánchez reúne en *Al filo de las hojas* varios ensayos breves en torno a la reflexión sobre lo que él denomina como *prosa de intensidades*; algunas secciones están dedicadas a la producción novelística de los *Contemporáneos*.

En “La prosa de intensidades. La intensidad literaria”, Ruy Sánchez intenta, a partir de su lectura de un estudio de Klossowski, *Nietzsche y el círculo vicioso*, una aproximación filosófica a ese género intermedio entre la narrativa y la poesía tan difícil de encuadrar dentro de marcos conceptuales.

Para Nietzsche, toda persona tiene tonalidades altas y bajas y cada quien debe buscar vivir acorde con aquellas tonalidades más elevadas que le permitan explorar y manifestar las más altas cualidades. A partir de estas ideas, Klossowski desarrolla el concepto *intensidad*; vocablo que Ruy Sánchez traslada al campo literario para referirse a la prosa con tonalidades poéticas.

Ruy Sánchez sigue paso a paso la argumentación del escritor y crítico parisino, referida al ser humano, para desprender de aquélla, su teoría literaria:

Para comenzar, explica Klossowski que las tonalidades del hombre son fluctuaciones de intensidad, pero de tal manera que la tonalidad más alta, o sea el sentimiento más elevado, está formado por altas y bajas en la intensidad; es decir, por un movimiento rítmico de intensidades. Por otra parte, para hacerse comunicables, las intensidades tienen que formarse a sí mismas como objeto de expresión. Así forman la imagen de un círculo, o ‘de un movimiento circular incesante, como las olas del mar’. Es decir que la intensidad, para comunicarse, se tiene que volver imagen: como la prosa poética, que avanza por medio de imágenes y no por anécdotas que se encadenen y transcurran a lo largo de una historia. De ahí deriva Klossowski otra característica de la intensidad: ‘la intensidad no tiene un significado por sí sola, que no sea el significado de ser pura intensidad’. Esto implica que la prosa de intensidades, por ejemplo, requiere ser interpretada de una manera radicalmente diferente a la prosa discursiva, ya que no son significados o contenidos de lo que está hecha principalmente, sino *imágenes intensas*, que son el producto de una fluctuación de intensidades. Para Nietzsche, el lenguaje mismo no es sino un flujo y reflujo de intensidades.⁸⁹

De este modo, Sánchez comenta que la *prosa de intensidades* es la que traduce a imágenes, a imágenes intensas, el sentimiento humano más elevado. De ahí

⁸⁹ A. Ruy Sánchez, “La prosa de intensidades. La intensidad literaria”, en: *Al filo de las hojas*, pp. 63-65.

que su materia prima no sea la anécdota sino la imagen y su preocupación central no esté en la elaboración de un suspenso acorde con la historia sino en el lenguaje mismo.

Más adelante, refiriéndose a un fragmento de *Dama de Corazones*, el crítico ahonda en su aproximación a la definición del género:

Es la intensidad [...] lo que Joyce llamaba 'epifanía', Lezama 'imagen', Barthes 'neutro' y Pasolini 'aparición del Centauro: de lo sagrado'. Para este último escritor [...] hacer poesía es una especie de rito en el que descubre y provoca la súbita aparición de lo sagrado-poético. La materia para este rito puede ser lo mismo un poema que una novela o una película. No en balde Pasolini desarrolló una teoría sobre 'el cine de poesía' y, en una encuesta sobre las diferencias entre la poesía y la prosa, escribió tajante: '*La prosa es la poesía que la poesía no es*'.⁹⁰

En la sección "Los fantasmas de la poesía en el cuerpo de la prosa", el autor indaga sobre los orígenes de la prosa de intensidades. Para Octavio Paz, la poesía francesa moderna tiene su nacimiento en la prosa romántica representada, básicamente, por Chateaubriand y Rousseau. No obstante, en México, no es sino con los escritores modernistas que la prosa se aparta de la razón y se contagia del vuelo imaginativo y emotivo de la poesía. Para Sánchez, los antecedentes más inmediatos de la prosa de intensidades deben rastrearse en el Nervo narrador, en Efrén Rebolledo y en las crónicas breves de López Velarde.

En "La vertiente del sueño" en *La rueda del aire*, la idea central es que la prosa poética no ha alcanzado el lugar que le corresponde, entre los lectores y los críticos, debido a que se le juzga con los mismos parámetros con que son evaluadas las obras novelísticas; bajo estos criterios, toda obra que contenga los ingredientes poéticos de la *prosa de intensidades* es juzgada como una novela "deficiente".

El texto de Ruy Sánchez me parece relevante porque va más allá de la preocupación por conceptualizar al tipo de prosa que nos ocupa; pretende, como crítico literario, sentar las bases metodológicas para un tipo de análisis distinto al que suele utilizarse en la novela. *La rueda del aire* de José Martínez Sotomayor, escrita en 1928, sirve como ejemplo e ilustración de un comentario que, en labios

⁹⁰ A. Ruy, Sánchez, "La prosa es la poesía que la poesía no es" en: *Ibidem*, pp. 81-82.

de su autor, tome “en cuenta una jerarquía de valores [...] literarios, en la que es preferible el descubrimiento inusitado, de un nuevo punto de vista sobre la obra, que la interpretación global e ideológicamente definitiva sobre ella”.⁹¹

Se trata, entonces, no de intentar abarcar el todo, partiendo del reduccionismo inútil de una anécdota “etérea”, sino de referirse a alguno de sus “flujos de imágenes” (el autor elige el del sueño, presente, como una especie de *leit motiv*, en todo el discurso que configura *Rueca del aire*); rastrearlo, dividirlo en etapas, analizar el desenvolvimiento de su cauce hasta que, con el fin de la novela, el círculo de imágenes interminables se cierra. Lo que plantea Ruy Sánchez, a fin de cuentas, es un cambio de enfoque: La prosa de intensidades, cualesquiera que sean los ejemplos que la representen, ha de ser sopesada desde la perspectiva poética y no desde la prosaica narrativa como, por lo general, ha sido juzgada.

En el ensayo dedicado a *Dama de corazones*, el crítico señala a Proust y a la *Silvie* de Gerárd de Nerval como arquetipos presentes en la prosa de Villaurrutia. Finalmente, el crítico mexicano comenta:

Se ha escrito que este relato de Villaurrutia demuestra pocos poderes narrativos, sin embargo, pocas veces en la literatura mexicana la narración ha sido llevada tan lejos con tan pocas palabras y con tanta intensidad, incursionando con destreza en las regiones frágiles del deseo y del semisueño, donde las palabras tienen que cintilar para existir en ese mundo de sutilezas y así hacerse poesía.

[...] *Dama de corazones* merece no sólo más sino mejor atención de la que ha tenido en sus cincuenta y cinco años de publicación. Por sus venas poéticas corre una sangre que tal vez sea de las más necesarias para la vida futura de la literatura mexicana.⁹²

2.7. PEDRO ÁNGEL PALOU: “INTRODUCCIÓN” A *DAMA DE CORAZONES*

En el año 2004, la UNAM dedicó el número 12 de su colección “Relato. Licenciado Vidriera” a una nueva edición de *Dama de corazones*. En la “Introducción”, Pedro Ángel Palou nos ofrece un breve análisis de la novela. A ella se refiere como

⁹¹ A. Ruy Sánchez, “La vertiente del sueño en *La rueca del aire*”, *ibídem*, p. 74.

⁹² A. Ruy Sánchez. “*Dama de corazones*” en: *ibídem*, pp. 85-86.

“relato” o “autobiografía en tercera persona” y describe las similitudes que encuentra entre el narrador y el escritor que lo inventa. Hace alusión, además, al entusiasmo que sentía Villaurrutia por “dar a conocer la intimidad de escritores mediante sus cartas o diarios, eliminando nombres propios y fechas”, por lo cual, *Dama de corazones* “bien podría ser la epístola sin nombres ni fechas que lo presentara ante la curiosidad de unos pocos”⁹³ Con respecto a esto último, confío más en lo que Villaurrutia nos comparte en sus notas autobiográficas:

Dama de corazones [...]. pretende ser [...] un monólogo interior en que seguía la conciencia de un personaje [...]. que, a pesar de expresarse en primera persona, no es necesariamente yo mismo, del modo que Hamlet o Segismundo –para citar dos ejemplos tan grandes como conocidos– no son necesariamente Shakespeare ni Calderón.⁹⁴

Considero que, más que tratarse de una presentación de su persona, Villaurrutia es muy consciente de establecer estrechas semejanzas entre Julio y él por razones premeditadamente estéticas, ya que, en toda su obra, una constante es el desdoblamiento; la visión de sí mismo –y del otro que lo contempla– en el espejo. Este tópico ya fue expuesto cuando el autor habla de la curiosidad refiriéndose a Juana de Asbaje y en la novela, como explicaré más adelante, el desdoblamiento sigue un camino que va del autor al narrador y de éste al personaje; camino que bien podría recorrerse también en sentido inverso.

Palou mismo se refiere en su trabajo a este asunto y no se detiene en la simplista tesis autobiográfica, sino que encuentra en *Dama de corazones* “la voluntad de Villaurrutia por constituir –rechazar, aceptar, definir– su estética,”⁹⁵ y hace un breve recuento de los temas recurrentes villaurrutianos: el viaje por la alcoba, el espejo, la muerte, el humor crítico, la curiosidad y el lenguaje. Me gusta su concepto de ver a la novela como un “escudo de armas literario”⁹⁶, en el que graba el dibujo manifiesto de sus valores estéticos.

Guiado por las ideas de Aurelio de los Reyes, el crítico afirma que, a falta de trama, la obra explora el “análisis de un estado de conciencia” a través de

⁹³ Pedro Ángel Palou, “Introducción” a *Dama de corazones*, p. VIII.

⁹⁴ “Notas autobiográficas de Xavier Villaurrutia”, en *Homenaje a Xavier Villaurrutia*, op. cit, p. 36.

⁹⁵ Pedro Ángel Palou, op.cit, p. VIII.

⁹⁶ *Ibidem*, p. IX.

diecisiete secuencias⁹⁷ si no narrativas, cinematográficas.⁹⁸ Tanto Reyes como Palou enlazan el tema del desdoblamiento con el recurso de la cámara (mencionada en una escena de la novela) como un elemento que dé sustento a sus ideas sobre la relación literatura-cine. Efectivamente, la novela tiene pasajes cercanos a lo pictórico y a lo cinematográfico.

Palou considera también que la novela es “una reflexión sobre la legitimidad discursiva del lenguaje poético frente a lo cotidiano”⁹⁹ y trata a los personajes femeninos como funciones del lenguaje (¿a la manera de Jakobson?) marcando, a través de ellas, el paso de la función fáctica –Mme. Girard– a la función referencial –Aurora– hasta llegar a la función poética –Susana–.

Sin que yo esté de acuerdo con él en esta interpretación de los personajes femeninos, me parece que lo relevante de la crítica de Palou es que pone el énfasis en que la misión del narrador está centrada en la “construcción del yo lírico [...] y la elección de su lenguaje futuro”.¹⁰⁰ Eso, de acuerdo con el autor de la “Introducción”, hacen que tanto Julio como el poeta vivo elijan como forma de vida, isla de Robinson a la que alude el relato, la soledad necesaria para forjar su escritura.

Hasta aquí se ofrece un panorama general de la recepción crítica que ha tenido *Dama de corazones* desde su aparición. Como sucede muchas veces con las obras de vanguardia, sólo el tiempo las ubica en el sitio que les corresponde. Las novelas escritas por los Contemporáneos, entre las cuales *Dama de Corazones* ocupa un sitio destacado, cancelan la concepción novelística de Stendhal, definitivamente influyente en el siglo XIX, e inauguran la visión de una novela nueva que es espejo poético que se pasea por los caminos difícilmente accesibles de la conciencia.

⁹⁷ Coincido con la clasificación también establecida por Rosa García Gutiérrez de quince segmentos pues me parece más precisa.

⁹⁸ Cfr. con *ibídem*, pp. XIV–XV.

⁹⁹ *Ibídem*, p. XV.

¹⁰⁰ *Ibídem*, p. XIX.

CAPÍTULO III: DAMA DE CORAZONES: LOS PROCEDIMIENTOS DE LA FICCIÓN

O dicho con otras palabras más sencillas: novelista es el hombre a quien, mientras escribe, le interesa su mundo imaginario más que ningún otro posible. [...] Divino sonámbulo, el novelista tiene que contaminarnos con su fértil sonambulismo.

José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte*

Lo primero que el lector se pregunta ante el experimento que representó *Dama de corazones* es si realmente se trata de una novela o, bien, de un género híbrido oscilante entre el relato y el poema en prosa, el diario íntimo y la reflexión ensayística dotada de personajes y ambiente. El texto fue desarrollado entre 1925 y 1926 (de acuerdo con lo que aseveran Capistrán, Schneider y Chumacero, en las *Obras* de Xavier Villaurrutia), aunque Gorostiza afirma que la factura de la novela se prolonga hasta 1927¹⁰¹ y, finalmente, apareció en 1928.

La controversia *arte puro* o *arte por el arte* de principios de siglo llegó hasta los miembros del grupo y, como pudo observarse en la reseña de González Rojo a *Dama de corazones*, había en ellos un afán de experimentación y de juego de cófrades más que una concordancia doctrinaria llevada al dogmatismo. Es interesante evocar, por ejemplo, los recuerdos que, en torno a la gestación de *Margarita de niebla*, nos ofrece Jaime Torres Bodet:

La controversia sobre el arte puro acabó por estimularme para afrontar –no ya en el verso, sino en la prosa– las supuestas dificultades del estilo “moderno” de aquellos días.

[...]

Excepción hecha de Giraudoux –y de Proust, cuyo ejemplo era demasiado complejo para brindarme un modelo propio–, no encontraba yo [...] un estímulo muy directo para el ensayo de prosa en que había resuelto adentrarme. Me daba cuenta de que no era una novela, en verdad, lo que me esperaba sobre el papel. Más que los caracteres de los personajes que me proponía esbozar, me interesaba el paisaje que estaba dispuesto a proporcionarles el clima de los salones en que tendrían que conocerse y tal vez vivir, los paseos que harían en lancha o en automóvil, los pensamientos que adornarían sus epístolas o sus pláticas. Tenía la convicción de que un relato como el que me preparaba a escribir se acercaría más al poema en prosa que a la novela. En consecuencia, era conveniente reducir al mínimo el argumento y

¹⁰¹ José Gorostiza “Carta a Gregorio Ortega”, 17 de abril de 1932, en: *Epistolario*. Citado por: Rosa María García Gutiérrez, *Contemporáneos, La otra novela de la Revolución Mexicana*, p. 343.

procurar que los episodios, más que anécdotas vivas, fuesen pretextos para la confrontación de dos sensibilidades: las de dos mujeres, apenas salidas de la adolescencia.

[...]

No voy a juzgar el libro [...]. Lo que me interesa señalar solamente es el punto en que las circunstancias me depararon ese placer nuevo: amar la prosa. [...]

La poesía ha sido –y será siempre– la escuela en que una generación literaria se descubre y se determina [...]. Pero, de este último homenaje a la poesía, se desprenden dos conclusiones. Una, en primer lugar: que el valor de una promoción poética está en proporción con la prosa que de ella parte. Y esta otra: que una manera de juzgar la lírica de una época consiste en examinar las obras en prosa que finalmente se divulgaron.¹⁰²

De este comentario se puede extraer algunas consideraciones generales con respecto a la actividad prosística emprendida por el grupo: En primer lugar, se trataba de un intento colectivo de voluntades pero sólo hasta cierto punto de criterios. En segundo lugar, existía una especie de “apuesta” por el ejercicio de novelar en el sentido de que las novelas de Owen, Torres Bodet y Villaurrutia son muy semejantes en cuanto a trama, personajes y, por supuesto, atmósfera e intencionalidad. En tercer lugar, en todas las novelas predomina, más que un ambiente o un paisaje, como lo denomina Torres Bodet, una atmósfera o un hálito poéticos por encima de la descripción realista o el retrato psicológico de los personajes.

En todas ellas también impera la reflexión del narrador sobre la acción del protagonista. En cuarto lugar, en todos ellos existió la duda sobre el tipo específico de género narrativo que habrían de acometer puesto que su objetivo principal era la innovación en contra de los patrones novelísticos tradicionales. En quinto lugar, a las obras las hermana y hace *contemporáneas* el espíritu crítico y, como expresara Torres Bodet, el interés por examinar la repercusión de la producción lírica en la calidad de la prosa que, en cada generación, se derrama hacia un mayor número de lectores.

Desde la óptica de los críticos contemporáneos al grupo, es comprensible que la novísima forma de novelar despertara suspicacias; incluso, afirma la crítica García Gutiérrez, se acusó a los jóvenes novelistas de casi plagiar a Girardoux y

¹⁰² Jaime Torres Bodet, “Tiempo de arena”, en: *Obras escogidas*, pp. 318-321.

Jarnés¹⁰³. No obstante, desde la perspectiva actual, es posible afirmar que *Dama de corazones*, junto con sus novelas hermanas, aunque tiene de pronto visos ensayísticos y, por supuesto, está construida a partir de un aliento prosístico-poético, está enmarcada dentro de una tradición novelística que, en esa época, respondió a nuevas necesidades y que ha ido cambiando su configuración genérica –así como ha ido cambiando el modo crítico de juzgarla– al paso de los años. Esta es una de las grandes virtudes de *Dama de corazones*: Si bien se trata de una composición vanguardista –y por ello inasible en varios sentidos para algunos lectores en el momento de su nacimiento–, el clasicismo que también la caracteriza y su intensa riqueza narrativa la hacen una obra abierta, que cobra vigorosa vigencia en el presente

3.1. LA ESTRUCTURA NARRATIVA

La novela, en la edición de las *Obras*, está dividida en quince segmentos separados con generosa interlínea. Cada uno introduce secuencias no necesariamente ligadas espacial o temporalmente con la anterior; a veces se trata sólo de tomas de tipo cinematográfico en donde, más que la acción, dominan las descripciones poéticas y las reflexiones del personaje, tal como ocurre con el segundo segmento:

Desde la azotea miramos el jardín de un convento. Por el trazo simétrico de los prados, de las callecillas, de las cuatro glorietas de los ángulos, dan deseos de organizar un juego de 'parchesi'. Las monjas se mueven de un modo raro y distinto, como si hubieran olvidado de qué manera camina la gente del mundo.

Algunas llevan en sus 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 borlas de su hábito. Hablan mucho, rápidamente.

Una nube atenta cubre al sol y hace de tragaluz.

[...]

Me quedo pensativo. Susana, distraída, sonrío algún recuerdo. Aurora calla.

Pienso en el novio de Aurora [...]^{104 105}.

¹⁰³ Rosa María García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 343.

¹⁰⁴ p. 577.

¹⁰⁵ De aquí en adelante, siempre que cite pasajes de "Dama de corazones" señalaré las citas sólo con el número de página.

Villaurrutia visualiza el paisaje urbano como un esteta. Sus descripciones se caracterizan por un sentido de composición y simetría como el que aparece en esta vista aérea. Las monjas son el complemento ideal de esa visión: femeninas, graciosas y un poco extravagantes, la lente del observador las capta y eterniza *consagradas* a la charla y al juego de croquet. Como se aprecia también en la descripción del jardín conventual, el juego es un elemento recurrente en la novela, no sólo como entretenimiento de la clase burguesa sino como una postura ante la vida y el arte.

El discurso está configurado a partir de dos planos alternados: el primero es el plano de la historia que tiene lugar desde que Julio llega a casa de su tía, Mme. Girard, en la Ciudad de México, hasta que regresa, posiblemente, a Harvard, en los Estados Unidos, para continuar sus estudios. El segundo, es el plano donde, desde la soledad –y a partir de los estímulos exteriores o de la memoria–, Julio reflexiona, sueña e imagina.

Como se verá en las diversas secciones que abarca el análisis del discurso, estos planos son duales, complementarios y oponentes: determinan el espacio (exterior e interior), el tiempo (objetivo y subjetivo), un orden (interior y exterior) y las diversas facetas del narrador-protagonista: el yo narrado y el yo que narra; el ser introvertido, sumergido en su mundo interno, y el ser social; el hombre dormido y el hombre despierto.

El relato está constituido básicamente por dos modos discursivos: la narración, predominantemente, y la descripción, siempre poética y muy ligada a la visión pictórica del mundo.

En el primer segmento, cuando Julio narra el encuentro con su tía y sus primas hay un diálogo directo. Excluyendo este pasaje, conoceremos historia y personajes únicamente a través de la voz del narrador y, por tanto, sólo desde su punto de vista. No es casual, por supuesto, el empleo de este diálogo de excepción intercalado en el relato en el primer segmento de la obra cuando Julio enfrenta por vez primera la presencia de sus primas y su tía y éstas lo acometen con exclamaciones y preguntas. El diálogo –modo consubstancial del discurso dramático–, no dice “algo” sobre ellas, tal como ocurre en el modo narrativo, sino

que *muestra* a los personajes en presencia y acción. Todorov explica la significación que conlleva dotar así de voz a los actantes:

Si buscamos una base lingüística a esta distinción (entre palabras de los personajes y palabras del narrador), necesitamos, a primera vista, recurrir a la oposición entre la palabra de los personajes (estilo directo) y la palabra del narrador. Una oposición tal nos explicaría por qué tenemos la impresión de asistir a actos cuando el modo empleado es la representación, en tanto que esta impresión desaparece en el caso de la narración. La palabra de los personajes, en una obra literaria, goza de un *status* particular. Se refiere, como toda palabra, a la realidad designada, pero representa también un acto, el acto de articular esta frase. Si un personaje dice: 'Es usted muy hermosa' no significa sólo que la persona a quien se dirige es (o no) hermosa, sino que este personaje cumple ante nuestros ojos un acto; articula una frase, dice un cumplido. No hay que creer que la significación de estos actos se resume en el simple 'el dice'; esta significación posee la misma variedad que los actos realizados mediante el lenguaje; y éstos son innumerables.¹⁰⁶

Como se comprenderá más adelante, para Villaurrutia es importante materializar esas figuras; dotar de realidad corpórea a esos seres femeninos y, sólo por un momento, darles voz propia.

3.2. JULIO, EL NARRADOR: QUIÉN, CÓMO Y DESDE DÓNDE NARRA

El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya y es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos. Cualquiera que sea el nombre que demos a esa voz –inspiración, inconsciente, azar, accidente, revelación– es siempre la voz de la otredad.

Octavio Paz. *Los hijos del limo*

La definición de la novela, o de cualquier otro género literario, está en estrecha correspondencia con la ideología estética de cada momento histórico o de cada corriente literaria. No obstante, Óscar Tacca nos ofrece una aproximación al género que permite aprehender algunas características novelísticas esenciales:

[...] ¿qué es? [...] un relato asumido por un narrador, en determinada forma o persona (gramatical) que alude a un tiempo dado y nos pone en contacto con ciertos personajes.

¹⁰⁶ Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", en: *Análisis estructural del relato*, pp. 186-187.

Pero en cuanto nos aproximamos, descubrimos que ninguna de esas entidades corresponde a una forma de existencia (referencial, 'real'), sino que cada una se constituye exclusivamente en el plano del discurso y sólo a partir de él.

[...] Las personas gramaticales no tienen más realidad que la del 'discurso': 'yo' no puede ser definido más que en términos de 'locución', no en términos de objeto, como lo es un signo nominal (Benveniste). Otro tanto ocurre con el tiempo: 'lo que sucede', en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente, nada; 'lo que pasa' es sólo el lenguaje, la aventura del lenguaje (Barthes). Y de los personajes, finalmente nunca, ni aun cuando dialogan, escuchamos propiamente su voz por mucho que diferencie las voces, el narrador permanecerá siempre en el primer plano de la audición y de la conciencia (Kaysers). Esas categorías tienen, pues, realidad en otro plano, y constituyen la novela. En ese otro plano, en el de su mutua relación e interdependencia, es en el que hemos procurado verlas. La novela está en su texto, pero el texto no es el resultado de una suma, sino de una composición.¹⁰⁷

Tacca instauro al discurso como la entidad esencial que configura a la novela y, dentro de esta configuración o composición, ubica al narrador como el portavoz y la conciencia que dotan de realidad al discurso. Y de tal modo ocurre en *Dama de corazones*. Al penetrar en el texto, el lector tiene que dejar de lado la idea de una trama cimentada en acciones para iniciar una experiencia narrativa que tiene lugar en la atención al yo narrador inmerso en una permanente reflexión filosófico-literaria.

Efectivamente, Julio, el narrador-protagonista, transmite el relato de los hechos desde un yo contundente, de incuestionable influencia romántica. El narrador es, entonces, el principal actante, pero es también, en diversos pasajes, la voz omnisciente que conoce lo que sucede en el interior de los demás personajes; atisba, indiscreto, en su conciencia, en sus deseos, en la parte oculta, incluso para ellos mismos, de sus pensamientos: "Al llegar a su habitación (Susana) se abandonará, como todas las muchachas, decepcionada, en el lecho, apretando los cojines, despeinándose, amplificando su desengaño. Volverá al espejo, corregirá sus cabellos. Mirará sus ojos próximos a deshacerse, lustrosos. Hará dos o tres muecas y sonreirá forzosamente".¹⁰⁸

Podría hablarse aquí de un protagonista experto en reacciones femeninas (o en el estereotipo de dichas reacciones) de no ser por el hecho de que la acción narrada en futuro le da al texto un sentido premonitorio o adivinatorio que resalta aún más la postura omnisciente del narrador.

¹⁰⁷ Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, pp. 12-13.

¹⁰⁸ Xavier Villaurrutia, "Dama de corazones", en: *Obras*. p. 583.

De acuerdo con Tacca:

[...] el narrador sabe más de lo que ve. El relato puede, ciertamente, ceñirse a la visión. Pero puede también, de modo más amplio, representar la conciencia de un narrador, que no solamente ve, sino que supone, deduce, conjetura. La unidad de enfoque es reemplazada por la unidad de conciencia. La novela deja de ser un punto de vista para ser conciencia narradora.¹⁰⁹

En la novela, la figura del narrador es tratada con cuidado sumo y no se agota en un mismo recurso; a primera vista pareciera que la narración siempre emanara de la omnisciencia pero, si se presta atención, nos encontraremos también, y sobre todo, ante el relato de un observador muy fino, que más bien deduce o infiere, precisamente a través del examen acucioso de las personalidades y de los hechos: "Miente naturalmente, como si no mintiera. *Debe* de hablar durante el sueño y luego sonreír y llorar. (...) 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".¹¹⁰

Aquí la certeza del narrador no proviene de su carácter omnisciente, sino de su capacidad intuitiva para interpretar el modo de ser del personaje. Los verbos *debe* y *pienso*, inducen a descubrir esta cualidad del protagonista.

En ocasiones el autor abre paso también a un narrador-personaje angustiado e indefenso, abandonado tanto de su intuición como de su clarividencia, ávido de penetrar, sin conseguirlo (y de ahí su angustia), en el mundo privado de los demás:

Siento que una niebla empaña mis ojos. 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 decírtelas, pero al llegar a mi garganta se desordenan y siento miedo de lanzar un grito que te asuste o te haga reír.¹¹¹

En este sentido, encontramos una de las muchas correspondencias entre la obra de Proust y *Dama de corazones*.

¹⁰⁹ Óscar Tacca, *op. cit.*, pp. 29-30.

¹¹⁰ p. 579. Las cursivas son mías.

¹¹¹ p. 575.

[...]hay personajes que saben más de lo que dicen, personajes que dicen más de lo que saben. Es éste uno de los recursos más finos y más tenues del arte novelesco: nimia diferencia de 'saber' (de conciencia, de lucidez) entre narrador y personaje que sólo aparece en una lectura atenta e inquisidora. [...] Hay en el protagonista del Tiempo perdido una constante indigencia de 'saber' respecto del mundo, un desamparo de 'verdad' que el narrador, por encima del personaje, va corrigiendo, va colmado a fuerza de ordenación, descubrimiento, lucidez.¹¹²

Puede observarse entonces el doble papel que Julio desempeña en el relato; si bien es su voz la única transmisora de los acontecimientos y, por lo tanto, su punto de vista y visión del mundo son los predominantes, su presencia como personaje en la historia le da un carácter más humano y empático con el lector; menos "vidente" y más entregado a la construcción-resolución de su propia historia en el mundo, con los otros, que a la simple aunque prestigiosa tarea de contarla.

De acuerdo con Pimentel, el uso de la primera persona no depende, tanto entonces, de un pronombre como de

la relación que tiene el narrador con el mundo narrado. [...] Es esta relación de *participación diegética* lo que distingue las dos categorías básicas en el modelo de Genette: si el narrador está involucrado en el mundo narrado es un *narrador homodiegético* (o en primera persona); si no lo está es *heterodiegético* (o en tercera persona). Ahora bien, es necesario insistir en que el involucramiento de un narrador homodiegético en el mundo que narra no es en tanto que narrador sino en tanto que *personaje*; es decir, que un narrador en primera persona cumple con dos funciones distintas: una *vocal* –el acto mismo de la narración, que no necesariamente se da en el interior del mundo narrado– y otra *diegética* –su participación como actor en el mundo narrado. De tal manera que ese "yo" se desdobra en dos: el "yo" que narra y el "yo" narrado.

[...] Un *narrador homodiegético* puede contar su propia historia; su "yo" diegético es el centro de atención narrativa y es por ello el "héroe" de su propio relato. Genette [...] llama a este tipo de *narrador: autodiegético*. Típicas de esta forma de narración en primera persona son, en especial, las narraciones autobiográficas y confesionales; el monólogo interior y las narraciones epistolares o en forma de diario".¹¹³

La presencia de Julio, protagonista y narrador, como centro del relato es mucho más compleja de lo que supone el lector en los primeros encuentros con el texto. En ocasiones, el narrador predomina sobre el personaje y tiene poderes omniscientes que interpretan o traducen a los demás personajes, como el mismo Genette ha observado:

¹¹² Óscar Tacca, *op. cit.* p. 88.

¹¹³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, pp. 136-137.

[...], una elección vocal en primera persona conlleva una elección focal: quien narra un 'yo', por definición, no puede tener acceso a otra conciencia que no sea la suya. [...] Lo restringido de la información que recibimos no sólo se debe a las *limitaciones cognitivas* del narrador sino también a las restricciones de orden *perceptual y espacial*.¹¹⁴

No obstante, el narrador puede desplazarse en el tiempo y modificar su conciencia al ubicarse en diferentes momentos de su historia personal. Estamos aquí, ante otra manifestación de los planos en los que está configurada la novela. (Ver párrafo 2 de la página 5). La voz que emite el discurso puede, entonces, estar hablando desde el yo que narra o desde el yo narrado. Cuando el yo narrado habla, la perspectiva predominante es la del personaje sobre el narrador; cuando se expresa el yo que narra, es la perspectiva del narrador la dominante; uno a otro se complementan y retroalimentan, como en el siguiente pasaje:

Darí un año de mi vida –¿un año? No, porque es mucho; ¿un mes? No–, un día que también es mucho, por oír lo que murmuras de mí durante el sueño. Pero esto es imposible.
En cambio, si te lo preguntara, me lo dirías tan claramente que no me atrevo a pedirte.¹¹⁵

Reaccionando al exceso sentimental de la novela amorosa romántica, Julio ironiza y se retracta de su primera afirmación: *¿Darí un año de mi vida? [...] No porque es mucho*. El joven esteta juega al enamoramiento pero no se tira a fondo. Su narcisismo aflora naturalmente (¿por qué imagina que, necesariamente, Susana murmure algo sobre él en sueños?). Al final, lo que no puede conocer el narrador, puede indagarlo el protagonista si es que se decide a formular una pregunta. Esta doble función, y esta doble visión, además de los chispazos de omnisciencia, dotan a la novela de una polifonía narrativa ejecutada magistralmente por una sola voz. En esto, la novela también presenta grandes semejanzas con el mundo narrativo de Marcel Proust.

Y es que lo que intenta Villaurrutia no es contar una historia ni mostrar el devenir de la sociedad en un momento histórico determinado; el discurso narrativo existe en función de la experimentación literaria en torno al narrador mismo, a su

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 106 y 108.

¹¹⁵ *Obras*, p. 579.

reflexión con respecto a la naturaleza humana; reflexión vinculada indisolublemente a la literatura y al arte. En este sentido, de acuerdo con la clasificación de Wayne C. Booth Julio es permanentemente un narrador consciente de sí mismo.¹¹⁶ Tal es así que el narrador poetiza, ensaya, noveliza y pinta atmósferas mientras narra. El texto remite todo el tiempo al universo poético que es el mundo real en el que habita el narrador. Casi al inicio de la novela Julio expresa: “Vuelvo a la media sombra del cuarto y me asomo al espejo del tocador. Su luz me traiciona un poco, alargándome. Ya nos acostumbraremos los dos a vernos”.¹¹⁷

La enunciación nos lanza intempestivamente a dos asuntos estéticos fundamentales dentro de la poética villaurrutiana: el tema del espejo y la técnica del desdoblamiento. El espejo es un elemento recurrente en la obra del poeta; más que una imagen o un emblema es un símbolo; la puerta simulada que permite el acceso de un territorio a otro; el objeto mágico que introduce al poeta a la visión de sí mismo, de su universo interior. En *Poesía*, Villaurrutia se refiere así a la voz poética:

Tu voz, hoz de eco,
es el rebote de mi voz en el muro,
y en tu piel de espejo
me estoy mirando mirarme por mil Argos,
por mí largos segundos.

Pero el menor ruido te ahuyenta
y te veo salir
por la puerta del libro
o por el atlas del techo,
por el tablero del piso,
*o la página del espejo,*¹¹⁸
y me dejas
sin más pulso ni voz y sin más cara,
sin máscara como un hombre desnudo
en medio de una calle de miradas.

¹¹⁶ Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, p. 147.

¹¹⁷ p. 572.

¹¹⁸ Utilicé las cursivas para resaltar el verso.

La alusión a la duplicación se da de manera recurrente en metáforas encadenadas: *hoz de eco, rebote de mi voz, piel de espejo...* La poesía es la duplicación, la proyección de la voz del poeta; su reflejo: la mirada que lo mira mirarse (y lo multiplica) con ojos infinitos.

El espejo, página de agua, de luz, de escritura, es el medio para el surgimiento del manantial de voz desde las profundidades. La duplicación o desdoblamiento en un gemelo de sí mismo, idéntico pero otro, permite la comprensión del misterio que opera en el ser durante el trance poético; la poesía es un decir de sí a través de *otro yo* que sólo en el acto poético parece vislumbrarse.

En el relato, si volvemos al ejemplo dado: “Vuelvo a la media sombra del cuarto y me asomo al espejo del tocador. Su luz me traiciona un poco, alargándose. Ya nos acostumbramos los dos a vernos”.¹¹⁹

La media luz (*media sombra*) del cuarto favorece el tránsito de un universo a otro. El narrador se contempla a sí mismo pero contempla también, de algún modo, al otro: Villaurrutia-autor se desdobra en Julio-personaje-narrador, quien es, del mismo modo, el desdoblamiento del alter ego de Villaurrutia-poeta.

Hablar entonces de un único narrador o de un solo tipo de voz narrativa es más difícil que pensarlo como un ser multifacético que produce diversos efectos a través de sus desdoblamientos; de las diversas perspectivas que adopta, en un momento dado, para mirar y para narrar. Éste es un efecto estilístico que dota al texto narrativo de un peso pluridimensional:

¿Y de dónde proviene, [...], si no de allí, esa cambiante perspectiva, esa pluralidad o, mejor dicho, esa extraña complejidad, esa atmósfera envolvente de la novela? Es en efecto de la voz del narrador. O, mejor dicho, de las diferentes voces que el narrador modula a través de la suya, como en un sutil juego de espejos. Voz narradora que no siempre resulta fácil determinar. Puesto que el narrador de la novela –como dice Wolfgang Kayser– no es el autor, pero tampoco la figura imaginada que, con frecuencia, nos sale al paso tan familiarmente. Detrás de este disfraz está la novela, que se narra a sí misma; está el espíritu de esta novela, el omnisciente y omnipresente espíritu de este mundo artístico. Es preciso aceptar la paradoja: el autor crea el mundo de su novela; pero también este mundo se crea a sí mismo a través de él, le transforma en sí mismo, le obliga a entrar en el juego de las transformaciones, para manifestarse mediante él.¹²⁰

¹¹⁹ p. 572.

¹²⁰ Óscar Tacca, *op. cit.*, pp. 32-33.

Existen múltiples evidencias de tal desdoblamiento o duplicación en el texto. En una escena en la que Julio y sus primas ejecutan un aria de ópera, por ejemplo, el narrador comenta: “Mi voz se asegura y la oigo tan fuera de mí, tan extraña, tan poco mía, que estoy a punto de volver la cabeza a mirar quién está a mi lado”.

Y más adelante: “Estoy en la cubierta de un barco, en la noche. Me siento dichoso de observarme a poca distancia sin que yo mismo lo advierta, como tantas veces lo he deseado. Ahora sé de qué modo camino y cuál es mi estatura con relación a las personas y a las cosas. Oigo el tono de mi voz y la prisa de mis palabras. Avanzo distraído”.¹²¹

En el primer fragmento, anteriormente comentado, el personaje contempla su rostro –el del otro– en el espejo. En el segundo, escucha su propia voz fuera de sí; en el tercer ejemplo, la visión del poeta hace corpóreo el desdoblamiento y la relación de ese cuerpo, otro, con el mundo.

La hermandad entre ambas entidades –el *yo* y el *yo-otro*– es tal, que al final de un pasaje en que Julio, después de la muerte de Madame Girard, se enfrenta, angustiado, a la incertidumbre de su destino, exclama: “Dentro de unos minutos, a las doce en punto, voy a quedarme enteramente solo, sin mi sombra”.¹²²

Así pues, el desdoblamiento ocurre, dentro del relato, como un juego inagotable con el que el que el narrador parece divertirse continuamente confundiendo al lector:

En el agua del aire se desvanecen las ondas que hicieron, al caer, las palabras. El silencio se rehace como un espejo de agua, y cuando ya me está ahogando al punto de que voy a lanzar un grito cualquiera para romperlo, aparece M. Miroir. [...]. M. Miroir nos saluda. Alarga la mano a su prometida. Se alejan. [...] *Cuando entran a la casa, siento que una nube vela la mitad de este sol de Junio. Queda la otra mitad.*¹²³

En este pasaje, más cercano a la poesía que a la prosa, nuevamente aparecen el espejo y el grito surgido del terror a la confrontación. El silencio configura un

¹²¹ p. 584.

¹²² p. 593.

¹²³ pp. 578-579. Utilicé cursivas para resaltar los enunciados.

espejo de agua y la imagen se disuelve cuando aparece Mr. Miroir, personaje incidental cuyo apellido no es azaroso: *Miroir* significa *espejo*. El prometido de Aurora despierta los celos de Julio, quien no concibe que su prima se entregue a hombre tan convencional.

Una característica de *Dama de corazones* es la ambigüedad, un recurso mediante el cual Villaurrutia somete al lector, por una parte, a una visión más poética que prosística del texto y, por otra, derivada de la anterior, a una multiplicidad de interrogantes y de posibles interpretaciones. Mr. Miroir: ¿es la materialización, con su mutismo, del silencio que conforma un espejo de agua?, ¿es el reflejo del narrador que se ahoga en tal espejo?, ¿es su oponente en el amor y la antítesis de la esencia de quien narra?, o, bien, ¿es su lado oscuro, en términos jungianos, su *sombra*, fundida necesariamente a su parte consciente?, ¿es una parte de sí mismo que el narrador-protagonista rechaza porque no le agrada?, ¿es quien el narrador quisiera ser para quedarse con Aurora?

Si la imagen primera tiene tintes impresionistas y expresionistas, la última parte del pasaje, con el sol interior que se convierte en parte del paisaje real, es de clara reminiscencia romántica.

El pasaje es ciertamente inquietante y, al final, la nube que expresa los sentimientos del personaje alude nuevamente a la dualidad y a la oposición. Si la relación de Aurora y Mr. Miroir ensombrecen la mitad del sol, la luz restante probablemente emane de Susana, la otra cara de la *Dama de corazones*.

Esa ambigüedad lingüística y semántica (a la que bien hace alusión Rosa García Gutiérrez)¹²⁴ es más que evidente en el pasaje en el que Julio-narrador, se describe a sí mismo y expresa su postura poética:

Susana y yo jugamos a la memoria y a la poesía. [...] De pronto, recita con decisión. [...] No me conmueve esa poesía llena de fibras que sacuden el corazón como un muñeco y lo hacen sangrar con un dolor innecesario. [...] En cambio, Susana goza inundándose en una pasión artificial [...].

Ya sé cómo me quieres, Susana. Me atrasas el corazón, el traje, el peinado, la voz, para llevarme muy cerca de Lamartine o de Musset. Así me querrías, soberbio, alto, amante, dorado, capaz de vivir novelas frenéticas, capaz de escribir poesías más frenéticas aún. Te equivocas. Yo sufro porque no puedo complacerte. Imagino que no puedes pensar en mí tan contemporáneo de Xavier Villaurrutia, tan invisible como él, aspirante a diplomático, negligente en el vestir; con un cuerpo inclinado cada día más

¹²⁴ Cfr. con: Rosa María García Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 345-346.

a desaparecer entre los millones de jóvenes de los Estados Unidos; con mis trajes holgados, con mis camisas blandas, con mis movimientos de cabeza que acompañan el jazz que la vitrola dicta invariablemente como un buen actor el día de la representación; con mis cigarrillos mojados en perfume, efímeros, perfectos, en vez de la pipa sabiamente gobernada que te hiciera pensar en el hogar de tu poeta romántico. Piensa, Susana, que no puedo regresar un siglo entero para alcanzarte, que no puedo esperar otro siglo para que tú me alcances. Quiéreme así, frívolo, alegre, con mi concepto de la vida y el arte como un deporte distinguido y nada más.¹²⁵

El poeta de *Nostalgia de la muerte* entabla una distinción explícita, a veces tratada ambiguamente en la novela tradicional, entre el escritor y el narrador. No obstante, y a pesar de esa diferenciación (*no puedes pensar en mí tan contemporáneo de Xavier Villaurrutia*), el narrador juega a homologarse con el escritor de quien se distanció líneas arriba: *tan invisible como él, tan aspirante a diplomático, negligente en el vestir [...]; con mis trajes holgados, con mis camisas blancas...* Villaurrutia se deja introducir en el relato homologándose con el protagonista y describiéndose, en realidad, a sí mismo: Julio, el poeta moderno que se desliga del romanticismo, y que no puede regirse por una estética que eleva lo sentimental a la categoría de lo sublime, es semejante al Xavier Villaurrutia que escribió *La poesía de los jóvenes de México*, en donde hace un acucioso examen de sus filias y sus fobias poéticas. También se corrobora, con este pasaje, la huella de Paul Valéry en la teoría poética de nuestro autor:

La idea de que descartando el intelecto, hundiéndose en la emoción, en lo aparentemente incondicionado —en la libertad vigorosa— uno obtiene cosas *extraordinarias* es un error absurdo. La embriaguez sin alcohol, la embriaguez de sí mismo, no produce un rendimiento mayor, no multiplica los hallazgos. Pienso que en el comienzo un estímulo ligero y manejable debe ser suficiente. Sólo hace falta un poco de viento para navegar, no se necesita navegar, no se necesita un huracán. Se requiere cierto azar, cierto grado de azar y de rapidez en las sustituciones. Esto es fecundo. Si no es así no hay fecundidad sino pleno azar deliberado.¹²⁶

Al patetismo de Susana, el narrador opone la actitud juguetona y aparentemente frívola de los escritores vanguardistas. El arte visto como deporte, con su connotación de juego (dadá, surrealismo, futurismo), es equiparado en la novela con distintas diversiones propias de una clase social culta y refinada (de ahí que

¹²⁵ pp. 581, 582.

¹²⁶ Paul Valéry, "Nuevas notas sobre poesía", en: *Poesía y poética*. pp. 12-13.

se trate de un *deporte distinguido*): el croquet que juegan las monjas; las veladas musicales de los amigos que se reúnen el domingo, en casa de Mme Girard, para hacer música y escuchar ópera: el tenis que acompaña a la mañana dominical... Casi al inicio de la novela, Villaurrutia ofrece una descripción que no deja lugar a duda: “Desde el balcón domino un 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”.¹²⁷

La comparación es una declaración estética: pese al profesionalismo con que el autor emprende revistas y publica creación, traducciones, crítica de arte, el esteta *contemporáneo* desvincula el oficio de escribir del trabajo, tal como éste es entendido por el común de la gente, y, por supuesto, desvincula, también, a la literatura de las aficiones de las grandes masas. La ironía es uno de los hallazgos en este y otros momentos de tensión dramática para instaurar el equilibrio entre pasión desbordada y superficial y riguroso oficio literario.

De este modo, el desdoblamiento de Julio-Xavier se desplaza, en ese inacabado juego de espejos, desde el *yo* narrador al *yo* protagonista, y desde el *yo* novelista al *yo* poeta. Este ir y venir, este desplazamiento y, a fin de cuentas, ese amalgamamiento de varios seres en uno tienen que ver también con las lecciones de Valéry: “Mi poesía” no responde a la idea ordinaria que no con frecuencia hace de la poesía. Mi poesía responde a una voluntad singular, a condiciones diferentes de aquellas que no son naturales y tradicionales en los poetas. No separo mi *yo*-poeta de los otros *yo*, que también son mi *yo*”.¹²⁸

En este proceder de la voz narrativa también es palpable la influencia de *En busca del tiempo perdido*. Estamos ante un narrador: Marcel, quien posee el mismo nombre del autor de la novela, pero no se trata aquí de una obvia identificación biográfica sino de un divertimento que contiene profundas repercusiones estéticas. Entre las estrategias de construcción de los personajes

¹²⁷ p. 572.

¹²⁸ Paul Valéry, “Nuevas notas sobre poesía”, en: *Poesía y poética*, p. 7.

que pueblan el vasto mundo de la *Recherche* están, más allá del desdoblamiento, el enmascaramiento y el equívoco.¹²⁹

La configuración del narrador proustiano

rompe por sí con todo intento de considerar a la *Recherche* como una obra autobiográfica, Proust desaparece [...] como ser humano, él mismo se va haciendo desaparecer [...]. Es notable la insistencia proustiana en que el hombre nada tiene que ver con el artista, pues con ello, si lo esencial para él es la constitución de una obra, asegura que no va a ser de él, Marcel Proust. Por tanto por más que pueda constituir otra ficción o reunirse en la ficción total, todo lo que sepamos de Proust y sus supuestos modelos carece de entidad propia.¹³⁰

En *Dama de corazones*, el narrador parece proceder del mismo modo: Julio se desdobla en Xavier, Xavier se enmascara en Julio, y el lector se ve sujeto a una suerte de comedia de las equivocaciones en este baile de espejos.

Tal desdoblamiento del narrador llega a su expresión máxima cuando éste visualiza su propia muerte: “Ahora me llevan, ¿a dónde? Al cementerio. No se han olvidado de cerrar la tapa del ataúd. Ignoran que no estoy dentro de él. Sigo el cortejo. Para mi fortuna, nadie llora”.¹³¹

El desdoblamiento toma el carácter de los fenómenos paranormales y de los relatos fantásticos donde la persona fuera de su propio cuerpo yacente, se contempla a sí mismo y observa las reacciones de sus allegados ante la muerte.

Esta confusión entre fantasía y realidad se acrecienta cuando Julio-Xavier menciona a sus amigos a lo largo del relato. En el siguiente pasaje es Jaime (Torres Bodet) quien pronuncia la oración fúnebre. ¿Dónde termina la ficción y dónde comienza la anécdota tomada del mundo real, no con afanes autobiográficos sino literarios? Son conocidas las discrepancias juveniles entre Torres Bodet y Villaurrutia, quienes no siempre coincidieron en sus posturas vitales y estéticas.¹³² Villaurrutia imagina (y Julio, el narrador, ensueña) la oración fúnebre que en su propio entierro pronuncia su amigo Jaime:

¹²⁹ Cfr. con: Analía Melamed, “La teatralidad de la *Recherche*”, en: *Proust ha desaparecido. Una memoria de los paraísos perdidos*, p. 157.

¹³⁰ Julio César Morán, “Notas sobre la ficción, la nada y el mundo en Marcel Proust”, en: *Ibidem*, p. 151.

¹³¹ p. 586.

¹³² Cfr. con: Rosa María García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 398.

Mi amigo Jaime dice con la misma voz conmovida que usa sólo en las grandes medias horas, rimada con su corbata plastrón, la oración fúnebre. Me conoció menos de lo que yo pensaba. Confiesa que llegó a admirarme, pero yo adivino que no ha escrito el pensamiento siguiente: 'a pesar de mi falta de virtudes'. Me quiso más de lo que confesó siempre y un poco menos de lo que ahora confiesa. Recuerda nuestras pláticas sobre literatura, y las frases de novela moderna que jugábamos a inventar con un arte próximo al vicio, con un arte perfecto. [...] Habla de la risa, del llanto, y de todos los elementos que –ahora lo olvida– hicieron del arte del siglo XIX un arte impuro.¹³³

Si se compara esta cita con el testimonio siguiente de Torres Bodet, podrá apreciarse la evidente referencia de Julio-Xavier, en la novela, a las polémicas discusiones en torno al arte puro y *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset que sostenían los miembros del grupo:

Estas afirmaciones me afectaban tanto más cuanto que –expresadas, acaso con menos límpida concisión– las oía frecuentemente en boca de algunos de mis mejores amigos. Villaurrutia, por ejemplo, buscaba un lirismo que no se apoyara lánguidamente sobre una base tradicional. Hacía bien en buscarlo. Y nunca me presenté yo como un defensor de la herencia y la costumbre. Sin embargo, en ocasiones, su alergia a la tradición le hacía perder de vista que una cosa es prescindir del legado histórico del pasado y otra –muy diferente– prescindir de la humanidad. No; el poeta no empieza donde el hombre acaba. Y Xavier iba a encargarse de demostrarlo –y con cuánto éxito!– en sus años de madurez. ¿Qué otra cosa son, en efecto, sus más bellos 'nocturnos' y sus décimas a la muerte sino una conciliación – apenas tradicional– entre el poeta y el hombre.¹³⁴

Así mismo, se aprecian tanto la ironía y el velado reproche del protagonista de *Dama de corazones* como, en las memorias, el descontento del autor de *Margarita de Niebla* por las opiniones de Villaurrutia pero, también, la admiración que sentía por su obra poética.

Coincido con Víctor Mendiola cuando, en torno a *Reflejos*, comenta que:

Lo asombroso en esta poesía es que el 'fingimiento' produzca tanta transparencia y nos deje contemplar de manera tan clara el cuarto de espejos de la conciencia. Estar en el secreto no es, no puede ser, si de Villaurrutia hablamos, una legibilidad de hechos cifrados. Estar en el secreto es habitar un mundo de reflejos, donde sentimos nostalgia de lo que nunca hemos tenido y donde desconocemos lo conocido y a la inversa. La sinceridad de Villaurrutia no es una sinceridad biográfica, es –si se puede decir así– una insinceridad estética, la invención de un mundo paralelo, casi idéntica al mundo que copia en la inversión del reflejo.¹³⁵

¹³³ p. 586.

¹³⁴ Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*. Citado por: Rosa García Gutiérrez, en: *ibídem*, p. 398.

¹³⁵ Víctor Manuel Mendiola, *Xavier Villaurrutia: La comedia de la admiración*, p. 52.

Retomando los planos en los que se organiza el discurso (ver tercer párrafo de la página 69), estamos aquí frente a dos órdenes: el orden interior (el de la novela) y el orden exterior (el del mundo cotidiano); ambos órdenes son reales y ambos se superponen, como en el juego de espejos, reflejándose uno al otro. Sin embargo, considero que, cuando Julio se mira (¿sueña?, ¿imagina?) a sí mismo muerto, es, en realidad, a Xavier a quien mata: quienes acuden a su entierro son los autores literarios a quienes Villaurrutia era asiduo; son los pactos fraternos con sus amigos y con algunos de sus *Contemporáneos* a quienes se alude. En esto, también *la Recherche* es el modelo a seguir:

Proust corrobora la insignificancia del hombre y de la vida no artística, pues concilia los artistas imaginarios y los reales. Y así como Bergotte, Elstir Vinteuil son obra abstracta de Proust también lo son Baudelaire, Whistler, Debussy y aún el mismo Ruskin, de quien tan pocas menciones hay en la *Recherche* pues se ha disuelto en sus catedrales góticas y en su Venecia Oriental.

[...]

El tema de la muerte del autor visto por Barthes, Foucault, etc., fue tratado claramente por Proust, pues es notorio, como ya señalé, que el autor se entrega a la ficción y, como anuncia reiteradas veces, se quita responsabilidad sobre ella y desaparece en la misma, aunque ésta pueda resumirse, según Genette, en “Marcel deviene escritor” pues Marcel deviene escritor sólo al dejar de serlo y al liberar a la ficción de sí mismo. Deleuze comenta que el narrador proustiano es un narrador araña que no observa, que no sabe, que no percibe hasta que emerge una teoría estética. Pero sabemos, por los mismos ensayos proustianos, que toda teoría estética para Proust es ficción. En este sentido ciertamente es legítimo preguntarse cómo se escribió *la Recherche*, pues Proust quiere convencernos de que se construyó a sí misma.¹³⁶

Matando al autor, el narrador se deshace del cadáver, se desliga del escritor, de su *sí mismo* ser humano y se erige como criatura estética que sólo existe en el mundo de la novela. El lector asiste entonces en *Dama de corazones* a un relato en donde la vida y la ficción, el narrador y el autor, se vinculan indisolublemente pero de un modo sólo aparente porque lo que ocurre, en realidad, es el triunfo del universo estético sobre el mundo cotidiano. El yo poético, su voz, es quien vive en el mundo ficticio que ordena. De ahí que en *Dama de corazones* el personaje principal, en realidad, es el discurso; discurso poético que refiere a la poesía como

¹³⁶ Julio César Morán, “Notas sobre la ficción, la nada y el mundo en Marcel Proust”, en: *op. cit.* pp. 151–152.

cuerpo central de una cosmovisión narrativa y, por tanto, como único modo de entender la existencia.

3.3. LOS PERSONAJES

El hombre no es tan siquiera una criatura incompleta, sino simplemente encubierta, envuelta en los velos del olvido. La verdad, desgarrando sus velos, le devuelve a la unidad su origen, le reintegra. Conocer es acordarse, y acordarse es reconocerse en lo que es como siendo; es reconocerse en la unidad. Conocer es desvanecer el velo del olvido, la sombra, para, en la luz, ser íntegramente...

María Zambrano. *Filosofía y poesía*

Novela invernadero, *Dama de corazones*, presenta personajes creados con artificio; el autor diseña y el narrador proyecta la vida de los seres que lo rodean como el cultivador-artista experimenta y cuida el proceso de crecimiento de sus magníficas plantas de ornato. Y es que, a diferencia de la novela realista, en donde la ficción retrata la vida, en la *novela lírica* (Coronado) o en *la prosa de intensidades* (Ruy Sánchez), *la vida no sucede* más que en función de una premeditada intención estética.

Los seres que habitan el relato, más allá de encontrarse, cada uno, en una encrucijada que los lleve a definir su propio destino, tienen la misión principal de reforzar el carácter reflexivo del texto y servir como puntales del discurso de Julio, el cual está inmerso, sobre todo, en el mundo del lenguaje y de la poesía. Y es que, como afirma Pimentel:

Se observa siempre la tendencia a analizar al personaje como un organismo que en nada se distingue del ser humano, olvidándose que, en última instancia, un personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido*, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico (o de lo estético)¹³⁷ pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas.¹³⁸

¹³⁷ El contenido del paréntesis es mío.

¹³⁸ Aurora Pimentel, *op. cit.* p. 59.

A propósito de *Novela como nube*, Vicente Quirarte comenta que: “La definición tradicional de la novela en el siglo XIX era de Stendhal: un espejo que anda y copia la realidad. El espejo explorado por los Contemporáneos implicaba un mirar más allá de las apariencias. Cruzarlo para descifrar sus enigmas, como Alicia en la novela de Lewis Carroll, como Owen y sus contemporáneos”.¹³⁹

Semejantes a la estatua que habita en su *Nocturno*, los personajes de la novela son ecos, reflejos de ensoñaciones llevadas del inconsciente a la consciencia; ecos de ideas y teorías de arte puestos a respirar en movimiento. En la novela, el espejo se detiene en el camino y, como en mítico estero, cada personaje refleja la imagen del mundo interior del poeta-narrador. Más que pertenecer a la realidad exterior, emergen de su mente; fragmentos de un alter ego que no tiene interés por narrar la vida sino por vivir la estética.

3.3.1. AURORA Y SUSANA: LA DAMA DE CORAZONES

*Tu corazón redondo como naipe
visto de perfil en un espejo...*

Vicente Aleixandre. *La destrucción o el amor*

Dama de corazones debe su nombre a los personajes protagónicos femeninos de la novela. El título convoca ya a la resolución de un enigma. La dama de corazones es un naipe de la baraja francesa; es inevitable, entonces, relacionar el título con dos características de la vanguardia: el sentido lúdico del arte, pregonado por Tzara en el dadaísmo, y el azar, ingrediente poético necesario del encuentro amoroso, exaltado por Breton en el *Amor loco*.

¿Acaso Villaurrutia extiende su lienzo narrativo como un tapete verde para que los lectores juguemos con él a la baraja? En cierto sentido, sí. Ya se comentó que los jóvenes Contemporáneos emprendieron la escritura de novelas como un juego, apostando a la hechura de relatos poéticos que renovarían el sentido de la prosa. Quizá el hecho de que haya dos protagonistas femeninas tanto en *Dama de*

¹³⁹ Vicente Quirarte, “Introducción” a *Novela como nube* de Gilberto Owen, p. VIII.

corazones, como en *Novela como nube y Margarita de Niebla*, se deba en parte, como afirma Rosa García Gutiérrez, a “un guiño amable”¹⁴⁰ de complicidad con Owen y Torres Bodet, en virtud del juego al que apostaron como creadores de novelas. Sin embargo, la presencia de estas dos mujeres, Susana y Aurora, perfiladas como lo hace Villaurrutia, más que un simple producto del convenio, son una presencia rotunda y determinante para la configuración y la intencionalidad de la novela, y pueden ser analizadas desde distintos planos, y el primero de ellos es el del anclaje de los personajes con la realidad.

Anaía Melamed plantea la poderosa influencia del teatro en la *Recherche*, fundamentalmente como estrategia narrativa en la construcción y presentación de los personajes. Afirma la crítica:

La teatralidad que me interesa señalar como una estrategia de la *Recherche* se vincula con estas notas sobresalientes de la recepción proustiana de Racine que señalamos: *enmascaramiento, equívoco, inversión, desdoblamiento*. Y de modo general esta teatralidad se manifiesta también en la presencia de dos *características del teatro como expresión artística: la importancia de la puesta en escena y el perspectivismo*. [...] Sin dudas, la preocupación principal de cada uno de [los personajes] es su propia puesta en escena, es decir, todos velan por la decoración de sus salones, por sus vestidos, por sus gestos, sus poses y sus expresiones en general. La relevancia de la puesta en escena constituye la manera en que los personajes se convierten en intérpretes de una versión de sí mismos. [...] [...] Todo en ellos es artificio. [...] La duplicidad de los personajes es la fuente principal de la perplejidad del héroe.¹⁴¹

Hemos visto que el influjo de Proust sobre Villaurrutia es inagotable, y esta teatralidad, señalada en el autor francés, está presente también en su novela. Es importante recordar, aquí, que, en esa época, el joven escritor mexicano estuvo también ligado como dramaturgo, director y promotor, junto con un nutrido contingente de escritores, pintores, escenógrafos y directores, a la aventura escénica que representó el Teatro de Ulises. Si se revisa la primera aparición de Aurora, Susana y Madame Girard en la novela, se verá cómo dicha aparición se caracteriza, en mucho, como un histriónico “salir a escena”:

Casi al principio de la novela, con una actitud de espectador que, posteriormente, se incorpora al reparto, Julio baja de su recámara esperando,

¹⁴⁰ Rosa García Gutiérrez, *op. cit.* p. 346.

¹⁴¹ Anaía Melamed, “La teatralidad de la *Recherche*”, en: *op. cit.*, pp. 159-160. Las negritas son mías.

nervioso, el encuentro con las mujeres que no ha visto en muchos años. Es en ese momento cuando:

Se alza una cortina e irrumpe, sí, irrumpe, una joven que me abraza de pronto [...]. Detrás de ella se asoma, tímida, otra joven tan parecida a la primera que pienso si no habrá en el estudio un espejo que corrija a la joven impetuosa su abrazo. No hemos dicho una sola palabra, al pronto. [...] Mi prima más atrevida quisiera decirme algo, llamarme por mi nombre, pero se ha quedado pensativa y yo adivino que en este momento lo olvida. Mientras esto pienso, oigo una voz lenta y segura que me aviva al oírle decir: –Qué grande estás, Julio.

[...]

–¡Ah sí, Julio, qué grande estás!– repite la primera joven pensando en voz alta las primeras palabras. [...] Aparece entonces una señora que yo reconozco al instante; avanza con firmeza arrastrando su bata verde seco que yo al principio creo que es la cortina que se le ha enredado en su cuerpo y que la hará caer si da un solo paso más. Me tiende la mano que yo beso, y me expresa su contento con los ojos. Apenas mueve la boca al hablar.¹⁴²

Considero que el efecto no puede ser más teatral. A Julio lo separa de sus familiares no una puerta sino una cortina que “se alza”, precisamente como se levanta un telón. Las mujeres van saliendo a escena como las actrices: una a una. Por otra parte, si los nervios del encuentro esperado (o, bien podría decirse, del estreno) hace que una de ellas olvide el parlamento, otra acude a salvar el diálogo. Y si las actrices nóveles aparecen en tropel, la primera actriz, Madame Girard, hace una aparición de diva y, con un gesto adecuado al papel que representa, extiende su mano para recibir el homenaje de su admirador. Ésta es, además, como ya había mencionado, la única escena en donde se utiliza, como recurso narrativo, el diálogo, modo discursivo esencial de la pieza dramática.

En el ensayo “Virginia Fábregas”, Villaurrutia narra sus remembranzas de la primera representación teatral a la que asistió, de niño, al teatro que ostentaba el apellido de la diva. Así comenta el autor la aparición de la primera actriz en el escenario:

La protagonista parecía surgir parcialmente, la cabeza y el busto primero, los brazos desnudos después, de una cortina de terciopelo. O, dicho de otro modo, la protagonista, alta y exuberante, parecía una columna salomónica forrada de terciopelo rojo. La verdad es que, siguiendo la línea de la época, el gran busto se adelantaba a su cuerpo de sirena. Su voz, aguda y vibrante, más alta que ella, y

¹⁴² pp. 573–574.

extraña, se quedaría para siempre resonando inconfundible en mis oídos. La protagonista era Virginia Fábregas.¹⁴³

Es evidente la semejanza entre la descripción de Mme. Girard y la de la primera actriz. Julio toma el modelo del recuerdo de uno de los primeros goces estéticos que experimentó en la infancia y, nuevamente, recrea situaciones vividas por el narrador de la *Recherche*. En *Por el camino de Swann*, Marcel evoca su asistencia al teatro a ver, por vez primera, un drama interpretado por Sara Bernhardt,

Por otra parte, Si José Gorostiza tiene razón y la edición de *Dama de corazones* se prolonga hasta 1928, es en ese mismo año cuando Clementina Otero debutó, a los diecisiete años, en coactuación con Gilberto Owen y dirigidos por Gorostiza, en *El peregrino* de Charles Vildrac, en la casona de Mesones 42 que Antonieta Rivas Mercado habilitó para las representaciones de los experimentos teatrales vanguardistas del grupo.¹⁴⁴ Ambas mujeres sostuvieron un estrecho vínculo profesional y de amistad con los Contemporáneos. Rivas Mercado fue mecenas y animadora del Teatro de Ulises y colaboró con Villaurrutia en traducciones importantes como la de *La escuela de las mujeres* y *El regreso del hijo pródigo* de André Gide. Clementina Otero fue intérprete de muchas producciones del poeta y él escribió *¿En qué piensas?* especialmente para ella.¹⁴⁵ Considero que bien podría ser que esta joven promesa del teatro mexicano fuera el modelo real (o uno de los modelos) en el que Villaurrutia se inspiró para la configuración de Susana y Aurora. Baso mi conjetura en la posible coincidencia de fechas (de cualquier modo pudo haber entablado contacto con ella desde antes del estreno durante los ensayos previos) y en la descripción que Ermilio Abreu nos ofrece de la actriz en pleno despliegue de su talento sobre el escenario:

Clementina Otero es dos veces *joven*: como mujer y como actriz apenas si inicia *la plenitud de su primavera*. Tanto en la realidad de la vida como en la ficción de la escena *se advierte la frescura –brisa y aroma en conjunción poética– de todo su ser*. [...] Hay un no sé qué, un como vago embeleso que se desprende de su actitud, de

¹⁴³ Xavier Villaurrutia, "Virginia Fábregas", en: *Obras*, p. 979.

¹⁴⁴ Cfr. con: Luis Mario Schneider, "Heroína del teatro experimental en México" y Hector Azar. "Homenaje a Clementina Otero. Clementina de México", en: *Los escenarios de Clementina Otero*, Marinela Barrios Otero, coordinadora general. pp. 37 y 98.

¹⁴⁵ Luis Mario Schneider, *ibídem*, p. 44.

sus gestos, de su sonrisa. Toda ella está como sumida en una atmósfera de misterio. *En ella se mueve con la libertad con que se mueve el alma de un sueño.*¹⁴⁶

Si se compara esta descripción con la que hace Villaurrutia de Susana, las coincidencias entre la interpretación de Abreu y la concepción del poeta saltan a la vista:

Naturalmente, me interesa Susana. Desde el día siguiente al de mi llegada, ha cuidado de ocultar con polvo las pecas que salpican sus mejillas. Es ligera, traviesa. Entra al salón de fumar y a mi recámara sin anunciarse, *como la primavera.*

[...]

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.¹⁴⁷

Existen otras semejanzas importantes entre el modelo y los personajes. Una de las virtudes que distinguieron a Clementina Otero fue, precisamente, la de tener bella voz. He aquí el testimonio de uno de los músicos más destacados de la vanguardia mexicana por aquellos años 20 y la de Guadalupe Medina, la maestra de canto de la actriz:

[...] Carlos Chávez le recomendó que “dejara eso del teatro y se dedicara a cantar”. Ahí, Lupe Medina insistió: “*Déjate de tangos que te voy a enseñar a cantar*”. Y Clementina aprendió el lenguaje de la voz, aprendió a pronunciar con la naturalidad como propósito, a matizar los claroscuros de las emociones para comunicarlas, a poner la voz donde sólo el actor sabe cómo y dónde ponerla...¹⁴⁸

En la novela hay una escena en la que la familia pasa la tertulia haciendo música. Madame Girard acompaña al piano las voces de las dos jóvenes y de Julio:

Susana sigue la melodía a su manera [...]. Su voz no difiere del vuelo aturdido de una mariposa. Si no me equivoco, es de soprano su voz [...]. Aurora deja salir una voz de contralto, redonda y metálica como una moneda. Tiembla la voz delgada de Susana como una vibrante cuerda de violín. [...]

[...]

¡Qué diera por humanizar este trío de ópera! Entonces dejaría como un ropaje viejo toda la tradición que envuelve de ligereza y de fatuidad al tenor y correría hacia ¿Aurora?, ¿Susana? Otra vez el dilema de la imagen bicápite, de las voces de soprano y contralto que no me atrevo a partir en dos.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Ermilio Abreu Gómez, “Clementina Otero”, en: *ibídem*. p. 13. Utilicé cursivas para resaltar la idea.

¹⁴⁷ p. 575. Utilicé cursivas para resaltar la idea.

¹⁴⁸ Héctor Azar, “Homenaje a Clementina Otero. Clementina de México”, en: *op. cit* pp. 98-99.

¹⁴⁹ pp. 580 y 581.

Ambas mujeres cantan y, como sus imágenes en la baraja, sus voces se confunden y configuran en una sola. Se ha visto cómo el recurso del desdoblamiento es un efecto al que acude reiteradamente Villaurrutia. Susana y Aurora son las dos piezas de una imagen bicápite que obsesionan y perturban al narrador. Por otra parte (y esto será motivo de otro apartado) tanto el narrador como los personajes femeninos que lo circundan viven suspendidos entre el sueño y la vigilia. Es ahora otro autor, testigo también del arte de Clementina Otero, quien habla precisamente de las facultades histriónicas que ella muestra también en estos sentidos:

En la encarnación de estos personajes, [...], deja que avance, ampliándose y ensanchándose el molde de su instinto, de su ficción y de *su capacidad de desdoblamiento*.

[...]

[...] Clementina dispone de la energía necesaria para [...] hacer que el personaje no caiga en la ruina de la calca, y se mantenga en el plano que le corresponde, que es *una especial realidad que se sitúa entre la vigilia y el sueño*.¹⁵⁰

Las similitudes en cuanto a descripción y atmósfera que envuelve a estas mujeres (la real y las ficticias) hacen caer en la tentación de imaginar que la hermosa hechura que logra Villaurrutia está anclada en la juventud, belleza y talento del modelo, con quien él tuvo tanta cercanía intelectual y estética.

Por último, es importante recuperar la voz de Clementina; el testimonio de la huella que el autor de *Dama de corazones* dejó en su vida: “Ellos [los Contemporáneos] fueron los que me hicieron a mí. Todos influyeron en mi vida: Xavier fue para mí la inspiración, y es que él tenía una confianza absoluta en mí”.¹⁵¹

Este comentario cierra el apartado con una paradoja. Clementina menciona: *Ellos me hicieron a mí*. Nuevamente, tratándose de Villaurrutia y su obra, el arte es quien influye y se impone sobre la vida. Desde otro plano de aproximación a los personajes, sus nombres buscan también, como las poseedoras, un efecto de sentido. Con respecto a la identidad de los actantes de una obra de ficción,

¹⁵⁰ Ermilio Abreu Gómez, “Clementina Otero”, en: *op cit*, p.14

¹⁵¹ Héctor Azar, “Homenaje a Clementina Otero. Clementina de México”, en: *op. cit.*, p. 101.

Pimentel apunta lo siguiente:

Punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato es el *nombre*. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de sus transformaciones. Las formas de denominación de los personajes cubren un espectro semántico muy amplio: desde la ‘plenitud’ referencial que puede tener un nombre histórico (Napoleón), hasta el alto grado de abstracción de un papel temático –el rey– o de una idea, como los nombres de ciertos personajes alegóricos –‘la Pereza’, ‘la Lujuria’, etc.– nombres estos últimos que no sólo tienen un alto grado de abstracción sino que son esencialmente *no figurativos*, a diferencia de un rol temático que ya acusa un primer investimento figurativo.¹⁵²

El nombre *Susana* procede del hebreo “Susana, de *shus*, ‘lirio blanco, azucena’ y *hannah*, ‘gracia’,” y es “personaje de un lirio apócrifo del Antiguo Testamento, paradigma de castidad...”¹⁵³

Los rasgos psicológicos que de ella resalta Julio van en el sentido siguiente:

Al oír mi lenguaje impuro, mezclado con frases en inglés, ríe, me imita, pero no me corrige nunca. Me ha dicho que no tiene novio y que el tenerlo no la entristece. Finge estar enamorada de todos sus amigos [...]
Cuando le dije que no había podido entrar al servicio de Francia durante la guerra, por mi enfermedad del corazón, no se ha mostrado seria: solamente, moviendo su cabecita con viveza, ha puesto su mano en mis rodillas y ha cambiado la conversación.
Lee novelas, poesías.
A su lado dan deseos de hacerle confidencias; pequeños triunfos, pequeños fracasos. Miente naturalmente, como si no mintiera. Debe de hablar durante el sueño y luego Sonreír y llorar.
[...]
Me gusta el cobre rojizo de sus cabellos. [...]. La querré siempre.¹⁵⁴

Susana es concebida como una joven, cercana a la adolescencia, de carácter espontáneo, expansivo y alegre. Aniñada y de humor cambiante, expresa, sin mediar ninguna contención, sus sentimientos. Lectora ávida de novelas y poesía, se parece mucho a las heroínas de la vertiente “rosa” de la literatura romántica. Apunta a ser, en ese sentido, como Madame Bovary, la heroína que inmortaliza la valiente fuga de esa condición triste de la mujer emparedada entre el tedio y la mediocridad.

Aurora, de acuerdo con el *Diccionario de nombres propios*, es la “Diosa del Alba”, que “tiñe el cielo cuando se levanta el sol”; su nombre es también una

¹⁵² Luz Aurora Pimentel, *op. cit.* p. 63.

¹⁵³ Gutierre Tibón, *op. cit.* p. 222.

¹⁵⁴ p. 575.

derivación de Aurelia, “nombre de una gens romana que aparece derivado de la misma voz indoeuropea de la cual procede ‘Aurora’, y “Aurelius procederá de ‘Ausel’, contaminación de *Ausos* y de *Sauei*, forma hipotética de la cual procede el sol”.¹⁵⁵ De acuerdo con Chevalier y Gheerbrant, nuevamente: “En todas las civilizaciones, la Aurora de sonrosados dedos es el símbolo gozoso del despertar a la luz reencontrada. [...] Siempre joven, sin envejecer, sin morir, marcha según su destino y ve sucederse las generaciones. Pero ahí está cada mañana, símbolo de todas las posibilidades, signo de todas las promesas”.¹⁵⁶

Es interesante anotar que *Aurelia* es el nombre del personaje femenino de *Invitación a la muerte*, obra dramática del propio Villaurrutia, y del personaje que da título a la novela de Nerval. Más allá del significado del nombre *Aurora*, su vinculación semántica con *Aurelia* nos habla del diálogo intertextual que mantenía Villaurrutia con alguien tan influyente en la configuración de su obra como lo fue Nerval.

Lo primero que nos deja saber el narrador sobre Aurora es lo siguiente: “[...], pero ¿y Aurora? La podría reconocer por la cicatriz que debe llevar en una pierna, de resultas de una caída. Creo que fue en la huerta. Aurora había subido a un manzano y me prometía un fruto; en vez de dejar caer la manzana se dejó caer ella, distraída”.¹⁵⁷

Este recuerdo de infancia, puede ser leído en dos niveles: El primero alude a los juegos eróticos prepúberes que todos los niños juegan. La manzana es la tentación; pero Aurora no arroja la manzana; es ella quien se ofrece, convirtiéndose, así, ella misma, en la fruta prohibida.

El segundo nivel, remite, obligadamente, a la escena bíblica en la que Eva tienta a Adán para que ambos coman del árbol del conocimiento. Si asociamos esta imagen con el significado del nombre, Aurora tiene relación con el Sol, el cual manifiesta las cosas porque las hace perceptibles; es el yang (principio masculino, activo y fecundador); para los órficos es la inteligencia del mundo; el Sol es en sí

¹⁵⁵ Gutierre Tibón, *Diccionario de nombres propios*, p. 42.

¹⁵⁶ Jean Chevalier y Alain, Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, pp. 152,153.

¹⁵⁷ p. 571.

mismo la inteligencia cósmica; es conocimiento intuitivo e inmediato¹⁵⁸. Aurora entonces, es la luz del conocimiento; la lucidez del alba.

La poesía es –según Cuesta– esa facultad que juega con aproximar o con alejar a los objetos y a los seres: estar tentado significa debatirse entre el deseo de probar y el deber de no hacerlo, descubriendo así realidades y problemas desconocidos, pero evidentes después de que han sido formulados por la “ciencia de la poesía”, es decir, por el poema. La poesía tiene un carácter diabólico, moral, porque obedece al deseo de conocimiento por encima de cualquier otra consideración. Bajo una forma adánica o fáustica, la poesía anhela el fruto prohibido. La belleza es una segunda instancia y es un resultado de este anhelo original.¹⁵⁹

En efecto, Susana y Aurora parecieran constituidas desde el alma más que desde la corporeidad y el impulso a la acción que caracterizan al personaje por excelencia. La pasión posible en la novela es la del conocimiento, no la del amor carnal. En este sentido, Coronado afirma que:

Owen, Villaurrutia y Torres Bodet escriben sus textos (*Novela como nube*, *Dama de corazones* y *Margarita de niebla*) bajo el signo del mismo espíritu: un erotismo mórbido e indefinido en cuanto al objeto.

[...]

Las ‘muchachas’ de las prosas de los *Contemporáneos* son el perfume de lo femenino nunca alcanzado. No hablan de un erotismo sexual sino de un erotismo del alma. ¡Qué atrevimiento [...] al asumir la androginia original del ser humano en un instante histórico de machismo vociferante! La novela, la nube y la mujer son lo inasible por excelencia.¹⁶⁰

Tal interpretación puede arriesgarse cuando se sigue los pensamientos del narrador-protagonista en torno a Aurora:

Aurora, ¿la quiero menos? No, pero la temo. Frente a ella me siento como un impostor. Comprendo que mi conversación le parece ligera y que adivina todo lo que hay en ella de mentira.

Se arregla cuidadosamente.

Es lenta, grave. No entra al salón de fumar, ni menos aún en mi recámara, sin dejar caer un libro, sin toser varias veces, anunciándose, como el invierno.

Se interesa por cuanto digo. Si necesito una palabra inglesa para llenar el hueco de mi discurso, siento que me corrige y me reprocha sin palabras.

A su lado dan deseos de contarle algún secreto terrible, con la confianza de que lo guardará siempre.

[...]

Lee obras de teatro. Cuando habla, advierte; cuando calla, advierte también.

Dice la verdad naturalmente, como si no la dijera.

¹⁵⁸ Cfr. con: *Ibidem*, pp. 949, 950, 951.

¹⁵⁹ Víctor Manuel Mendiola, *op.cit.* p.16.

¹⁶⁰ Juan Coronado. *La novela lírica de los Contemporáneos*. pp. 13-14 y 21-22.

Me gusta el cobre apagado de sus cabellos separados con una gracia serena. Con polvo ocre empalidece su rostro. También la querré siempre. ¿La temeré siempre?¹⁶¹

Si comparamos la presentación de ambas mujeres, contrasta la intrepidez de Aurora, niña, en una actitud activa frente a Julio, con la infantil feminidad de la joven Susana.

Tanto la descripción física como la psicológica apuntan al ascendiente que Aurora ejerce sobre el narrador. Julio se siente en desventaja frente a ella, como un “impostor” que será descubierto en su ignorancia del mundo en cualquier momento. Mientras Susana se limita a reír y no corrige la lengua trunca de su primo, Aurora, le sugiere libros para cultivarlo y lo alecciona (“advierde”) en español y en inglés. De apariencia y proceder discretos, es asociada a la serenidad y al invierno. Lee teatro, un género no tan frecuentado, por lo menos en su versión escrita, por las mujeres comunes de esa época, más proclives, como Susana, a la poesía o la novela. Aurora es más cercana al espíritu de la época y, como Clementina Otero, se inclina ya a la incipiente liberación de las mujeres (casi inexistente e impensable fuera del círculo intelectual vanguardista en ese México de principios del siglo pasado) y más cercana al ideal de Julio, a pesar del temor que ella le provoca.

En una de las valiosas conversaciones con Vicente Quirarte, él describió a las protagonistas de *Dama de corazones* como “mujeres de aire”, “de humo”: “seres inasibles e incorpóreos”. Esta configuración se debe, quizá, de acuerdo con la percepción del crítico, al desconocimiento o miedo de Villaurrutia hacia la mujer o, más específicamente, hacia el nuevo tipo de mujer que empezaba a configurarse en los albores del siglo XX. Esta visión es compartida también por otros autores, quienes ubican a *En busca de las muchachas en flor* como la fuente literaria de inspiración principal para modelar a estos seres femeninos. (Sheridan presenta acuciosos ejemplos de tal filiación en *Los Contemporáneos hoy*). Proust conjuga en Albertina las características de un nuevo modo de ser mujer; más autosuficiente y arrojada a la aventura. Si bien Marcel llega al extremo de convertirla en su prisionera, ella posee una enorme libertad interior y está más

¹⁶¹ pp. 575-576.

inmersa en sus propias fantasías y sueños que preocupada por representar aquel papel que el hombre le demanda para “darle un lugar” en la sociedad.

De algún modo esto sucede con Susana y Aurora; mientras la primera permanece casta, y se refugia, evasiva e intensa, en el sueño que es el mundo poético de su imaginación, Aurora contrae un matrimonio desenamorado, que se aviene a la conveniencia, muy adecuado para no hacer entrega de su ser y preservar incontaminado su espíritu. Ambas se atienen a las convenciones pero preservando, como les es posible, su libertad interior. Es curioso que en la novela, el narrador comenta que, al morir Madame Girard, Aurora se convertirá en la madre de Susana. Esto, en un plano simbólico, refiere a la preeminencia de una personalidad sensible pero analítica, contenida y racional, sobre la hermana menor, guiada sólo por sus sentimientos. Se pone de relieve una personalidad más sólida y madura que la otra. Se pone, también, de manifiesto el ascendiente, la mayoría de edad, de una actitud estética frente a otra.

En *La escuela de las mujeres* de André Gide, la protagonista-narradora de la historia nos hace ver su evolución de un estadio de conciencia a otro. De acuerdo nuevamente con Vicente Quirarte:

En el experimento narrativo *Dama de corazones* y en obras de teatro como *La hiedra*, Villaurrutia fue un explorador del mundo femenino. Gide se embarca en una aventura semejante cuando desde los 15 años de edad se enamora de su prima Valerie Rondeau, con la que finalmente contrae matrimonio y de la que años después se separa. [...]. Sus primeras obras están dedicadas a explorar la tentativa amorosa, la anatomía del animal femenino. [...]. En Gide, Villaurrutia aprende que la moral depende de la estética, y a esa difícil conquista aspirará el francés, en su búsqueda de un nuevo clasicismo, donde la pureza formal sea una exigencia nacida del tema, y no a la inversa. En tal sentido apunta Gide: El gran artista es aquel que exalta la dificultad... El arte nace de la constricción, vive de lucha, muere de libertad.¹⁶²

Quizá el hecho de que Julio se sienta atraído por sus primas en la novela es una manera de rendir homenaje y manifestar explícitamente la huella de Gide sobre su obra.

¹⁶² Vicente Quirarte, “Gide y Villaurrutia: presencia de dos afinidades electivas”, en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia. Biblioteca de México*, p. 41.

Si ahondamos en la descripción de ambas mujeres, llegamos a otro plano de interpretación que arroja un conocimiento más profundo sobre el sentido los personajes. El narrador pone especial atención en el trazo de su escritura.

Susana: “Escribiré con rapidez, sin ortografía, en párrafos interminables que habrían de estar llenos de punto y coma, si cuidara la puntuación. 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”.¹⁶³

Aurora: “Estoy seguro de que pertenece a la flora punto menos que extinta de mujeres que escriben con lentitud, en párrafos largos, repintando la letra dos o tres veces cuidando de la ortografía”.¹⁶⁴

El estilo gráfico de Susana es apresurado, descuidado y acucioso; procede más de la inspiración y el delirio, en donde las ideas y sentimientos salen de cauce y llegan al arrebató psíquico.

El estilo de Aurora, en contrapartida, no es el común de las adolescentes que escriben diarios (ni de los jóvenes que, ante el pasmo producido por las primeras experiencias del amor o de la muerte ensayan a escribir versos). Perfeccionista, cuida la calidad y el trazo de su letra; contiene intacta y concentrada la pasión, cuidando que no se desborde; desarrolla las ideas largamente y está preocupada por la corrección. No sólo escribe sino que reflexiona en torno a lo que escribe.

Este estilo es eco de la segunda estrofa de *Poesía*, (ya analizado en el primer capítulo) texto en el que Villaurrutia plasma su arte poética:

Tu mano metálica
endurece la prisa de mi mano
y conduce la pluma
que traza en el papel su litoral.¹⁶⁵

A partir de dos descripciones aparentemente intrascendentes en torno a la expresión caligráfica, Villaurrutia establece la comparación entre dos estilos y dos temperamentos: el arte romántico y el arte puro. Como bien señala María

¹⁶³ p. 575

¹⁶⁴ p. 576.

¹⁶⁵ Xavier Villaurrutia, *Obras*, p. 27.

Zambrano, la transición del romanticismo hacia la poesía moderna es claramente manifiesta en Baudelaire, otra de las influencias del grupo sin grupo:

Y es que la poesía ha adquirido conciencia en esta era de la conciencia. [...] El poeta por primera vez teoriza sobre su arte, y hasta piensa sobre su inspiración. El poeta propiamente romántico piensa desde su inspiración –Novalis, Víctor Hugo–. El poeta que le sigue –Baudelaire– interpreta su inspiración como trabajo. [...] El poeta ya no se siente o no se quiere sentir a merced del arrebato, del delirio que le posee. Y es tanto más significativo, porque quien así pensaba era el mismo que dijo: “Embriagaos, embriagaos, siempre, de virtud, de vino... qué importa!”, el mismo de “¡en cualquier parte, con tal de estar fuera del mundo!” Y en este caso habría que distinguir entre la inspiración misma poética, y lo que el hombre Charles Baudelaire, viviente de la época del positivismo, pensaba. Sus ideas correspondían a las de la época: primacía del trabajo, dominio total de la conciencia. Pero significan un grado más en el proceso de acercamiento a la conciencia de la poesía, y en este caso singular, la afortunada unión de la inspiración con el esfuerzo; del “poeta vate” con el “poeta faber”, Baudelaire realizó plenamente lo que atribuyera a su genio tutelar, Edgar Poe, “sometido a su voluntad el demonio fugitivo de los instantes felices. Sucede que el poeta desde la poesía, adquiere cada vez más conciencia; conciencia para su sueño, precisión para su delirio”.¹⁶⁶

Aurora y Susana son la imagen encarnada de la evolución intelectual y estética del protagonista desde la concepción romántica hacia las nuevas ideas acuñadas por los simbolistas y la vanguardia. Sin que se pueda negar la influencia romántica que subyace en su obra, en ese momento de la vida (¿21?, ¿25 años?) Villaurrutia tiene como preocupación central el establecimiento de una suerte de manifiesto poético de la nueva generación; mismo que realizó también en su ya comentado ensayo *La poesía de los jóvenes de México*.

Julio abunda en la reflexión estética, temática esencial de la novela, mediante un obsesivo monólogo interior:

Susana y yo jugamos a la memoria y a la poesía. [...] Quisiera demostrarme que la única poesía que la conmueve es la romántica. Lo sé perfectamente. ¿Qué otra cosa puede conmover a una mujer como Susana, atenta a todas las cosas, y en consecuencia, distraída? Así la busco, así la quiero. [...] Ya sé cómo me quieres, Susana. Me atrasas el corazón, el traje, el peinado, la voz, para llevarme muy cerca de Lamartine y de Musset. Así me querías, soberbio, alto, amante, dorado, capaz de vivir novelas frenéticas, capaz de escribir poesías más Frenéticas aún. Te equivocas. Yo sufro porque no puedocomplacerte. [...] Piensa, Susana, que no puedo regresar un siglo entero para alcanzarte, que no puedo esperar otro siglo para que tú me alcances. Quiéreme así, frívolo, alegre, con mi concepto de la vida y del arte como un deporte distinguido y nada más.¹⁶⁷

¹⁶⁶ *Nouvelles histoires extraordinaires*, Citado por: María Zambrano, *op. cit.* pp. 83-84.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 581 y 582.

El narrador transita también de un movimiento espiritual hacia otro y su visión lúdica, deportiva y desenfadada del arte es la réplica vanguardista contra los excesos sentimentales de un cierto tipo de poesía romántica al que los lectores mexicanos de ese tiempo eran adeptos.

Ortega y Gasset afirma que la nueva poesía, despojada de la tendencia de ser vehículo para la expresión exacerbada de los sentimientos, es deshumanizante, pero Jorge Cuesta polemiza sobre dicha postura:

[...] el arte moderno no es una deshumanización sino un preciosismo actual opuesto al romanticismo sentimental:

[...] pero que no pretenda [Ortega] que el arte aspira a la deshumanización de la realidad. La estiliza, la deforma, pero no deja de vivirla... Ortega ignora cuál es la virtud del preciosismo artístico. No es deshumanizar sino *desromantizar* la realidad...

En la poesía, por ejemplo, este preciosismo puede conocerse en sus recursos estilísticos distintos:

En la actualidad, la afectación de lógica; el uso de un lenguaje 'accesorio', la repugnancia a la elocuencia, a la pasión elocuente; el humorismo, equivalente, en cierto modo, del burlesco, que ridiculiza toda propensión sentimental, definen al nuevo preciosismo como una oposición a lo romántico.¹⁶⁸

En otro momento, el autor de *Canto a un Dios mineral* se refiere a la obra de Villaurrutia como ejemplo destacado de tal preciosismo: "Es suya una poesía que no se entrega directamente, reservada y tortuosa; porque no prescinde de la conciencia de que la belleza no está en lo que complace, sino en lo que fascina y se hace perseguir más allá de los sentidos, más allá de la satisfacción, adonde sólo la fantasía puede probar el alcance y la precisión de su poder".¹⁶⁹

Pareciera, entonces, que es Aurora la encarnación de este nuevo modo de vivir la experiencia poética y con quien realmente Julio se identifica:

Aurora se acerca lentamente, como una imagen en la pantalla de un sueño. [...]

[...] Desde que volví a verla, sentí temor de llegar a este momento y quise aplazarlo, como queremos aplazar el dolor y ese vacío, ese punto suspenso, esa falta de gravitación que los hombres llaman felicidad. Ahora no siento miedo.

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

[...]

¹⁶⁸ Merlín Foster, *Los Contemporáneos 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista Mexicano*, pp. 107-108.

¹⁶⁹ Jorge Cuesta, "El diablo en la poesía", en: *Ensayos críticos*, p. 426. Las cursivas son mías.

¿Por qué me aclara todas las penumbras? ¿Por qué se adelanta milagrosamente a responder a todas las preguntas que yo quisiera hacerle?¹⁷⁰

Sin embargo, más adelante Julio, dubitativo, sostiene:

Decididamente me equivoco. Susana no es tan diferente de Aurora. 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.

[...] Así, *Susana en Aurora, así Aurora en Susana* Aurora, Susana. Me encuentro dando vueltas al mismo asunto, al modo del jugador que hace girar en sus manos la única carta que le queda, indeciso y obligado ineludiblemente a lanzarla. Sólo que mi carta es la "dama de corazones".¹⁷¹

Ambas posturas quedan, para el narrador, fundidas en una misma. En *Los hijos del limo*, Octavio Paz explica que un movimiento, en el espíritu de una época, si bien pareciera opuesto a otro, en realidad configura una síntesis:

Los futuristas, los dadaístas, los ultraístas, todos sabían que su negación del romanticismo era un acto romántico que se inscribía en la tradición inaugurada por el romanticismo: la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura. No obstante, ninguno de ellos se dio cuenta de la relación peculiar y, en verdad, única, de la vanguardia con los movimientos poéticos que la precedieron. Todos tenían conciencia de la naturaleza paradójica de su negación: al negar al pasado, lo prolongaban y así lo confirmaban; ninguno advirtió que, a diferencia del romanticismo, cuya negación inauguró esa tradición, la suya la clausuraba. La vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura.

Lo más notable de las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, la semejanza central, es la pretensión de unir vida y arte. Como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida.¹⁷²

Si volvemos a la imagen que ofrece la baraja se puede apreciar que es hermosa y enigmática: una dama con porte de reina, vestida a la usanza antigua, cuya imagen se duplica, idéntica, a la inversa, como en un espejo, de modo que ambas efigies son cabeza de la baraja, según el lado vertical desde donde sean observadas. Esta obsesión por la duplicación, se ha visto, aparece repetidamente en la obra villaurrutiana. En el *Nocturno de los ángeles*, la segunda estrofa concluye con los siguientes versos:

¹⁷⁰ p. 593.

¹⁷¹ pp. 576 y 580. Utilicé cursivas para resaltar la idea.

¹⁷² Octavio Paz. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*, p. 146.

o, mejor, como los Gemelos que por primera vez en la vida se miraran de frente a los ojos y se abrazaran ya para siempre.¹⁷³

Además de la evocación obligada de Narciso enamorado de sí mismo ante su reflejo, Chevalier apunta lo siguiente en torno al motivo de los Gemelos:

Cualesquiera que sean las formas en las que se imaginen, perfectamente simétricos uno oscuro y otro luminoso, uno inclinado hacia el cielo y otro hacia la tierra [...]. [...], expresan a la vez una intervención del más allá y la dualidad de todo ser, o la dualidad de sus tendencias espirituales y materiales, diurnas y nocturnas. Son el día y la noche, los aspectos celeste y terreno del cosmos y el hombre. [...] Pero también a veces los gemelos son absolutamente semejantes, dobles o copias uno de otro. No expresan entonces más que la unidad de una dualidad equilibrada. Simbolizan la armonía interior obtenida por la reducción de lo múltiple a lo uno. El dualismo superado, la dualidad no es más que apariencia o juego de espejo, efecto de la manifestación.¹⁷⁴

Así, en este plano, los personajes crecen y se vuelven simbólicos aunque, desde el punto de vista del lector convencional de novelas, pueden parecer endebles, pues realmente no disponen de vida propia. No obstante, son perfectamente congruentes con las intenciones de Villaurrutia y compatibles con el nuevo modo de novelar, ya anunciado por Ortega y Gasset:

Por desconocer esto se supone torpemente que la psicología en la novela es la misma de la realidad y que, por tanto, el autor no puede hacer más que copiar ésta. A tan burdo pensamiento se suele llamar realismo.[...] Las almas de la novela no tienen para qué ser como las reales; basta con que sean posibles. Y esta psicología de espíritus posibles que he llamado imaginaria es la única que importa a este género literario. [...] No en la invención de “acciones”, sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco.¹⁷⁵

La primera vez que leí *Dama de corazones* me llamó la atención que, aunque el título hacía clara alusión a las protagonistas del relato, el énfasis no estaba puesto en ellas sino en la aventura interior del narrador. Sólo una mirada más atenta me llevó a descubrir que las figuras bicápites de la baraja son otra manifestación del desdoblamiento de Julio, quien con su esencia configura, invade y contamina todas las almas que habitan el relato. El escritor proyecta a Susana y Aurora

¹⁷³ Obras, p. 55.

¹⁷⁴ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 529.

¹⁷⁵ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, p. 55.

desde su psique como la integración, gracias a la poesía, de una personalidad originalmente escindida. Son la suma de dos posturas ante la vida y el arte: dos cabezas, dos sensibilidades, dos ideas, dos mujeres no, sino más bien dos conceptos estéticos, asimilado y trascendido el uno en el otro. En el corazón del protagonista, tales conceptos son los verdaderos objetos del deseo.

Refiriéndose a *Novela como nube*, Coronado hace una precisión muy pertinente con respecto, también, a *Dama de corazones*: “Cuando es poema, la novela nos deja una imagen: Narciso. El escritor se contempla en su escritura.”¹⁷⁶

Aurora y Susana, su ser, su caligrafía, son la proyección de Narciso, enamorado de sí mismo, en permanente diálogo con la belleza.

3.3.2. MADAME GIRARD:

*Dejo la taza y me vuelvo hacia mi alma.
Ella es la que tiene que dar con la verdad.*

Marcel Proust. *Por el camino de Swann*

Conocemos de Mme. Girard sólo el término de cortesía que se antepone a su apellido francés. El modo de nombrar al personaje es aquí también importante: el título con el que se le denomina establece una distancia entre la mujer y los demás personajes de la novela y tiene resabios de la vieja aristocracia mexicana porfirista que desplazaba su antigua filiación europea con España hacia Francia. El apellido, muy posiblemente, de acuerdo con la costumbre, es legado de su esposo, ya fallecido. Tanto la familia como el narrador son mexicanos pero Villaurrutia hace que parte del linaje de Julio provenga del extranjero. De este modo, más que renunciar a su mexicanidad, establece la ruptura con la colonización literaria española y una identificación simbólica entre él y la cultura cosmopolita universal; específicamente, la francesa. Del mismo modo ocurre con

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 19.

Aurora (la prima que el narrador asocia con su propia manera de concebir el arte); de estirpe extranjera y aristocrática, se unirá con M. Miroir, de igual prosapia.

Son pocas las menciones de Mme. Girard en la novela y sólo una su intervención directa, en el pasaje teatral citado en el apartado anterior. Físicamente, se le describe como a una mujer madura, que quisiera prolongar la juventud y la belleza del pasado. El narrador, a través de su mirada irónica, descubre su interioridad, y sus gestos teatrales, acordes con su máscara de diva:

Empieza a hablar en una manera de monólogo que sienta bien a su altivez, pero que no incita mi atención. Entretanto, la observo. El luto de su esposo no lo conserva sino en los cabellos. Se acaricia las manos como para convencerse de que su piel es todavía hermosa, tersa. Mientras habla, lleva la mano a su tocado y me mira para que yo advierta sus cabellos negros, de un negro increíble. Olvida que hace diez años era yo quien la surtía de pintura.¹⁷⁷

El personaje complementa la triada artística conformada por los demás personajes. Los signos principales de su personalidad son la ensoñación y el recuerdo de mejores épocas y la música es uno de los vehículos que le permiten ensoñar y defenderse del paso inexorable del tiempo:

[...] A Mme. Girard la música le sirve de espejo y la rejuvenece diez años. Se encuentra feliz. El brillo de sus ojos la delata. Por el juego de sus hombros y de su cabeza comprendo que se estremece frente a quién sabe cuántos recuerdos. Seguramente sueña con la misma música que Susana sigue jugando o aniquila caprichosamente, con la misma música que Aurora despeja hasta la desnudez, como si resolviera una ecuación algebraica.¹⁷⁸

Ella es, como los otros personajes, el vehículo para que Julio exprese, también, su filiación con la filosofía bergsoniana del tiempo, hecha materia literaria y elevada por Proust a la categoría de arte poética:

Mme. Girard está, como siempre, ausente. Por la expresión de sus ojos, [...] sabemos si está viviendo una emoción dichosa o un suceso terrible. Inmóvil, viaja en el tiempo abandonándose a la memoria, sin itinerario, confiada en las asociaciones de ideas que le despiertan las cosas, los sonidos, los colores, las horas, los paisajes. Un crepúsculo amarillo la traslada junto a su esposo muerto. Las primeras notas de un andante de Beethoven le recuerdan aquella pasión secreta –que no ignoró ningún contemporáneo– por un falso pianista belga fugitivo con el importe del abono a una serie de conciertos. Una copa de nieve blanca la hace pensar en el tiempo feliz de sus cabellos negros auténticos.[...] Un perfume seco le recuerda su viaje a Delhi.

¹⁷⁷ p. 574.

¹⁷⁸ p. 580.

[...] Una sola orquídea en un vaso le recuerda el día de su matrimonio; un ramo de violetas el día primero de su viudez.
El humo de un cigarrillo habano basta para que entrecierre los ojos en una delicia que ya va siendo impropia de su edad. [...]
Un atardecer de octubre la lleva a pensar en la última puesta de sol del siglo XIX. Sólo un disco de jazz la hace abrir los ojos y temblar de pies a cabeza despertándola a otro mundo que no es el suyo porque no puede recordar nada.¹⁷⁹

Lo que Proust muestra es la recreación íntegra del pasado en un presente suspendido, mediante una involuntaria y azarosa pulsación de la memoria capaz de develar los procesos de la evocación y la ensoñación; procesos que transgreden los estrechos ámbitos del tiempo y del espacio objetivos. Este complejo y excepcional mecanismo de la memoria es objeto de descripción, casi mecánica, y necesariamente reducido a su mínima expresión, en *Dama de corazones*. Si en Marcel la vuelta al pasado se da de manera involuntaria (mediante la magia operada por los estímulos sensoriales que el cerebro recibe, el alma “viaja” instantáneamente al reencuentro de una zona perdida en la memoria), en *Dama de corazones*, tal como lo muestra el pasaje citado, no hay recreación sino enumeración y acumulación de experiencias, otra vez, imaginadas, inventadas o previstas desde la voz narrativa omnisciente. Mme. Girard está ahí, efectivamente, inmóvil y en trance, pero sólo como una especie de medium que colabora con los experimentos literarios del narrador.

Dentro de la novela, Mme. Girard se deja vivir, sin embargo, del único modo que le permite seguir existiendo: a través de esa memoria involuntaria que la transporta a la vida verdadera que es el recuerdo.

Sallie Nichols ofrece una visión con respecto a la remembranza que pone de manifiesto su trascendencia en la constitución del alma humana:

*La duplicidad, la dualidad y a memoria*¹⁸⁰ pertenecen al lado femenino. Alan Watts, en su libro *Las dos manos de Dios*, nos recuerda que, cuando Isis reunió los diferentes miembros del cuerpo de Osiris, lo que estaba haciendo literalmente era re-membrarlo. La remembranza no es solamente un acto mecánico como podría ser sacar una fotografía de un grupo; es básicamente un acto restaurador y creativo. Pues cuando recordamos a alguien, cuando lo remembramos, recreamos su imagen. A los añicos y piezas desparramados referentes a una persona o hecho añadimos una parte de nosotros mismos: un contenido emocional de nuestra propia experiencia. Así pues, al

¹⁷⁹ *Ibidem*. p. 576.

¹⁸⁰ Las cursivas son mías.

recordar a alguien creamos una nueva entidad. Traemos lo olvidado a una nueva plenitud, reinstaurándolo en el mundo colectivo. El acto creativo de la memoria es un atributo especial del principio femenino. Está siempre coloreado por la emoción. Esta habilidad de conectar de manera creativa con sus emociones pertenece también a los hombres que están en contacto con su lado femenino; éste es el don particular de los poetas que nos ayudan a “llorar por Adonais”.¹⁸¹

Al acierto de Villaurrutia de elegir para tratar este tópico a un personaje femenino (del mismo modo que, para tratar el de la duplicidad y la dualidad eligió a otras dos mujeres), hay que sumar el hecho de que Mme. Girard es concebida un tanto como tributo al novelista francés, otro tanto como divertimento. El pasaje de la novela, arriba citado, deja adivinar a un narrador que disfruta delatando los sueños y los deseos más secretos de la diva, imposibilitada para emitir protesta alguna, desnudando ante el lector su alma. No obstante, al hacerlo, él también devela su propia alma, un tanto misógina e irreverente.

La ironía narrativa del texto es inagotable. Mme. Girard es encarnación, también, del espíritu clásico; sus ensoñaciones separan el siglo que le tocó vivir (y por tanto las experiencias que para ella son sustancia de recuerdo) del nuevo siglo y el nuevo arte. El jazz –y la vanguardia de la que éste proviene– la despierta a un mundo que no comprende y al que ya no pertenece. Villaurrutia, entonces, tiene el ingenio necesario para representar en esta mujer la fascinación del pasado recobrado, la inevitable y lamentable decadencia (¿será ella, en este sentido, el equivalente femenino del barón de Charlus?) y el deseo genuino y estético de preservación. Por eso, quizá, poco después, Mme. Girard amanece muerta; detenida en su tiempo, sumergida y gozosa ya para siempre en sus sueños.

¹⁸¹ Sallie Nichols, *Jung y el Tarot. Un viaje arquetípico*, p. 120. Utilicé negritas para resaltar la idea.

3.3.3. JULIO, EL PROTAGONISTA: NARCISO MIRÁNDOSE MIRAR EN EL ESPEJO

*Quiero un estilo que tenga siempre mi edad,
la edad que quiero tener siempre y que es,
mejor que la de un joven, la de un adolescente.*

Xavier Villaurrutia. *Variedad*

Rosa García sostiene que Julio, como protagonista masculino de la novela, ha transitado de la adolescencia a la juventud y

ha culminado una serie de etapas en su proceso de aprendizaje, lo que permite inscribir la novela en el marco de las “educaciones sentimentales” o *Bildungsroman* [...]”.

Dama de corazones es autobiográfica en ese sentido moderno en que [...] Olney consideraba autobiográfica la poesía de Paul Valéry: en lo que tiene de expresión del yo interior, de revelación espiritual, de confesión de los miedos y obsesiones de un joven que, con su novela, tomó conciencia de la necesidad de explorarse y encontrar las palabras que expresaran su “nueva sensibilidad”.¹⁸²

El mismo autor se referirá, años más tarde, a la intención que lo guió durante el proceso gestor de la novela:

El texto de *Dama de corazones* no pretende ser el de una novela ni alcanzar nada más de lo que me propuse que fuera: un monólogo interior en que seguía la corriente de la conciencia de un personaje durante un tiempo real preciso, y durante un tiempo psíquico condicionado por las reflexiones conscientes, por las emociones y por los sueños reales o inventados del protagonista que, a pesar de expresarse en primera persona, no es necesariamente yo mismo, del modo que Hamlet o Segismundo –para citar dos ejemplos tan grandes como conocidos– no son necesariamente Shakespeare ni Calderón.

Como se muestra en esta declaración, ya previamente citada, pero que nuevamente viene al caso, Villaurrutia incursiona en la prosa lírica y además de ejercitar la pluma, como él pretendía, cumple con otros propósitos no anunciados. *Dama de Corazones* es una novela de iniciación en el sentido en que describe la aventura de un joven en busca de sí mismo pero, sobre todo, de su ser e identidad poéticos. En ese sentido, sigue la saga de *Las desventuras del joven Werther*, *El rojo y el negro*, *Las tribulaciones del estudiante Tôrles* y, por supuesto y principalmente, *El retrato del artista adolescente*.

¹⁸² Rosa García Gutiérrez, *op. cit.* pp. 344 y 346.

Si bien sería absurdo caer en el lugar común más obvio, y alejado de las intenciones del autor, de afirmar que Julio sea Xavier (a pesar de que muchos rasgos los hermanan) no es riesgoso pensar que el soñador despierto del texto, en su doble figura de personaje y narrador, es el alter ego de Villaurrutia de una manera semejante a como ocurre en el caso del protagonista de *En busca del tiempo perdido* y su creador. Me gustaría explicarlo también de otra manera: Julio es un desdoblamiento, hecho criatura literaria, del poeta joven que cabila y ensaya tonos para expresar su modo de entender y vivir la poesía. Sin embargo, la fusión arte-vida es tan intensa e inseparable en Xavier que casi podría afirmarse que, más bien, fuera éste el desdoblamiento de su personaje. He aquí cómo Cuesta testimonia que lo que ya ha sido experiencia en la novela, se cumple, posteriormente, en la vida real: “Pero feliz Ud., que ahora es estudiante de Yale, después que los personajes de sus novelas. Realmente no lo compadezco a Ud., sino lo envidio, por aburrirse como un adolescente”.¹⁸³

Así como se puede encontrar correspondencias entre Susana y Aurora con Cristina Otero, un personaje real y contemporáneo a la novela, delata la presencia de Xavier en Julio la procedencia social, los antecedentes claramente aristocráticos, la cultura y la inclinación hacia el dandismo, hacia los deportes elitistas, como el tenis; la sensibilidad, las obsesiones temáticas (sueño, muerte, viaje...) presentes en las obras teatral y poética del escritor; los comentarios y descripciones pictóricas del narrador que denuncian la mirada acuciosa del crítico de arte; la broma que gasta al lector cuando se describe con el atuendo de Xavier y se contempla muerto a sí mismo (¿a quién?, ¿a Julio o a Xavier?). Más allá de todo ello, tal identificación autor-narrador se pone en evidencia sobre todo por el propósito explícito de Villaurrutia (heredado de Marcel Proust), de fundar una poética que rescate de la realidad aquello que tiene de indisoluble relación con el arte. La poesía y la obsesiva reflexión sobre el hacer poético, sobre la vinculación inseparable del arte con la vida, son la materia del discurso narrativo en donde la omnipresencia del autor y las alusiones biográficas no se deben a una falla novelística ni a una necesidad confesional, sino a la voluntad consciente de crear

¹⁸³ Jorge Cuesta, “Carta a Xavier Villaurrutia”, en: *op. cit.* p. 322.

un narrador-protagonista que refleje la vida tal como la vive el poeta. De algún modo, esto mismo comenta Jaime Torres Bodet refiriéndose a la novela del escritor francés: “[...]. Su obra tenía que ser, a la vez, una novela realista –poblada con personajes, simultánea o sucesivamente enlazados por el relato– y una autobiografía idealista, donde el verdadero “yo” del poeta coincidiese, lo más que fuera posible, y de la manera más cauta, con el “yo” verosímil del narrador”.¹⁸⁴

Julio vive inmerso en un ámbito poblado de ideas e imágenes; en su viaje intermitente del sueño a la vigilia pasa, apenas, rozando la superficie de las cosas; está de paso sin que el estudio, el trabajo o el trajín cotidiano existan en su rutina ni perturben su cabilación; el medio en el que se mueve pareciera la escenografía idónea para que el soñador plasme una visión de la vida en donde la naturaleza de continuo imita al arte y la exterioridad es una atmósfera creada exprofeso para la ensoñación.

Coincido también con Rosa García Gutiérrez en cuanto a que la novela es un vehículo para develar los vericuetos anímicos del artista, tal como sucede en las novelas de iniciación:

[...] lo que subyace a este pequeño episodio de la vida de Julio es el problema mismo del artista moderno, mitad poeta, mitad hombre, habitante de dos realidades distintas, que a veces percibe esa doble identidad como conflicto que le es inherente. El mayor interés de *Dama de corazones* se produce precisamente cuando Julio-Villaurrutia se asoma a lo que él mismo llamó su “abismo interior”, cuando vive sus sueños, se enfrenta a la muerte y analiza su propia mente; en esos momentos puede decirse que el poeta prevalece sobre el narrador, más allá de la pretensión generacional de fundir ambos géneros en una materia literaria única. Muchos de los motivos poéticos tan logrados en *Nostalgia de la muerte* aparecen ya en esta novela en germen o a veces completamente desarrollados; [...] si Villaurrutia y Julio no coinciden en la realidad exterior [...] sí parecen compartir el mundo interior, el yo poético.¹⁸⁵

Más allá de ser la *conciencia* narradora, Julio es la *unidad omniesencial* del relato, y quien no sólo narra sino que vive y construye la realidad a su imagen y semejanza. Él, de pronto, es el espejo y desde diversas posiciones se proyecta en los otros. Resulta, en este sentido, el personaje más sólidamente configurado como el eje vertical que sostiene y sustenta a los demás personajes de la novela,

¹⁸⁴ Jaime Torres Bodet, *Tiempo y memoria en la obra de Proust*, p. 88.

¹⁸⁵ Rosa García Gutiérrez, *op. cit.* p. 345.

quienes son como facetas o piezas de una misma entidad ontológica cuya vida nuclear se desprende del protagonista y de la visión que éste tiene del mundo.

Por otra parte, como entidad “real”, el personaje tiene algunas características del joven que se desprende de la piel de adolescente y apunta a tomar decisiones para su vida adulta. Es introvertido, pues está permanentemente sumergido en su mundo interno, aunque juega el juego, frente al mundo social, de hombre de mundo. Esteta y narcisista no es un personaje llagado por la herida del amor sino por la curiosidad de explorar lo que le importa indagar de sí mismo con respecto a la belleza.

Como se ha visto, todas las relaciones con mujeres que Julio establece, son vividas, entonces, desde, con y para la literatura. Así se comprueba, una vez más con una mujer que conoce en el barco:

Como Caín en el poema que nadie recuerda que es de Hugo veía en todas partes el ojo de Dios, me asalta el recuerdo de mi amiga de anoche. A la hora del desayuno la busco en el comedor, en la cubierta, con el mismo ahinco con que el poeta busca una consonante en “encio”. Pero en el comedor, en la cubierta sólo encuentro las mismas caras familiares como el poeta solo encuentra “confidencio”, “reverencio”, “silencio”.¹⁸⁶

En ese desapego amoroso, por lo menos por lo que respecta a las heroínas de la novela, se da también una coincidencia con Proust. De acuerdo con una idea desarrollada, a partir de Walter Pater, por María Luján Ferrari:

En realidad el amor celoso de Swann no proviene del deseo del cuerpo de su amada, sino de una necesidad absurda e insensata de sacar, indagar, penetrar los detalles del alma de Odette. La función del estudiante de estética podría consistir igualmente en “distinguir, analizar, separar de sus aditamentos la virtud mediante la cual un cuadro, un paisaje, una personalidad perfecta en la vida o un libro, produce esta impresión especial de belleza o placer, en indicar cuál es la fuente de esa impresión y bajo cuáles condiciones se siente.”¹⁸⁷

Evoca, sin duelo alguno, un solo amor del pasado (Ruth); atraviesa la prueba del enamoramiento de Aurora y Susana y sale de la experiencia profundamente nutrido pero incólume; listo para continuar su viaje y, con él, su aventura de crecimiento interior. Como personaje tiene muy pocos avatares que librar dentro de lo que constituye la dinámica novelística; como narrador tiene muchas ideas

¹⁸⁶ p. 585.

¹⁸⁷ María Luján Ferrari, “Charles Swann o la mirada estética”, en: *Proust ha desaparecido*, p. 215.

que elaborar y transmitir. Sus acciones no son las de los hechos sino las del alma y las del pensamiento.

3.3.4. MONSIEUR MIROIR: LA OQUEDAD DEL ESPEJO

El otro personaje masculino de *Dama de corazones* y novio de Aurora: Monsieur Miroir, no llega a constituir una entelequia; aparece con fugacidad y su participación en la trama es casi nula; encarna el tipo de personalidad (no expuesta más que a través de la antipatía de Julio hacia él) que repugna al protagonista. Mr. Miroir, curiosamente denominado *espejo*, es el vidrio opaco que no refleja nada de sí ni de los rostros que se cruzan con él en el camino; único personaje masculino, además del protagonista, es parte realmente inexistente del triángulo amoroso y sólo sirve para mostrar el lado vacío de la realidad.

El personaje es tan inocuo que es inevitable preguntarse el porqué de su presencia en la novela. Henry James “admite inventar lo que él llama ‘ficelles’ (enlaces) personajes cuya principal razón de existir es dar al lector en forma dramática la clase de ayuda que necesita si ha de comprender la historia”.¹⁸⁸

Cosa curiosa y nuevamente irónica; si Villaurrutia gusta de producir juegos de espejos, este “espejo”, como indica el apellido francés del personaje, más allá de cualesquiera de las especulaciones que se pueda hacer con respecto a él, es, en realidad, un vidrio opaco que muestra la oquedad del vacío. Su única función es quizá, realzar, por contraste, la figura del narrador y, por otra parte, hacer posible la renuncia de Aurora y Julio a la pasión amorosa en aras de alcanzar, la primera, la libertad y la preservación de su alma y el segundo, la búsqueda infatigable de su ser artístico.

¹⁸⁸ Wayne C.Booth, *op cit.* p. 95.

3. 4. EL TIEMPO

*¿Qué corazón avaro
cuenta el metal
de los instantes?*

Xavier Villaurrutia. *Reloj*

La historia da inicio cuando Julio llega a pasar una temporada a casa de su tía y concluye, pocos meses después, cuando él se despide de Susana y Aurora para abordar un tren con dudoso destino. “Los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir”, se dice a sí mismo Julio, al final de la novela.

Es curioso que el texto sólo remite a una fecha precisa: el primero de mayo; la época a la que se refiere es inferida como contemporánea a la juventud del autor por los usos y costumbres de la sociedad burguesa que la historia refleja. El tiempo transcurrido es también, bastante inasible: predomina la duración psicológica y existencial sobre la objetiva, enmarcada por los días o años calendáricos y, tal como ocurre con la narrativa vanguardista, *Dama de corazones* hace “mayor hincapié en el instante más que en la duración; el tiempo ya no es un río o un círculo mítico, sino un espejo roto en mil pedazos o fragmentos microscópicos: las ‘miríadas de impresiones’.”¹⁸⁹

La novela es moderna en este sentido, como en muchos otros. Viene al caso recordar aquí que Villaurrutia fue cinéfilo y crítico de cine y, por lo tanto, de los primeros autores mexicanos influidos por este arte en su narrativa. La trama, entonces, está constituida por escenas, (“miríadas de impresiones”), pocas veces dramáticas, más bien a manera de instantáneas o de imágenes cinematográficas que son pretexto para la expresión de un tiempo interior, de un flujo interminable de la conciencia por parte del narrador. “De acuerdo con Genette, ‘la novela pasa de este modo del orden de la narración al orden de la contemplación’.”¹⁹⁰

Refiriéndose a *Madame Bovary*, Bourneuf y Ouellet afirman que “el verdadero tema es más bien la ‘vida inmóvil’ de Emma; pero los desplazamientos del

¹⁸⁹ R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, p.155.

¹⁹⁰ *Ibidem.* p. 158.

personaje aportan ligeras rupturas que hacen progresar la narración. Sobre todo, dan una expresión sensible al discurrir del *tiempo*, al que imponen un ritmo”.¹⁹¹

Se ve, entonces, que la influencia de Flaubert también es patente en la construcción de *Dama de corazones*. En ella la trama progresa a saltos y en ocasiones se retrocede del presente al pasado gracias a la omnisciencia narrativa. Por otra parte, al acercarse el desenlace, Julio hace una reflexión que encierra la clave para comprender su concepción del tiempo: “¿Por qué viviré en un mundo *sin pasado*, con un *presente* indeciso, con miedo del vértigo que pudiera sentir al asomarme al *futuro* como a un precipicio?”¹⁹²

Podría afirmarse que el tiempo es entonces, también, uno de los temas de *Dama de corazones*. Tal como lo expresa el narrador, el personaje vive suspendido, en una especie de entreacto, entre su pasado como estudiante y un futuro como adulto, atemorizante e incierto. Lo que destaca, entonces, dentro de esta suspensión en el tiempo, es el *aquí y el ahora*.

La cita anterior pone de relieve que historia y discurso son uno solo: Si la trama aborda este momento de transición en la vida de Julio (entre un ciclo pasado que concluye y otro ciclo futuro que se abre), el tiempo medular que sostiene la trama, en consecuencia, es el tiempo presente. Éste es menos usual que el empleo del pretérito y el copretérito en la narrativa (ya que la función de este modo discursivo es contar lo ya aconteció) y podría decirse que resulta una innovación *revolucionaria* para el momento de la historia literaria mexicana en que el relato fue escrito. No obstante, es importante recordar que Villaurrutia inserta su novela en un juego de complicidades e intertextualidad: Torres Bodet, Owen y Novo también introducen el tiempo presente (aunque no con la misma intensidad) en sus novelas. En España, por ejemplo, Benjamín Jarnés estaba utilizando la misma técnica, como se ve en los siguientes ejemplos:

Para ocultar mi inquietud, me voy tejiendo una maraña de variantes. Paulita está ya tan cerca de mis brazos que cualquier gesto más vivo de los míos es un bosquejo de abrazo. Veo que va perdiendo uno a uno todos los sentidos, mientras agudiza los míos para recoger toda su belleza.¹⁹³

¹⁹¹ *Ibíd.* p. 122.

¹⁹² p. 589. Las cursivas son mías.

¹⁹³ Benjamín Jarnés, *Paula y paulita*, p. 77.

Tengo unas horas para asistir a mi propio espectáculo, para echarme de pechos en el pretil de mi vida y contemplar lo más hondo del cauce. Es mi mañana de vacación. A espaldas de los textos, lejos de los ojos avispados de mis alumnos, puedo inventarme una mañana.¹⁹⁴

El tiempo presente es congruente con el continuo fluir de la conciencia, arriba mencionado y, por otra parte, es el idóneo para la reflexión ensayística. Esto delata la intención del autor de abrir *Dama de corazones* a otros géneros y horizontes estilísticos y también de dotarla de esa ambigüedad, ya mencionada, propia del discurso poético.

De acuerdo con Genette, la *narración simultánea* es aquella en la que el narrador relata lo que va sucediendo en el momento mismo de la narración y, por tanto, utiliza el presente, el presente perfecto y el futuro,¹⁹⁵ tal como se ve en el siguiente ejemplo: “En qué piensas Julio. Eres tonto, pierdes el tiempo y dejas que tu prima entre a ese baño de soledad y melancolía del que no se sale sino tiritando. No olvides que hoy te han regalado un día espléndido que habrás de partir y gustar como el fruto maduro al punto que no puede dejarse para mañana”.¹⁹⁶

Sólo en contadas ocasiones, también se utiliza la *narración intercalada* (en la que se usa alternadamente la *narración retrospectiva* –en pretérito– y la *simultánea* –en presente–). Tal tipo de narración es común en los relatos en forma de diario y consiste en intercalar con el presente acontecimientos ocurridos en un pasado inmediato o remoto al de la historia.¹⁹⁷ Por ejemplo: “Ya me ha pedido que le refiera mis aventuras y mis viajes. Cuando le dije que no había podido entrar al servicio de Francia durante la guerra, por mi enfermedad del corazón, no se ha mostrado serio; solamente, moviendo su cabecita con viveza, ha puesto su mano en mis rodillas y ha cambiado la conversación”.¹⁹⁸

Sostener el relato con la preponderancia del presente es riesgoso. En ese sentido, Pimentel afirma que:

¹⁹⁴ Benjamín Jarnés, *El profesor inútil*, p. 12.

¹⁹⁵ Cfr. con: Luz Aurora Pimentel, *op. cit.* pp. 157-158.

¹⁹⁶ p. 579.

¹⁹⁷ Cfr. con: Luz Aurora Pimentel. *op. cit.* p. 158.

¹⁹⁸ p. 575. Utilicé cursivas para resaltar la idea.

Sólo la narración simultánea nos da la ilusión de una verdadera simultaneidad. No obstante, esta forma narrativa tiene que luchar a contracorriente con el presupuesto de que para narrar se necesita algo que narrar; es por ello que la verdadera simultaneidad torna al discurso en algo inestable; si el discurso es *narrativo*, el presente acaba siendo interpretado convencionalmente como un tiempo narrativo, perdiendo así el valor temporal del presente; si el discurso es de tipo emotivo o gnómico –como en el monólogo interior– deja de ser *narrativo*. De ahí que la narración simultánea, en presente, sea la forma de narración más inestable.¹⁹⁹

Villaurrutia se hace cargo de su elección: emplea constantemente el tiempo gramatical presente y la narración de tipo simultáneo, y lo hace con tal destreza que el narrador sostiene la trama y la lleva a buen destino, manteniendo el interés en el relato por parte del lector. Considero, entonces, que la decisión de privilegiar el uso del tiempo presente se debe a algunas cuestiones como las ya mencionadas: establecer un momento de transición entre dos ciclos vitales (juventud y madurez); dar movilidad, modernidad y elasticidad a la narrativa, introduciendo en ella formas que son más propias de la poesía y del ensayo: el monólogo interior del personaje es una técnica recurrente en la novela que sirve para *ensayar* sobre algún tópico de la realidad más bien que para narrarlo.

En la novela, además, como se verá en el siguiente apartado, la descripción más que ser complemento del relato se instaura en el texto con un peso definitivo y predomina, de algún modo, sobre la narración. En este sentido también se deja ver la influencia del autor de la *Recherche*:

En Proust, la morosidad, la lentitud llega a su extremo y casi se convierte en una serie de planos estáticos, sin movimiento alguno, sin progreso ni tensión. [...] La trama queda casi anulada y se borra el postrer resto de interés dramático. [...]

[...]

Por tanto, hay que invertir los términos: la acción o trama no es la sustancia de la novela, sino, al contrario, su armazón exterior, su mero soporte mecánico. La esencia de lo novelesco –adviértase que me refiero sólo a la novela moderna– no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es “pasar algo”, en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente.²⁰⁰

En *Dama de corazones* existe un juego dialéctico entre la exterioridad narrada y una interioridad poética que se transfiere a la realidad descrita. La primera está

¹⁹⁹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.* p. 158.

²⁰⁰ José Ortega y Gasset, *op. cit.* pp. 44 y 47.

constituida por un mínimo de pequeñísimas acciones, simples, a veces casi gestuales y hasta nimias, que no están ocupadas en producir suspenso sino que son, simplemente, pretexto para que el narrador-personaje se observe y se conozca-reconozca a sí mismo. Al no presentarse acciones decisivas, el tiempo se hace moroso; parece que no transcurre.

Gilberto Owen escribió un texto en torno al poema *Cézanne* de Xavier Villaurrutia. Es posible que la utilización del presente en la novela tenga relación, también, con su visión pictórica de la realidad. Comenta Owen:

En Xavier Villaurrutia [...] la sensualidad queda subordinada a una precisión algebraica y aplicada a un mundo de espejos, mundo estático, invariable, o sólo cambiante en una lentitud "parecida" a la inercia. Mundo [...] debajo del cual se advierte esa tensión interior solemne, ese *pathos* con pasión sorda que traicionan los pliegues de la vestidura en las estatuas egipcias. [...] Villaurrutia teme [...] ver a sus estatuas parpadear y mirarle con ojos de mil Argos, a las mujeres de los cuadros a punto de respirar y envejecer, a sus paisajes en trance de aceptar estaciones e írsele del estilo a un otoño sentimental, y con un leve conjuro repetido de la mano los aquieta, los mata, uno a uno, a la eterna vida de un cuadro.²⁰¹

Amante de la lozanía y deseoso de inmortalizarla, el poeta retrata a Aurora y a Susana en la floración de la juventud e inmoviliza el devenir de la vida de Julio en el presente continuo de su tiempo juvenil. Es así que el manejo del tiempo está íntimamente vinculado con la propia afirmación del escritor (tomada como epígrafe para caracterizar a Julio): "Quiero un estilo que tenga siempre mi edad, la edad que quiero tener siempre y que es, mejor que la de un joven, la de un adolescente".²⁰²

Ese intenso deseo de preservación aparece así mismo en *Reflejos*:

Fuera del tiempo, sentada,
la mano en la sien,
¿qué miras, mujer,
desde tu ventana?

[...]

Será igual toda la vida
tu carne dura y frutada.
[...]

No respire, no.
de tal modo el aire
te quiere inundar,

²⁰¹ Gilberto Owen, "Xavier Villaurrutia", en: *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*, p. 234.

²⁰² p. 607.

que envejecerías,
¡ay!, con respirar.

No respires, no.

¡Muérete mejor
así como estás!²⁰³

3. 5. ÁMBITOS Y ESPACIOS: LA DESCRIPCIÓN PICTÓRICA

*Un sonámbulo, un místico, un poseído,
un poema, un dibujo, se parecen entre
sí en que todos hablan solos.*

X. Villaurrutia. *Pintura sin Mancha*

*Es tiempo de bucear en el interior
de uno mismo, de pensar y soñar.
[...] el espacio interior se
convertirá en el escenario principal.*

Vicente Quirarte. *Estridentópolis y Contemporánea*

Dama de corazones se desarrolla en un ámbito cerrado que de pronto se abre a horizontes inconmensurables. Los espacios físicos están delimitados por la casa señorial, ubicada en uno de los barrios burgueses con resabios de aristocratismo de la inverosímil y contrastante ciudad que nos habita. El convento que Julio contempla desde la terraza haría pensar en San Ángel, Guadalupe Inn o Coyoacán, pero el deambular de Julio por la calle de Edison remite obligadamente a Polanco. Dentro de la casa tiene un lugar privilegiado la alcoba, en donde el sonámbulo-dormido medita, imagina, sueña y realiza sus viajes interiores. Fuera, están las calles que circundan la mansión y el tren en el que el protagonista se aleja, al final de la novela.

Octavio Paz narra un encuentro con el estudio de Villaurrutia:

[...] Niños, habían presenciado las violencias y las matanzas revolucionarias; jóvenes habían sido testigos de la rápida corrupción de los revolucionarios y su transformación en una plutocracia ávida y zafia. [...] Los poetas de *Contemporáneos*

²⁰³ Xavier Villaurrutia, "Cuadro", en: *Reflejos, Obras*, pp. 30-31.

ya no podían creer ni en los revolucionarios ni en sus programas. Por eso se aislaron en un mundo privado, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte. Un mundo regido por la palabra ausencia. Alguna vez, para recoger un manuscrito o un libro, pasé por el “estudio” que tenía Xavier en el centro. Me sorprendió la atmósfera de aquella habitación: parecía el set de una película de Cocteau (*La sangre del poeta*). Él se dio cuenta de mi sorpresa y me dijo: “Para soportar a México he tenido que construirme este refugio artificial”. La actitud de Xavier y sus amigos no era sino lo que hoy llamamos *exilio interior*.²⁰⁴

La cita confirma lo que se lee en la poesía y la prosa Villaurrutiana: una ciudad que puede ser cualquier ciudad, lejos de localismos, tercermundismos, fealdad caótica y folclore turístico. Una ciudad interiorizada, reinventada y artificiosa para convertirla en refugio habitable.

Puede decirse que la poesía y la prosa narrativa de Villaurrutia vive dentro de una escenografía; una atmósfera curiosamente intimista y con frecuencia solitaria, escondida dentro del anonimato de la gran ciudad. En este sentido Vicente Quirarte precisa el siguiente comentario:

Casi toda la escenografía poética de los Contemporáneos ocurre en interiores y, a veces, en interiores urbanos. Se trata de una ciudad que pareciera estar dentro de una campana neumática, herméticamente cerrada para evitar la contaminación del exterior.

En la medida de sus posibilidades, los Contemporáneos intentaron tener su habitación propia –la bautizada por Torres Bodet *bureau d’esprit*–, un lugar aislado de la repartición del botín llevada a cabo por los revolucionarios que construían y desmantelaban la patria. [...]

Ciudad [...] donde el ojo adquiere la educación de una cámara fotográfica, desapasionada e inteligente. Ya no el costumbrismo decimonónico sino el escenario inventado, donde la naturaleza imita a los objetos.²⁰⁵

Están presentes en *Dama de corazones* la ciudad y los interiores: la alcoba como claustro espiritual; las naturalezas muertas que suplantán el campo llano de la novela localista y del México rural revolucionario. No obstante, la ciudad no es del todo una abstracción. Hay referentes que nos hablan de ella y de su ubicación en la carta geográfica: la ya mencionada calle de Edison, el calor y el sol intenso, propios de su clima; los destinos finales de la red ferroviaria. La provincia, emulada antes ya por López Velarde, otro mentor literario del autor de los *Nocturnos*, merece, para éste también, adjetivos poéticamente definitorios:

²⁰⁴ Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, p. 22.

²⁰⁵ Vicente Quirarte, “Estridentópolis y Contemporánea (1921–1943)”, en: *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, pp. 457 y 459.

A poca distancia, modesta, amarilla, me abre sus arcos la estación del ferrocarril con sus ruidos inconfundibles, con sus salas previas que hablan el verdadero esperanto de todos los países: el silencio, apenas acribillado por el aparato con que perfora los boletos el hombre de la ventanilla. Al silencio de la sala de espera suceden los ruidos del andén que cruzan los pasajeros con ojos muy abiertos que llevan ya, desde ahora, el paisaje del lugar de su destino. Éste lleva el mar de Veracruz en sus ojos; ése, las casas de madera de Laredo; ese otro, las luces sensuales de la noche de Tampico, aquel otro; la línea desolada y monótona de los desiertos de Chihuahua.²⁰⁶

Más allá de la imagen poética de la patria chica impresa en los ojos de cada viajero, Villaurrutia nos ofrece una visión cosmopolita de la estación de trenes “con sus salas previas que hablan el verdadero esperanto de todos los países...”.

El cosmopolitismo es, precisamente, otro de los rasgos literarios de vanguardia adoptado por los Contemporáneos como un recurso novelístico espacial que dota a México de un sitio en el mapa estético del mundo. En este sentido, otro autor que influyó decisivamente en la poética de Villaurrutia fue el francés Paul Morand, a quien continuamente menciona en sus escritos. Llama la atención, en el estilo de ambos escritores, el fuerte predominio de la descripción sobre la narración. Viajero incansable, pareciera que el relato es sólo un recurso de Morand para solazarse en la pintura del ambiente, hasta aprehender el espíritu de la ciudad, como puede apreciarse en el siguiente pasaje de *Nueva York*:

Me regocijaba viendo concentrada en unos cuantos pies cuadrados una Europa andrajosa y pintoresca; ucranianos con blusa, polacos con túnica y sombrero hongo verde, albaneses con enaguillas, tirolenses con esclavina de paño verde y pipas de porcelana, húngaros con botas de fuelle, italianos con terracotas y campesinos españoles que se tapan la boca, cuando sopla el viento, con su manta, como los árabes con su albornoz. Wells, en 1906, vio pasar por allí veinte mil personas en un día. [...] En una especie de pista de tenis cubierta, tapizada con banderas americanas, unos cuantos individuos en cuarentena soñaban con el paraíso de aquel Nueva York que se percibía a través de los cristales de las ventanas, levantándose sobre la niebla como una decoración pintada sobre una gasa.²⁰⁷

El tipo de pasaje anterior deja ecos en la pluma del autor mexicano, como se ve en este fragmento de *Dama de corazones*:

Tengo miedo de recorrer una vez más los lugares que visité ayer. No me agrada encontrar despiertos los canales ni alternar con estos malditos americanos turistas que salen al paso por todas partes con sus medias de golf, y con un librito en las manos. Londres es una gran mancha negra salpicada de luces apagadas.

²⁰⁶ p. 595.

²⁰⁷ Paul Morand, *Nueva York*, p. 35.

También hay días de claridad, delicados, tibios, de un sol íntimo, amistoso. Frente a mi ventana, vestido de verde, un jardín. Asistí a la muerte de los árboles. [...] Han llegado a esta playa olas de Nápoles. En las nubes está toda Venecia. En el mar se baña la familia Tiziano. Un empleado aduanal se queja de la primavera. Me saluda desde su avión, Leonardo. Un suspiro, otro suspiro. Atenas.²⁰⁸

El motivo del viaje, el contraste entre la vieja Europa y la emergente sociedad norteamericana, el bullicio, la diversidad paisajística y cultural: ambos autores dibujan un mosaico semejante del planeta.

Por otra parte, predomina en la novela la visión del narrador-poeta cuya descripción de la ciudad es la materialización de estados anímicos:

1º de mayo. Me asustan las calles desiertas. El calor produce un zumbido que acrecienta el silencio y lo hace profundo y solemne. Como si estuviera en vísperas de un asalto revolucionario y las gentes hubieran emigrado, la ciudad parece deshabitada. [...]. El ruido de mis pasos me sale al encuentro rechazado por los muros. En la calle de Edison, el grito de un pájaro me hace temblar como si a mi lado oyera una palabra en un idioma olvidado. [...]

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

Dentro de unos minutos, a las doce en punto, voy a quedarme enteramente solo, sin mi sombra.²⁰⁹

Hay en el poeta una obsesión por mostrar una ciudad de calles vacías, abandonadas. La alusión al 1º de mayo no puede ser azarosa. Implica tres estados anímicos que configuran el espacio interior del personaje: el desapego por el mundo cotidiano; es decir, por la jornada y por las multitudes de gente común que transitan de un lado a otro y determinan el pulso de una ciudad avasallada por la rutina. El día del trabajo es, paradójicamente, fiesta de descanso obligatorio. Las calles se vacían y los empleados y obreros abandonan el trajín o se concentran tan sólo en la plancha del zócalo, muy lejana al sitio de la acción del relato. Por otra parte, la ciudad vacía es también, y sobre todo, el lugar idóneo para la expresión poética de la soledad y del miedo traducido en angustia. Por último, es interesante que, justo en esa fecha, Julio sale en busca de los servicios funerarios para atender el deceso de Madame Girard. La muerte es la tercera emoción inquietante

²⁰⁸ pp. 587-588.

²⁰⁹ p. 591 y pp. 592-593.

que permea las líneas de los fragmentos arriba citados. Existen claras y estrechas relaciones entre esta atmósfera y los espacios nocturnales y oníricos de *Nostalgia de la muerte*:

Nocturno grito

Tengo miedo de mi voz
y busco mi sombra en vano.

¿Será mía aquella sombra
sin cuerpo que va pasando?
¿Y mía la voz perdida
que va la calle incendiando?²¹⁰

Nocturno en que nada se oye

En medio de un silencio desierto como la calle antes del crimen
sin respirar siquiera para que nada turbe mi muerte
en esta soledad sin paredes...²¹¹

Es así que el espacio físico resuena en otros espacios interiores. Estos se van desdoblado en uno y en otro como si quisieran alcanzar el espacio infinito. Hay un pasaje, en la octava sección de la novela, en donde la atmósfera adquiere un hálito de misterio. Julio sueña:

Estoy en la cubierta de un barco, en la noche. Me siento dichoso de observarme a poca distancia sin que yo mismo lo advierta, como tantas veces lo he deseado. Ahora sé de qué modo camino y cuál es mi estatura con relación a las personas y a las cosas. Oigo el tono de mi voz y la prisa de mis palabras. [...] Estoy inclinado, [...] oyendo hablar en inglés, distintamente, a una sombra de mujer.

En la oscuridad, cubierta ella doblemente con un velo y con la sombra, yo la miro como se mira un pleonasma en la página de un estilista. Comenzamos a charlar amigablemente. [...]

[...] Al fin, después de un silencio [...], queda dormida en un sillón.

Y yo, adormecido, oscilando entre la vigilia y el sueño... Pobre joven.

Va a marearse y es la única simpática de todo el pasaje. Tiene un pie delicado... un pie delicado... delicado...

[...]

El día siguiente me despierta con un aire frío que parece haber arrasado la cubierta.

[...] A la hora del desayuno la busco [...]

Llegamos a un puerto. Nueva Orleans. [...] Aparece [...] 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. [...] Yo no tengo valor de hablarle, de sonreírle. Una sonrisa, una palabra, serían bastante para retardarle

²¹⁰ *Obras*, p. 46.

²¹¹ *Ibidem*, p. 47.

una nueva arruga, pero yo me siento perseguido por la imagen de un pie delicado descansando en un cojín de sombra, que baila en mi cerebro como en el umbral del sueño de aquella noche.
Ahora estoy muerto. Descanso. Escucho...²¹²

El sueño que, en este caso, tiene tintes de pesadilla, comienza con esa sensación de desdoblamiento que sufre el personaje en diversos instantes, como cuando transita de un estado o de un territorio a otro: “Me siento dichoso de observarme a poca distancia sin que yo mismo lo advierta...”. El narrador se refiere a la conjunción del velo de la mujer y la sombra de la noche “como un pleonasma en la página de un estilista”. Sueña con una mujer joven y sueña que despierta, al día siguiente, para buscarla inútilmente. Llega el día del desembarco. En lugar de la joven de pie delicado, aparece una vieja de pie enorme: el sueño nocturno invade el espacio diurno. El dormido despierto sueña que cae en un profundo sueño y después sueña que despierta y entonces ve la horrible visión que fue tan atractiva durante la noche. El siguiente momento del sueño es la descripción de su ceremonia luctuosa cuando se contempla, a sí mismo, muerto.

En la mente del narrador, los corredores del sueño forman laberintos que conectan los territorios del dormir y el despertar y confunden la noche con el día, el sueño con la muerte.

Comentario aparte merecen los espacios pertenecientes al interior de la casa. La mirada de Villaurrutia no intenta una copia fiel de la realidad sino que refiere a la literatura que se remite a sí misma.²¹³ Las “cosas y la lengua son dos realidades distintas que Barthes opone decididamente, por lo que la primera no haya su ‘fiel’ imagen en la segunda”.²¹⁴ En este sentido, las descripciones hablan de una naturaleza que imita al arte y sirven al escritor para, más que retratar, dibujar la realidad desde sus intereses estéticos reflejados en donde pone la vista. “Que la importancia esté en tu mirada, no en la cosa mirada”,²¹⁵ expresa Gide. La fusión de las artes es un ideal estético abanderado por las vanguardias, de ahí que el autor esté preocupado por encontrar una relación entre las cosas del mundo y los

²¹² pp. 584–585.

²¹³ Cfr. con: R. Bourneuf, y R. Ouellet, en *op. cit.* p.139.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 139.

²¹⁵ André Gide, Citado por: Vicente Quirarte. “Gide y Villaurrutia: Presencia de dos afinidades electivas”, en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia. Op. cit.* p. 41.

valores que sustentan su espíritu. Uno de esos valores, por supuesto, es el lenguaje y éste está impreso en el alma de las cosas:

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”.

[...]

[...] Quiero distraerme. Miro el cielo de tela azul restirada, sin adornos.

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

Pero la golondrina ha vuelto a aparecer. Toca el suelo, va, vuelve y, antes de partir para siempre, firma con una rúbrica antigua, infalsificable. Sonríe.²¹⁶

La descripción reproduce el sonido de las cortinas; la onomatopeya ¿imita, genera? el sonido de la letra “erre”. La golondrina, en su vuelo, firma con su rúbrica no imitable por mano humana. El lenguaje no sirve sólo para reproducir o describir; es parte inmanente del objeto descrito.

Otro valor es el de la música. Si bien, en *Dama de corazones* no aparece un “tema” (como en la *Recherche* está integrada al discurso la *Sonata* de Vinteuil) la música es otra forma de comunión con la vida y hay una integración musical de los personajes en torno a la fascinación y el placer. Mientras Mme. Gerard tañe el piano, Aurora, Susana y Julio funden sus emociones en el canto:

Susana sigue la melodía a su manera: [...] Su voz no difiere del vuelo aturdido de una mariposa. [...] Aurora deja salir una voz de contralto, redonda y metálica como una moneda. Tiembla la voz delgada de Susana como una vibrante cuerda de violín. Mi voz se asegura y la oigo tan fuera de mí, tan extraña, tan poco mía, que estoy a punto de volver la cabeza a mirar quién está a mi lado.²¹⁷

Por último está la íntima relación de la literatura con el arte pictórico. Éste es el arte que, además de la escritura, más conoce y comenta el crítico Villaurrutia, y también el que practica (fue un excelente dibujante y bocetista). En las descripciones de Susana y Aurora se detiene más en las tonalidades de su pelo y su piel que en su complexión o en su vestimenta. Susana tiene los colores de la primavera, Aurora los del otoño; no obstante, ambas tonalidades se disuelven en la dama de corazones para crear una fusión floral y cromática de ambas mujeres. Si se compara la descripción plástica de la novela con algunas imágenes de

²¹⁶ pp. 571 y 572.

²¹⁷ p. 580.

Reflejos, es evidente la sensible convivencia del autor con el color, la luz y el movimiento:

[...] Quiero distraerme. Miro el cielo de tela azul restirada, sin adornos. (*Dama de corazones*)

El aire juega a los colores:
tiñe con verde de hojas el arroyo
y lo vuelve, súbito, azul,
o le pasa la borla de una nube. ("Aire")

Hay un anticipo de otoño en el tapiz naranja maduro del comedor, que me hace divagar desatendiendo las atenciones de Susana [...]. (*Dama de corazones*)

El aire que vuelve de un viaje,
lleno de dorado calor,
se hiela en un marco para ser espejo
y cuadro de comedor. ("Interior")

La luz, dorada afuera, se tamiza suavemente en los cristales y en las cortinas de ligera cretona. (*Dama de corazones*)

El aire juega a las distancias:
acerca el horizonte,
echa a volar los árboles
y levanta vidrieras entre los ojos y el paisaje. ("Aire")

Y [...] Aurora, a quien he sorprendido aquí y allá, sobre los frutos de la naturaleza muerta o sobre los dragones del jarrón chino [...].²¹⁸ (*Dama de corazones*)

En el blanco azul tornasol del mantel
los frutos toman posturas eternas
para el ojo y para el pincel. "Cézanne" en *Reflejos*.²¹⁹

Reflejos es el primer gran poemario de Villaurrutia pues si en ese momento estaba experimentando nuevas formas de expresión narrativa en *Dama de corazones*, en *Reflejos* rompería con su poesía más joven y modelaría, con la materia prima de los versos, nuevas concepciones poéticas. Ulacia describe bien ese momento.

La escritura de *Reflejos* (1926) no sólo significó la primera ruptura dentro de la poesía de Villaurrutia sino también la elaboración de una poética y la creación de una nueva estética. Estos fenómenos se dieron, entre otras cosas, porque por primera vez el poeta entabla un diálogo estrecho con las vanguardias históricas.[...]

²¹⁸ pp. 572, 574 y 575.

²¹⁹ "Reflejos", en: *Obras*, pp. 29, 30, 29 y 31

Sin duda alguna, el acercamiento que tuvo Villaurrutia a las vanguardias internacionales obedeció a la amistad íntima que mantuvo durante varias décadas con el pintor Agustín Lazo, que en su viaje a Europa de 1922 se puso al tanto de las novedades que estaban ocurriendo en el arte y la literatura. [...]

Además de esta influencia, como lo ha señalado Octavio Paz [...] la presencia de Tablada y Pellicer fueron fundamentales. Hay que recordar que en Nueva York, Tablada absorbió las lecciones de la vanguardia y de los poetas orientales, mientras que Pellicer embebió muchos elementos vanguardistas durante un viaje a Europa.

De las vanguardias históricas se puede observar un diálogo con el futurismo, con el cubismo, con el expresionismo e, incluso, con el dadaísmo. Desde luego, su adhesión a las vanguardias está hecha de una manera crítica. Villaurrutia no toma los postulados que se presentan en los manifiestos, sino su espíritu, los temas y algunas técnicas. En cada uno de los poemas, a veces inciden dos o más movimientos de vanguardia en una síntesis parecida a la que buscaban los ultraístas.²²⁰

En “Pintura sin mancha” el autor de *Reflejos* explicita la importancia de encontrar la hermandad entre los lenguajes poético y pictórico:

Prefiero denunciar la existencia de otras relaciones más sutiles entre el mundo de la poesía y el mundo de la pintura. Oírlas al favor de la soledad y el silencio profundos, en la caída horizontal del insomnio, en el ascensor de la noche; sorprenderlas con los ojos abiertos y cerrados que usamos durante el sueño; interpretar estas relaciones sutiles que me han dejado en las manos, algunas veces, las llaves para abrir las puertas que comunican las salas –las alas– de la pintura y de la poesía, ha sido uno de los más puros y libres goces de mi espíritu.²²¹

Esta relación es mucho más profunda e intrincada que un asunto meramente ornamental. Muchos escritores han compartido el gusto por la pintura y sus procedimientos; Courbet, Manet y Cézanne influyeron en Zolá; Proust alude a Vermeer pero, además, incluye en la *Recherche* la presencia de Elstir, un personaje pintor,²²² y construye el amor de Swann por Odette a partir de las semejanzas físicas de esta mujer con la figura central de *La primavera* de Botticelli.

La configuración del mundo teje redes externas y subterráneas entre el discurso literario y el pictórico. La descripción se abre cauce no sólo en los espacios exteriores, materiales, sino en el universo de la noche y la psique. El mundo del personaje, Julio, está poblado de sueños en donde la pintura es el objeto de la ensoñación:

²²⁰ Manuel Ulacia, *op.cit.* pp. 26 y 28.

²²¹ “Pintura sin mancha”, en: *op. cit.* pp. 740-741.

²²² Cfr. con: R. Bourneuf y R. Ouellet, *op. cit.* p. 135.

Comprendo que he despertado para caer definitivamente en el sueño.
Súbitamente, viajo. La noche inunda el paisaje que corre tras el cristal de mi
ventanilla sin conseguir ocultarlo por completo. [...]

[...]

En el cielo tiembla sin interrupción una estrella de utilería que acompaña a todos los
trozos de paisaje. [...]

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

De pronto un nuevo paisaje se detiene, se solidifica, se parte en bonitos trozos
geométricos superpuestos, aislados, que no recuerdan nada humano y que producen
idéntica sensación agradable que la muda inteligencia de dos personas en un solo
momento, frente a un suceso imprevisto, conectadas por un solo brillo de la mirada.
En seguida, forman el cuadro siete letras que hacen una palabra: *Picasso*.²²³

La visión onírica del paisaje, desde la ventanilla de un tren en movimiento, va
formando, deformando y transformando las imágenes; del impresionismo al
cubismo, el dormido-despierto se solaza en imágenes ensoñadas y traducidas al
lector gracias al poder del lenguaje.

La pintura sirve, entonces, también, para explorar el alma hasta en los
corredores del sueño y encontrar las correspondencias entre éste y la vigilia; entre
la teorización, la imaginación y la vivencia. Y si las imágenes pueden reproducir
sonidos o palabras, éstas también pueden describir el estupor de la mirada frente
a un cuadro.

Sobre este tópico, continúa la disertación de Villaurrutia:

No podemos imaginar, sin una sonrisa irónica, un cuadro que cante ni, menos
todavía, un cuadro que dance. En cambio, a nadie asombra sino agradablemente
hallarse, de pronto, frente a un cuadro que sueña. ¿Y no es el sueño la red finísima
de hilos conductores tendidos entre los mundos de la pintura y de la poesía? Mas no
hay que olvidar que un verdadero artista debe hallarse siempre, hasta en sueños,
completamente despierto.²²⁴

El mismo autor manifiesta la decisiva influencia de la pintura en su estilo: “Es
curioso, quizá exista en mi obra, más que influencias de algunos escritores, la de

²²³ pp. 583-584.

²²⁴ “Pintura sin mancha”, en: *op. cit.* p. 741.

un pintor. En Chiricó, encontré muchas veces una clara afinidad en esa manera de evasión de las cosas”.²²⁵

En la novela, la construcción del espacio está conceptualizada, más que como un ambiente, como una atmósfera muchas veces angustiosa pero también intimista que resguarda a los personajes y los mantiene incontaminados de la realidad opaca y llana. En *Dama de corazones* se cumple la sentencia de Proust: “La materia es real sólo porque crea una expresión del espíritu”.²²⁶

El relato llega casi a su fin con un último vistazo del narrador a la estación ferroviaria:

Las casas que rodean el patio son trenes detenidos, cansados, parálíticos, a quienes no les queda más tristeza ni más alegría que ver partir a los trenes ágiles, desnudos, de aceitadas coyunturas, de músculos de acero. [...] Subo al carro que me corresponde. Examino a los pasajeros. (...) Un hombre recio, alto, cambia totalmente de rostro al dejar su sombrero de fieltro por una gorra de viajero que ha hecho surgir de su maleta de mano. [...] Cuatro señores americanos hablan de política inglesa. Estoy seguro de que están al borde de una partida de *poker*. Cierro los ojos como si con ello la “dama de corazones” desapareciera de todas las barajas del mundo.²²⁷

Hay ecos de futurismo en la exaltación del tren y, gracias al uso de la prosopopeya, se nos ofrece una pintura surrealista de la escena: Las casas semejan trenes jubilados; un personaje, prestidigitador, cambia de rostro con sólo un trueque de chistera; y la partida de *poker* alude a los juegos que ejecuta la mente en su afán de trastocar la realidad.

En *Dama de corazones* coexisten espacios físicos, espacios psicológicos y espacios estéticos. La ciudad y la alcoba; la realidad recuperada desde la mirada interior del artista; la vigilia y el sueño. Una atmósfera, en fin, creada a partir del mundo onírico y de la visión vigilante, aguda y despierta, que traspasa las cosas y las convierte en arte; arte esculpido con la mirada y la voz: dibujo y palabra.

²²⁵ “Notas autobiográficas de Xavier Villaurrutia”, en: *op. cit.* p. 36.

²²⁶ Citado por: Jaime Torres Bodet, *Tiempo y memoria en la obra de Proust*, p. 113.

²²⁷ p. 595.

CAPÍTULO IV: OTROS TEMAS POÉTICOS Y OTRAS INFLUENCIAS PRESENTES EN *DAMA DE CORAZONES*

La poesía anhela y necesita de la claridad y de la precisión. Una poesía que se contente con la vaguedad del ensueño, sería (Valéry tiene entera razón) un contrasentido. Para precisar el sueño virginal de la existencia, el sueño de la inocencia en que el espíritu todavía no sabe de sí, ni de su poder, la poesía necesita toda la lucidez de que es capaz un ser humano; necesita toda la luz del mundo.

María Zambrano. *Filosofía y poesía.*

*Aquí estoy, ¿no me sientes?
Abre los ojos; ciérralos, si quieres*

Xavier Villaurrutia. "Nocturno en que habla la muerte"

Dama de corazones, relato laboratorio, contiene ya, en la temprana juventud en que fue escrita, los temas poéticos que serán una constante en la obra de Villaurrutia. Tres de tales temas son el viaje, el sueño y la vigilia, la muerte. La crítica se ha ocupado de tales temas pero sobre todo en la poesía del autor. A pesar de que en los capítulos anteriores he hecho referencia a ellos, en diversos momentos, me detendré un poco más en su examen para revisar cómo tales temas son tratados en la novela.

4.1. EL VIAJE

El motivo del *viaje* es adoptado por los miembros del grupo Contemporáneos como el sinónimo de la curiosidad que orientó sus exploraciones literarias en busca de nuevos horizontes estéticos y la fundación de la revista *Ulises* bajo la guía emblemática de este mítico navegante acompañado de Simbad, el otro viajero infatigable.

No obstante, Villaurrutia propone una concepción de viaje distinta a la que ofrecen las tradicionales rutas de navegación; no se trata, para él, de emprender la aventura de buscar otros mundos para nutrir el alma de historias y paisajes; tampoco de realizar el viaje iniciático del poeta hacia la contemporánea capital del

arte ni de tomar el báculo del peregrino hacia la Meca de un destino espiritual. El poeta viajó poco, en realidad, y para él, la aventura más grande posible, como él mismo la conceptuó, era el “viaje alrededor de la alcoba”. De la palabra y la obra del poeta, puede inferirse que viajar es ensimismarse; explorar los vericuetos del inconsciente o de ese algo inaprehensible que llamamos “ánima”. Eso parecen expresar los callejones desolados, poblados de estatuas hieráticas, marmóreas, escenarios primarios de su poesía; así mismo, los pabellones de la ensoñación, en su novela, que intercalan la realidad exterior con el sueño y, con ello, perturban o trastocan la natural ubicación espacio-temporal por parte del lector.

Dama de corazones da inicio cuando Julio arriba a casa de su tía, en la ciudad de México, y se cierra cuando parte en un tren, quizá de vuelta a Harvard, lugar donde realiza sus estudios; quizá con destino incierto. De cualquier manera, el viaje no se plantea como la exploración de escenarios abiertos sino como la ida y el regreso a la reclusión en ámbitos enclaustrados. En medio de esos dos momentos (el arribo y la partida), Julio viaja en su alcoba transportado únicamente por el sueño:

Llego a mi cuarto. Me siento en el lecho y levanto la mano izquierda y quiero leer en ella, a mi vez. Imposible. Ahora siento que dejo caer la mano... ¿Cuánto tiempo he estado así, indeciso entre la realidad y el sueño? Mi mano está roja, congestionada. La golpeo hasta empalidecerla. Comprendo que he despertado para caer definitivamente en el sueño. Súbitamente viajo. La noche inunda el paisaje que corre tras el cristal de mi ventanilla sin conseguir ocultarlo por completo...²²⁸

El fragmento nos remite a la configuración de un paisaje onírico, pictórico, de tintes surrealistas y cubistas. Estamos frente al “dormido despierto” que utiliza la ensoñación para crear escenarios interiores que proyectan su psique y la explayan como los viajes realmente realizados. Esta visión es entrevista desde la ventanilla de un tren en movimiento. El ferrocarril aparece en otros textos poéticos del autor. Por ejemplo, en el poema “Viaje” se establece la paradoja del traslado, de un lado a otro, sin que se dé el movimiento en los actantes, sino tan sólo en el vehículo que los contiene. Como expresan los siguientes versos: la travesía ocurre sólo en el plano del pensamiento; el corazón “se apresura” “o se detiene”; lo que importa

²²⁸ p. 583.

no es llegar o partir sino el trayecto interior. En este caso, quizá, existe una referencia nostálgica a los trenes dibujados en la pizarra en algún momento de la infancia. Son éstos, en la imaginación y el recuerdo, quienes transportan a los pasajeros.

¡Ay! Y nos vamos pensando
lejos, con el tren silbando,
sin movernos ni cansarnos.

¡Ay! y nos vamos pensando
sin volver adonde estamos.

[...]

Y el corazón se apresura
o, quién sabe, se detiene
oyendo el silbido que
raya largo, de punta
en la pizarra y nos deja
un calosfrío de infancia...

Así, robando la luz,
seguimos sin llegar
y sin partir.²²⁹

De acuerdo con Palou, en la obra del poeta, “el tren es sinónimo de búsqueda, de pasión, de entrega”²³⁰. Si, como se constata al final de la novela, “los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir”, tal como afirma el narrador, el tren es el medio simbólico para escapar de cualquier vínculo que no sea la búsqueda, pasión y entrega a la poesía.

Durante el sueño, la siguiente escala de la travesía se realiza en un barco. Una mujer joven, entrevista a través de los velos que la cubren, se convierte en la anciana decrepita quien, en la claridad del día (también durante el sueño) es vislumbrada como “una vieja horrible, arpía flaca, mitológica...” que bien pudiera ser la imagen de la Muerte. Y es que en el siguiente punto del pasaje onírico, es precisamente la propia muerte del personaje el punto del itinerario a donde éste arriba y contempla la ceremonia luctuosa que sus allegados le ofrecen. Este pasaje (ya comentado en el capítulo anterior) es tratado con humor pues se

²²⁹ *Obras*, pp. 38, 39.

²³⁰ Pedro Ángel Palou, *En la alcoba del mundo*, p. 110.

concentra en criticar el “arte impuro” de la pieza oratoria con que su amigo Jaime lo despide del mundo de los vivos.

El viaje, entonces, como en la *Divina comedia* y en la concepción mítica de diversas culturas, posee también una carga simbólica más que realista: es el tránsito interior que conduce de la vigilia al territorio de los sueños pero es también el desplazamiento de la vida hacia la muerte.

Nerval es, en este sentido, otra poderosa influencia para Villaurrutia. Avecindado entre los límites de la vigilia y el sueño, de la lucidez y la locura, el narrador de *Aurelia* hace al lector cabalgar con él por diversos países o desprenderse de la tierra y emprender vuelos siderales. El espacio y los paisajes que describe desafían los límites de la imaginación. Estar en París, trasladarse a Asia o remontarse hacia el pasado o a cualquier estrella del inmenso cielo no requiere de otro pasaporte que el deseo. *Aurelia* se cierra del siguiente modo:

Con verdadera delicia llegué a clasificar en mis cajones el montón de notas y correspondencias íntimas o públicas, obscuras o ilustradas, que determinaran las circunstancias en los países lejanos que recorriera. En rollos perfectamente envueltos encuentro cartas árabes y reliquias del Cairo y de Stambul. ¡O dicha! ¡Oh, tristeza mortal! Estos caracteres amarillos, estos borradores tachonados, estas cartas medio arrugadas, son el tesoro de mi único amor... Volvamos a leer... Muchas cartas faltan, otras están rotas o raspadas.²³¹

En *Dama de corazones*, otro modo de viajar es a través de las cartas que, desde diversos puntos del continente europeo, le envían a Julio sus amigos:

Cartas de amigos lejanos. Correo sordo, ciego y puntual. Mis manos de prestidigitador hacen surgir de cada cubierta un trozo de las ciudades del mundo. Londres, Sevilla, Nápoles, Brujas, París. Para no ahogar antes de tiempo la sorpresa, he aprendido a dominar la curiosidad, a abrir las cartas sin ver la caligrafía y los sellos rojos de Inglaterra, azules de España y de Francia. Letras serenas, oblicuas, deshechas de Enrique, Eduardo, Carlos, han grabado en mi memoria, desordenados, encima uno del otro, los párrafos más extensos que he grabado en mi vida...²³²

Es así que viajar consiste también en el estatismo dinámico que implican la escritura, la lectura y la memoria; actividades propias de un trotamundos que, sin salir de su alcoba, se recrea y reproduce imágenes del mundo exterior haciendo innecesaria la obsesión por el desplazamiento que caracteriza al viajero común.

²³¹ Gérard de Nerval, *op. cit.*, p. 109.

²³² p. 587.

Por otra parte, Xavier Villaurrutia se refiere reiteradamente a la influencia moral (más que estilística) de Gide en su obra ²³³. Sin embargo, tal como sostiene Vicente Quirarte: “En Gide, Villaurrutia aprende que la moral depende de la estética, y a esa difícil conquista aspirará el francés, en su búsqueda de un nuevo clasicismo, donde la pureza formal sea una exigencia nacida del tema, y no a la inversa”.²³⁴ Tal exigencia de pureza formal es compartida por ambos autores y la influencia del autor de *Los monederos falsos* se transmina, inclusive, al asunto del *viaje* en la obra del mexicano. En “Lugares (1)”, el poeta expresa:

Vámonos inmóviles de viaje
para ver la tarde de siempre
con otra mirada,
para ver la mirada de siempre
con distinta tarde.

Vámonos, inmóviles.²³⁵

Por su parte, en *El viaje de Urien* novela simbolista y de onírica belleza, Gide crea personajes emblemáticos (como Simbad y Ulises) que se sumergen en la niebla del mar y van descubriendo islas y escenarios fantásticos. Sin embargo, en una suerte de epílogo, es delatada la esencia sólo imaginaria y, en este caso, nostálgica, de aquella travesía:

¡Ellis! ¡Perdona! He mentado.
Este viaje es tan sólo mi sueño,
nunca llegamos a salir
del cuarto de nuestros pensamientos
hemos pasado la vida
sin verla. Leíamos...²³⁶

Claramente se observa entonces cómo, en ambos autores, la quietud desplaza al movimiento y el arte es más imperioso que la vida.

²³³ Ver: “Notas autobiográficas de Xavier Villaurrutia”, en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia, op. cit.* p. 38.

²³⁴ Vicente Quirarte, “Gide y Villaurrutia: presencia de dos afinidades electivas”, en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia, ibídem*, p. 41.

²³⁵ Xavier Villaurrutia, “Reflejos”, en: *Obras*, p. 33.

²³⁶ André Gide, *El viaje de Urien*, p. III.

Apasionado de la obra de Gide, Villaurrutia emprende la versión española de *El hijo pródigo*. Recorro nuevamente al análisis que Vicente Quirarte realiza sobre los vasos comunicantes entre las poéticas de ambos autores:

Gide muere cuatro años después de la concesión del premio Nobel, reconocido como el más fiel representante de un nuevo humanismo. Villaurrutia murió relativamente joven, fiel a una idea expresada desde sus años verdes, y donde resuena el eco provocador de Gide: “Un escritor deja de ser joven cuando empieza a escribir lo que hace en vez de escribir lo que desea.” [...] en la revista *Escala* de 1930, un Villaurrutia de 27 años dispara sinceras paradojas que hubiera podido firmar Gide: no es la verdad estética lo que me interesa, sino la acción de buscarla, y más que la acción, el deseo de buscarla... nunca he tendido a producir poesía sino a alcanzar el poema. Para construir *El regreso del hijo pródigo* [...] Gide utiliza la parábola contada por Jesucristo a sus discípulos como punto de partida para desarrollar sus propios conceptos: el libre albedrío, el perdón y el riesgo de la aventura. [...] En la obra de Gide y en el poema de Villaurrutia (el “Soneto de la granada”) esta fruta simboliza la posibilidad de aliviar la sed, pero el deseo de mantenerla, la inminencia del goce. El hijo pródigo de Gide regresa a causa de la pereza, análoga al tedio de Baudelaire. [...] Como Simbad, el pródigo regresa una vez que ha agotado el misterio de explorar su otredad. André Gide cita en sus *Morceaux choisis* una cita evangélica también repetida por Villaurrutia: “Aquel que quiera salvar su vida la perderá; mas aquel que quiera perderla, la salvará, la hará verdaderamente viviente”. ¿No es éste el sentido del perderse para reencontrarse, que los Contemporáneos aprendieron y enseñaron en su ejemplar heterodoxia?²³⁷

La consigna “perderse para encontrarse” implica que viajar significa, también, regresar a casa; es decir, al centro de uno mismo, todo ello sin haber partido nunca. En esta aparente paradoja, viajar está asociado no sólo con el estatismo sino con la pasión. El motivo del viaje ilustra muy acertadamente lo que para Villaurrutia es el movimiento de intensidad del alma asociada al romanticismo de Nerval: una visión más penetrante de los espacios múltiples que configuran la realidad, recreados en la oscuridad de la alcoba a partir de la inmovilidad y el silencio totales. Concluyente, afirma Villaurrutia: “Viajar es una manera de nutrir la quietud, si se conserva la quietud en el viaje. Por eso prefiero nutrir el viaje con un movimiento tan lento que no pueda distinguirse de la quietud. Quizá el viaje, así, resulte más corto; sé que resulta más intenso”.²³⁸

Esta postura es absolutamente congruente con el arte que el autor propone: aquél en que la pasión está contenida, soslayada tras una aparente calma fría que no hace más que evitar la incontrolada expansión de las emociones. No se trata,

²³⁷ Vicente Quirarte, *op. cit.* pp. 44, 45.

²³⁸ Xavier Villaurrutia “Notas autobiográficas” en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia. op. cit.* p. 35.

ciertamente, como él mismo declara, de “producir poesía sino de preservar intacto el deseo de alcanzar el poema”.²³⁹

4.2. EL SUEÑO Y LA VIGILIA

Íntimamente relacionado con el tema del viaje está el del sueño y la vigilia. La ensoñación nocturna en la alcoba es el transporte idóneo para explorar los territorios del día y de la noche. “Nos ponemos en camino una mañana, porque en el estudio hemos visto que es necesario manifestar su esencia; vamos a buscar por el mundo acciones reveladoras... ¿Y quién podría decir qué tenebroso valle une el mundo donde uno vive con el alto cuarto en el que soñamos?”²⁴⁰

En esta cita de *El viaje de Urien* es evidente la huella del escritor francés en la pluma del mexicano. En *Dama de corazones* hay un juego dialéctico que confunde los planos del dormir y el despertar: “¿Cuánto tiempo he estado así, indeciso entre la realidad y el sueño? Mi mano está roja, congestionada. La golpeo hasta empalidecerla. Comprendo que he despertado para caer definitivamente en el sueño”.²⁴¹

Esta concepción de que durante el sueño se alcanza la vigilia, es decir, la verdadera lucidez, en *Dama de corazones*, se repetirá en el barco y se reafirmará en la recreación anticipatoria del funeral de Julio. La estrecha comunión de los mundos del sueño y la vigilia provienen también de la influencia capital de Gérard de Nerval en la concepción poética de Villaurrutia:

El sueño es una segunda vida. No he podido penetrar sin estremecerme esas puertas de marfil o cuerno que nos separan del mundo invisible. Los primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte; un adormecimiento nebuloso embarga nuestro pensamiento y no podemos determinar el instante preciso en el que el yo, bajo otra forma, continúa la obra de la existencia. Es un subterráneo indefinido que ilumina, poco a poco, y donde se desenvuelven a la sombra de la noche pálidas figuras, gravemente inmóviles, que habitan en la mansión del limbo. Después el cuadro se

²³⁹ *Ibidem*. p. 35.

²⁴⁰ André Gide, *op. cit.* p. 71.

²⁴¹ p. 583.

forma una claridad nueva lo ilumina y las fantásticas apariciones se mueven: el mundo de los espíritus se abre ante nosotros”.²⁴²

Es en el sueño en donde Villaurrutia encuentra la clave para la expresión de sus preocupaciones literario-filosóficas. Para él, antes de Proust, es en Nerval, y no en Baudelaire, en donde han de buscarse las fuentes de la poesía moderna.²⁴³ Del mismo modo que en *Dama de corazones* y en el ámbito espacial de los *Nocturnos*, el texto arriba citado va de la vigilia a la ensoñación y de ésta a la descripción profusa de una atmósfera onírica de manera tan intrincada que es difícil distinguir y separar los distintos ámbitos de la realidad.

Una vez delimitado el momento crucial que permite el acceso de una realidad a otra, y traspasando los márgenes de la locura, Nerval intenta, antes que los surrealistas, disolver esa polaridad y enriquecer el mundo de la consciencia a la luz de imágenes no azarosas ni casuales que pueblan el mundo del inconsciente, mientras el espíritu está en aparente reposo. De acuerdo con Béguin: “[...] para los románticos son precisamente el sueño y los demás estados ‘subjetivos’ los que nos hacen descender en nosotros mismos y encontrar esa parte nuestra que ‘es más nosotros mismos’ que nuestra consciencia”.²⁴⁴

Si algo hermana a Villaurrutia con el romanticismo de Nerval es el hecho de que ambos escritores no sólo se preocupan por la descripción profusa de los espacios oníricos con imágenes que cobran más peso y dimensión que la atmósfera diurna, sino que también se ocupan de la reflexión filosófica en torno al sueño y su importancia para la exploración del espíritu. Expresa, en su intensa disertación, el narrador de *Aurelia*: “El sueño nos ocupa la tercera parte de nuestra vida y es el consuelo de las penas que sentimos o la pena de sus placeres; jamás he experimentado que el sueño sea un reposo”.²⁴⁵

En *Dama de Corazones*, con respecto a Aurora, Julio reflexiona:

¿Vivir la vida? No entiende la práctica de esta frase. Comprende que no hacemos sino vivir nuestras costumbres. Apenas si en el sueño, vertiginosamente, vivimos en intensidad, en sólo un instante, lo inesperado, lo trágico, la felicidad, el azar. Para

²⁴² Gerard Nerval, *Aurelia*. Presentación de Xavier Villaurrutia. México, p. 25.

²⁴³ Cfr. con: *Ibidem*. p. 10.

²⁴⁴ Albert Béguin. *El alma romántica y el sueño*, pp. 29-30.

²⁴⁵ Gerard de Nerval, *op. cit.* p. 136.

ella, todo lo que no es sueño no es vida. [...] Dormir sin soñar ¿qué otra cosa es sino morir?²⁴⁶

Hay otros tópicos en Nerval, además del viaje y el sueño y la vigilia que Villaurrutia integra en su poética:

El tema del desdoblamiento:

Aurelia:

Pero ¿quién era, pues, ese espíritu que estaba en mí y fuera de mí? [...] Yo siento dos hombres en mí.²⁴⁷

Dama de corazones:

[...] me asomo al espejo del tocador. Su luz me traiciona un poco, alargándose. Ya nos acostumbraremos los dos a vernos.²⁴⁸

El tema del espejo y del reflejo, como posibilidad de incursionar en un mundo metafísico:

Aurelia:

[...] un espejo muy alto se encontraba detrás [...]. Al echar allí una mirada, por casualidad, creí reconocer, a Aurelia. Me pareció triste y pensativa, y de repente, sea que saliera del espejo, o que al pasar a la sala la viera reflejada un instante, su gallarda figura, tan querida, se halló a mi lado.²⁴⁹

Dama de corazones:

¿Por qué razón en vida partimos en mil pedazos cada minuto? Así, muerto, lo siento intacto, claro, definitivo, sin un relámpago, sin una penumbra, como si estuviera bañado en el agua de un espejo que fundiera todo lo inútil con su luz.²⁵⁰

A través de Aurora, encarnación de la actitud estética con la que él se identifica, el autor reconoce su deuda con poetas que, como Nerval, conciben el sueño como la posibilidad de vislumbrar la belleza oculta de las cosas.

Para los simbolistas, el “sueño” pierde poco a poco sus profundidades tenebrosas para no ser más que ese mundo artificial en que uno se refugia. Esta evasión no deja de tener su nobleza; si ya no posee la punzante belleza trágica de las grandes luchas espirituales, es a pesar de todo la expresión de una añoranza y de un culto: añoranza de una perfección que la vigilancia del intelecto ha destruido, culto de la belleza creada por la imaginación libre.²⁵¹

²⁴⁶ pp. 593 –594.

²⁴⁷ Gerard de Nerval, *op. cit.* pp. 64 y 65.

²⁴⁸ p. 572.

²⁴⁹ Gerard de Nerval, *op. cit.* p. 82.

²⁵⁰ p. 586.

²⁵¹ Albert Beguín, *op. cit.* p. 471.

No obstante, como el mítico Argos vigilante a quien convoca en *Poesía*, Villaurrutia elige ensoñar con ojos en todo el cuerpo; la mitad de los ojos cerrados y la otra mitad abiertos. Es así como su obra lírica y narrativa aspira al equilibrio que le permita modelar la materia irracional, nocturna e informe de los sueños y transformarla en poesía guiado por la vigilia; esa luminosa lucidez del alba.

4.3. LA MUERTE

Si hay un tema tratado de manera compleja, ambigua e inquietante en la obra de Villaurrutia es el de la muerte. Ella, presencia rotunda, casi corporal, ronda obsesivamente las callejas desoladas y los recodos más íntimos de los *Nocturnos* y se convierte en certeza de que morir sólo es retornar al punto de partida, en *Nostalgia de la muerte*. De acuerdo con el poeta, mientras vivimos, en realidad morimos interminablemente:

Si una característica esencial tiene para mí el hombre moderno [...] es la de morir y asistir a su propia muerte. La vive auténticamente todos los días –yo al menos– y tiene la posesión de la angustia, del misterio. [...] La muerte no es, para mí, ni un fin, ni un puente tendido hacia otra vida, sino una constante presencia, un vivirla y palparla segundo a segundo... presencia que sorprende en el placer y en el dolor... Cuanta poesía continúe escribiendo lo haré en el mismo sentido.²⁵²

Puede apreciarse la autenticidad de tales afirmaciones en *Nocturno en que habla la muerte*:

Y me pregunto ahora,
si nadie entró en la pieza contigua,
¿quién cerró cautelosamente la puerta?
¿Qué misteriosa fuerza de gravedad
hizo caer la hoja de papel que estaba en la mesa?
¿Por qué se instala aquí, de pronto, y sin que yo la invite,
la voz de una mujer que habla en la calle?²⁵³

Y al oprimir la pluma,
algo como la sangre late y circula en ella,
y siento que las letras desiguales
que escribo ahora,
más pequeñas, más trémulas, más débiles,
ya no son de mi mano solamente.

²⁵² “Notas autobiográficas de Xavier Villaurrutia”, en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia, op. cit.* p. 36.

²⁵³ Xavier Villaurrutia, *Obras*, p. 55.

Para el lector de Villaurrutia resulta una experiencia estimulante y gozosa encontrar las correspondencias inagotables entre su producción lírica, narrativa y su prosa de reflexión y de crítica. Los textos se convierten en ecos de una sola voz que mana de una poética estricta y magníficamente configurada.

Esa muerte, la misma, se desliza también en las páginas de *Dama de corazones* al modo de evocación omnipresente. En el segundo segmento se presenta como una insinuación premonitoria (Villaurrutia muere a los 47 años de una afección cardiaca); un mal endémico que forma parte de la naturaleza de Julio, el protagonista: “Cuando le dije que no había podido entrar al servicio de Francia durante la guerra, por mi enfermedad del corazón, no se ha mostrado seria; solamente, moviendo su cabecita con viveza, ha puesto su mano en mis rodillas y ha cambiado la conversación”.²⁵⁴

Más adelante, aparece el sueño del barco; en donde, como ya se dijo, es difícil separar los planos del sueño y la vigilia:

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

En la oscuridad, cubierta ella doblemente con un velo y con la sombra, yo la miro como se mira un pleonasmo en la página de un estilista. [...] La voz es un poco cascada, pero en el mar son tan engañosas esas percepciones [...]. En la sombra se distingue apenas, tendido sobre el sillón, un claro zapato pequeño.

[...] Al golpe del viento vuela su cabellera como vuelan los deseos en la imaginación, al grado de hacerme pensar, por la sugestión de un cabello claro, en una muchacha hermosa. [...]

Llegamos a un puerto, Nueva Orleans. Espío [...] los pasillos y las puertas de los camarotes, el palo mayor y las nubes. Aparece para quedarse en Nueva Orleans 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.²⁵⁵

El efecto de este pasaje debe su eficacia a que el narrador siempre se refiere a la mujer como a una sombra y la noche impide ver más allá de lo que el velo oculta. La referencia a la voz es importante porque la imagen y el menudo pie de la mujer no concuerdan con esa voz envejecida. Sin embargo, el adormecimiento impide a Julio tomar conciencia de tal hecho. La mujer hermosa que imagina el durmiente es la presencia simbólica de la parca que la luz del día delata.

²⁵⁴ p. 575.

²⁵⁵ pp. 584 y 585.

A esta secuencia onírica, le sigue la escena en la que Julio contempla, con ironía, el cortejo que lo acompaña en su propio deceso. Congruente con su modo de concebir el arte, el narrador elude el sentimentalismo y emprende una extensa reflexión sobre la muerte que bien puede leerse como una declaración de principios poéticos:

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 tiran su fortuna en las ferias. Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y miraras 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.²⁵⁶

La desnudez a la que aspira Jiménez y que asume Villaurrutia, en su condición de poeta, en *Poesía*, es un principio clave. Otro precepto es la lucidez: “los pensamientos dirigidos certeramente a un solo blanco”. El siguiente canon es el distanciamiento necesario para aspirar al poema incontaminado de lo que no pertenezca a su esencia: “estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y miraras 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”.

Estas reflexiones se relacionan estrechamente con la manera en que Villaurrutia concibe el motivo del viaje:

La pasión es un viaje. Alimento la mía con los más fríos objetos, con los que más fácilmente me apasionan. No apasionan más los más cálidos, sino más fácilmente, más superficialmente: la pasión ya está en su calor.
Yo quiero que la pasión esté en mí, la frialdad en ellos.
Todo es cuestión de forma. Quiero para mi poesía la forma de ella misma, siempre diferente; la forma de los objetos que describo.²⁵⁷

La pasión está en el poeta, es decir, en el poema, no en los objetos mismos sino en la forma que la mirada poética les otorga; no se trata de algo externo sino de algo inmanente al proceso creador.

De este modo, se ve, en la obra, la recurrencia continua del tema de la muerte en los personajes principales: para Mme. Girard morir es perpetuar sus

²⁵⁶ p. 586.

²⁵⁷ Xavier Villaurrutia [Declaración], en: *Obras*, p. 836.

emociones en el recuerdo; para Aurora dormir sin soñar equivale a morir; ensoñar la muerte propia, como hace Julio, equivale a empezar a vivir y comprender la vida de otro modo. Si para Nerval, “el sueño es una segunda vida [...] en el que el yo, bajo otra forma, continúa la obra de la existencia” (ver nota 15), lo que propone Julio, el narrador, es que “morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse” es experimentar la muerte como una segunda vida; una dimensión –otra– que permita alcanzar la lucidez estética total. Esa lucidez, exenta de sentimentalismo, sólo puede ser entendida como el movimiento más íntimo, intenso y angustioso de la pasión. Porque, en última instancia, la muerte no sólo está vinculada con la concepción estática del viaje, con el sueño y la vigilia y con la mirada poética de la realidad; la muerte es la pulsión abrasadora del amor que se sabe finito. María Zambrano expresa que “para la poesía, a la muerte nada la vence, si no es momentáneamente el amor. Sólo el amor. Pero el amor desesperado, el amor que va irremisiblemente también, hacia la muerte”.²⁵⁸

Tal intuición final, en la que Eros y Thanatos cohabitan, presencia constante en *Dama de corazones*, es la que expresa Villaurrutia en el *Nocturno de la alcoba*:

Entonces, sólo entonces, los dos solos, sabemos
que no el amor sino la oscura muerte
nos precipita a vernos cara a cara a los ojos,
y a unirnos y a estrecharnos, más que solos y náufragos,
todavía más, y cada vez más, todavía.²⁵⁹

²⁵⁸ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 38.

²⁵⁹ Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 61.

CONCLUSIONES

Llega hasta aquí el estudio realizado en torno a *Dama de corazones*. Cuando recuerdo el relato, a mi mente acuden, inevitablemente, las palabras de Gustave Flaubert que en algún texto leí hace mucho tiempo, refiriéndose a su *Madame Bovary*. La intención explícita del escritor francés era “escribir una novela sobre nada” y no puedo evitar pensar que, muy seguramente, era esa misma la pretensión de Villaurrutia: renunciar a construir un relato de vida, y, mediante la guía de un narrador-demiurgo, dedicar el afán a la creación de un monumento verbal a la realidad estética que habita sólo en los vericuetos del alma del artista. Tal empresa literaria difícilmente tiene que ver con lo que el lector convencional espera de una novela apegada al realismo, entendido, también éste, de modo convencional.

En sus notas autobiográficas, llegados ya los años de madurez, Villaurrutia hace declaraciones en torno a su única novela que hablan de un natural proceso de evolución, si se considera que el relato fue escrito cuando su edad se acercaba apenas al cuarto de siglo:

Hasta ahora, yo mismo, en la prosa no he pretendido sino encontrar palabras adecuadas a una sensibilidad nueva en mí y fuera de mí. Eso quiso ser mi relato, no más. Y sólo cuanto lo pienso como un ejercicio puedo aceptarlo y –añadiré– sólo así es justo pensar en él. [...]

Cuando algún crítico, más malicioso que justo, alude a *Dama de corazones* considerándola como una novela y, más aún, como una novela frustrada, se equivoca. El texto de *Dama de corazones* no pretende ser el de una novela ni alcanzar nada más de lo que me propuse que fuera: un monólogo interior en que seguía la corriente de la conciencia de un personaje durante un tiempo real preciso, y durante un tiempo psíquico condicionado por las reflexiones conscientes, por las emociones y por los sueños reales o inventados del protagonista que, a pesar de expresarse en primera persona, no es necesariamente yo mismo, [...]. *Dama de corazones* pretendía, a la vez, ser un ejercicio de prosa dinámica, erizada de metáforas, ágil y ligera, [...]. La estética a que obedece *Dama de corazones* me repugna, ahora, personalmente. Pero el libro, desprendido de mi yo actual, tiene un perfil irremediable y muy suyo que puede agradar a los demás, que de hecho les agrada.²⁶⁰

²⁶⁰ Xavier Villaurrutia. “Notas autobiográficas”, en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia*. Op. cit. p. 36.

Como ya se dijo, es incuestionable que *Dama de corazones*, del mismo modo que las novelas de Owen, Torres Bodet y Novo, fueron un experimento lúdico pero marcado por la seriedad, lo cual implica intentar una nueva manera de hacer narrativa en contraposición al canon novelístico mexicano de las primeras décadas del siglo. La sensibilidad de Villaurrutia corresponde al espíritu clásico pero su actitud curiosa e innovadora se identifica con la osadía vanguardista. Y las vanguardias tuvieron como característica central el afán de ruptura y experimentación sobre el anhelo de estatización en una obra acabada. En tal sentido es como entiendo los comentarios del poeta-crítico, su transformación hacia otras necesidades expresivas y la “repugnancia” (muy común en los escritores) por algunas de sus obras más tempranas.

Por otra parte, es verdad que el texto obedece a las cavilaciones de Julio en torno a lo que su momento de vida le demanda, pero esa es una técnica recurrente en el trabajo novelístico más cercano a los nuevos tiempos, donde el monólogo interior directo ocupa un lugar central. Como afirma García Ponce en su reseña, Virginia Woolf aún no escribía *Las olas* y, como expresa Sergio Fernández, el protagonista de *Dama de corazones* es el idioma y su estilo, adelantado a su época, abrió la brecha para la prosa de Elizondo, Rulfo y Luisa Josefina Hernández, por citar algunos relevantes autores.

Uno de los ensayos más lúcidos de Villaurrutia en torno al tema es *Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela*. A pesar de su negación posterior de haber escrito una novela, en este escrito, el crítico utiliza la prosa de Azuela para reflexionar sobre la narrativa y establece una poética novelística muy acorde con lo que él llama modestamente “un ejercicio”; o, bien, “una prosa dinámica, erizada de metáforas, ágil y ligera”; su *Dama de corazones*:

Más compleja que el relato, la novela es dueña de un campo más apasionante por vivo y por vasto: el presente.

El campo presente de la novela, que es también el tiempo presente, está hecho de pasado e hinchado de porvenir.

En el campo, en el espacio de la novela, las cosas, hechos, personajes, lugares...que son y que serán, se juntan, y el novelista ha de hacerlos ver y oír como en una compleja armonía colorida, como en un complejo acorde musical.

El novelista nos hace asistir a la vida –o al fragmento de vida que ha escogido– como a una representación teatral cuyos personajes no son algo acabado, sino que viven ante nosotros, improvisándose.

Los personajes de la novela viven construyéndose y destruyéndose, afirmándose y negándose ante nuestros ojos.²⁶¹

Efectivamente, como ya se hizo notar, *Dama de corazones* se instaura en un presente desde donde el narrador evoca el pasado y experimenta una especie de pasmo ante la incertidumbre del futuro. El lector presencia un acontecer artificial en el que Julio, Aurora, Susana y Madame Girard ensayan la existencia teatralmente entregados, cada uno, al papel que les toca desempeñar dentro de una representación estética del mundo. Lo que teoriza Villaurrutia con respecto a la novela de Azuela es lo que practica en su prosa creativa: en una de las escenas comentadas, los personajes configuran un cuarteto que, efectiva y armónicamente, convergen en el tiempo y el espacio pareciera que tan sólo para ejecutar un aria melódica. Nacieron, se construyen y destruyen, se afirman y se niegan, no en función de los avatares de la vida sino de la manifestación idiomática del arte.

También es muy moderna, para aquellos tiempos, la idea de escribir una novela breve. En la apretada edición de las *Obras*, el texto está contenido en sólo veintiséis páginas, aspecto del que no tuve cabal consciencia, sumergida como estuve en su contenida intensidad, hasta el momento de escribir estas líneas. Al respecto, en el mismo ensayo sobre Azuela, Villaurrutia consigna lo siguiente: “Dicen que, ante la consciencia de un hombre que muere ahogado, en el momento de la muerte se repite todo el film de su vida que el tiempo había ido enrollando. ¡He aquí la duración de la novela!”²⁶²

Inseparable, entonces, de su visión estética, tan ligada a la muerte y a la brevedad inevitable del instante poético, *Dama de corazones* es fiel reflejo luminoso de lo que expresa Villaurrutia, sobre la escritura, en *Poesía*:

Te forman las palabras
que salen del silencio
y del tanque de sueño en que me ahogo
libre hasta despertar.²⁶³

²⁶¹ Xavier Villaurrutia. “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela”, en: *Obras*. pp. 799, 800.

²⁶² *Ibidem*. p. 799.

²⁶³ Xavier Villaurrutia. “Poesía”, en: *Obras*. p. 26.

En muchos sentidos, *Dama de corazones* es una novela anticipatoria que proclama al lenguaje como el fin último y no como el medio para contar una historia. Retomo la cita ya comentada (en el capítulo 2) de Juan García Ponce quien aborda el análisis textual desde su precisa comprensión de esa manera de novelar:

¿Dónde pasan las novelas? Las novelas no pasan en ningún lado, las novelas no pasan en ningún espacio físico, concretamente determinado, con un desarrollo histórico y que pueda fijarse de acuerdo con un juicio exterior a la existencia misma de la novela, porque las novelas pasan en la novela. Las novelas se desarrollan, se mueven y se hacen existir, dentro del terreno del lenguaje que las crea; se hacen existir como lenguaje y precisamente la existencia de ese lenguaje, que puede hacer efectiva la realidad de la novela, descansa en la indispensable asunción de su independencia con respecto a la realidad social. [...] El terreno de la novela es ese terreno de la libertad absoluta en el que ninguna regla social, ningún mandato moral, ningún principio de ninguna especie detienen el curso de la narración.²⁶⁴

Pertenece a la “estirpe poética”, como la declara Fernández; “novela lírica”, como la define Coronado, o “prosa de intensidades” como la nombra Ruy Sánchez, *Dama de corazones* es una novela sólidamente estructurada, innovadora y audaz pero dotada de un clasicismo que le impide envejecer, porque su estilo tiene, como los adolescentes, todas las edades.²⁶⁵ Lo que ocurre con ella, y por eso puede resultar desconcertante, es que, a diferencia de las novelas que se sustentan en la trama, no se lee hacia adelante, impulsado el lector por el *suspense* que lo conmine a devorar el discurso para conocer, por fin, el desenlace. *Dama de corazones* se lee con paciencia y en una lenta inmersión hacia el fondo, traspasando su frialdad aparente, cada vez más deslumbrado el lector por el descubrimiento, en cada lectura, de asistir a la configuración de un texto artístico que se escribe mientras describe cómo se configura el arte.

²⁶⁴ Juan García Ponce. “¿Qué pasa con la novela en México?”, en: *Apariciones (Antología de ensayos)*. Selección y prólogo de Daniel Goldin. México. FCE, 1987 (Letras Mexicanas). p. 147, 148.

²⁶⁵ Cfr. con: Xavier Villaurrutia, “Variedad”, en: *Obras*. México. FCE, 1974. p. 611.

BIBLIOGRAFÍA

- Aleixandre, Vicente. *La destrucción o el amor*. Buenos Aires: Losada, 1954.
- Antología de poetas líricos castellanos*. 4ª ed. Selección de Ricardo Baeza. Estudio preliminar por Roberto F. Giusti. México: W. M. Jackson, 1974. (Colección Los clásicos).
- Antonieta Rivas Mercado*. Coordinación editorial: Noemí González González. México: INBA, CONACULTA, Espejo de Obsidiana, 2008.
- Baquero Goyanes, Mariano. *Las estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta, 1972.
- Barthes, Roland, Greimas, A. J., Eco, Humberto. et al. *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán, 1996.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. De Mario Monteforte Toledo, revisada por Antonio y Margit Alatorre. México: FCE, 1954.
- Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México: UNAM-Limusa, 1996.
- _____. *Diccionario de retórica y poética*. 9ª ed. México: Porrúa, 2008.
- Blanco, José Joaquín. *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México: Cal y Arena, 1996.
- Bourneuf, R y Ouellet, R. *La novela*. Traducción y notas complementarias de Enric Sullá Sullá. Barcelona: Ariel, 1975. (Letras e ideas, Instrumenta, núm. 9).
- Booth, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Versión española, notas y bibliografía de Santiago Gubert Garriba–Nogués. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1974.
- Capistrán, Miguel. “Xavier Villaurrutia”. Conferencia ubicada, en: *Cumbres de la poesía mexicana en los siglos XIX y XX*. México, D.F., Delegación Benito Juárez, 1977. p 38.
- _____. “Villaurrutia, Xavier ‘Autobiografía en tercera persona’”, en: *Los contemporáneos por sí mismos*. Presentación de Gustavo Fierros. México: CONACULTA, 1994.

- Carballo, Emmanuel. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas editoriales, 1965.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. 5ª ed. Barcelona: Herder, 1995.
- Contemporáneos. Obra poética. Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José Gorostiza, Salvador Novo, Jorge Cuesta*. Edición de Blanca Estela Domínguez Sosa. Presentación de Iris M. Zavala. Barcelona: DVD ediciones, 2001. (DVD, Poesía, núm. 33).
- Coronado, Juan. *La novela lírica de los contemporáneos. Antología*. México: UNAM, 1988. (Biblioteca de Letras).
- Cuesta, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: FCE, 1985. (Letras mexicanas).
- _____. *Ensayos críticos*. Introducción: María Stopen. México: UNAM, 1991. (Biblioteca de Letras).
- _____. *Obras*. México: Ediciones del equilibrista, 1994. Tomo II.
- _____. *Poesía y crítica*. Selección y presentación de Luis Mario Schneider. México: CONACULTA, 1991. (Lecturas Mexicanas, 3ª serie).
- Diccionario de la Real Academia Española*, 19ª ed., Madrid: Real Academia Española, 1970, tomo II.
- Domínguez Michael, Christopher. Introducción a "El licor del estilo", en: *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. 2ª. ed. México: FCE, 1996. Tomo I, pp. 521-574. (Letras mexicanas).
- Durán, Manuel. Introducción a: *Antología de la Revista Contemporáneos*. México: FCE, 1973. (Letras mexicanas, 111), pp. 7-67.
- Eliot, T. S. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- Fernández, Sergio. "El éter y el andrógino –Aproximaciones a los Contemporáneos", en: *El estiércol de Melibea y otros ensayos*. México: UNAM, 1991. (Biblioteca de letras). pp. 195-225.

- _____. “Cada cosa hace daño: Dama de corazones de Xavier Villaurrutia”, en: *El estiércol de Melibea y otros ensayos*. México: UNAM, 1991. (Biblioteca de letras). pp. 227-245.
- Forster, E. M. *Aspectos de la novela*. 4ª ed. Versión castellana: Guillermo Lorenzo. Madrid: Debate, 1995.
- Forster, Merlín H. *Los Contemporáneos 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México: Ediciones de Andrea, 1964.
- García Gutiérrez, Rosa. “Dama de corazones de Villaurrutia en la génesis de los *Nocturnos*”, en: *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana*. Huelva, España: Universidad de Huelva Publicaciones, 1999.
- García Ponce, Juan. “La llama y la noche”, en: *Poemas, ensayos y testimonios de Jorge Cuesta*. México: UNAM, 1981. Tomo V, pp. 203-218.
- _____. “¿Qué pasa con la novela en México?”, en: *Apariciones (Antología de ensayos)*. Selección y prólogo de Daniel Goldin. México: FCE, 1987. (Letras Mexicanas). pp. 146-155.
- _____. “La voz de la novela”, en: *Apariciones (Antología de ensayos)*. Selección y prólogo de Daniel Goldin. México: FCE, 1987. (Letras Mexicanas), pp. 156-174.
- _____. “La imposibilidad de la novela”, en: *Apariciones (Antología de ensayos)*. Selección y prólogo de Daniel Goldin. México: FCE, 1987 (Letras Mexicanas). pp. 192-196.
- Gelpi, Juan. *Enunciación y dependencia en José Gorostiza. Estudio de una máscara poética*. México: UNAM, 1984.
- Gide, André. *Defensa de la cultura. Seguida de un comentario y dos cartas de José Bergamín y Arturo Serrano Plaja*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1981.
- _____. *El regreso del hijo pródigo*. Versión española de Xavier Villaurrutia. México: Séneca, 2003. (El clavo ardiendo).
- _____. *El viaje de Urien*. Trad. Carlos Manzano. Madrid: Gadir, 2004.
- _____. *Isabel*. 4ª ed. Trad. Carmen Castro. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- _____. *La escuela de las mujeres*. Trad. Ma. Antonieta Rivas Mercado y Xavier Villaurrutia. México: Fontamara, 2000. (Colección Fontamara núm. 245).

- González Rojo, Enrique. "Motivos. Dama de Corazones", en: *Contemporáneos 1928-1931. Junio de 1928-Agosto de 1928*. México: FCE, 1981.
- _____. "Dama de corazones" en: *Obra completa*. México: Siglo XXI, 2002.
- _____. *Obra completa: versos y prosa 1918-1939*. Prólogo de Jaime Labastida. México: Universidad de Occidente, El Colegio de Sinaloa, Siglo XXI editores, 2002. Serie Los once ríos (Coordinador: Jaime Labastida).
- Gorostiza, José. *Poesía*. México: FCE. 1977. (Colección Letras Mexicanas).
- Helguera, Luis Ignacio. *Antología del poema en prosa en México*. México: FCE, 1993.
- Izzi, Massimo. *Diccionario de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor, 1996. (Alejandría. Diccionarios, Obras de referencia).
- Jarnés, Benjamín. *El profesor inútil*. Madrid: Revista de Occidente. Copyright de Revista de Occidente, Madrid, 1926.
- _____. *Paula y paulita*. Presentación y notas de Domingo Ródenas de Moya. Barcelona: Ediciones Península, 1997.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Versión española de María D. Mounton y V. García Yebra. 4ª ed. Madrid: Gredos, 1976. (Biblioteca Románica Hispánica).
- Los escenarios de Clementina Otero*. Marinela Barrios Otero, coordinadora general. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- Luján Ferrari, María. "Charles Swann o la mirada estética", en: *Proust ha desaparecido. Una memoria de los paraísos perdidos*. Julio César Morán (autor y coordinador). Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006, pp. 213-217.
- Maistre de, Javier. *Expedición nocturna alrededor de mi cuarto*. Trad. Nicolás Salmerón y García. Madrid: Calpe, 1921. (Colección Universal núm. 488).
- Martínez, José Luis "Los contemporáneos en familia", mesa testimonial conducida por Cristina Pacheco y publicada, en: *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, eds. con la colaboración de Rebeca Barriga Villanueva, Luis Mario Schneider, Guillermo Sheridan. México:

- El Colegio de México, 1994. (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios). pp. 276-277.
- Melamed, Analía. “La teatralidad en la *Recherche*”, en: *Proust ha desaparecido: Una memoria de los paraísos perdidos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006, pp. 157-162.
- _____. “Figuras de la nada en la *Recherche*”, en: *Proust desaparecido: Una memoria de los paraísos perdidos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006, pp. 163-70.
- Melamed, Analía. “Imitación y creación en la estética de Marcel Proust”, en: *Proust ha desaparecido: Una memoria de los paraísos perdidos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006, pp. 171-178.
- Mendiola, Víctor Manuel. *Xavier Villaurrutia: La comedia de la admiración*. México: FCE, 2006. (Cenzontle).
- Monterde, Alberto. *La poesía pura en la lírica española*. México: UNAM, 1953.
- Morán, Julio César. “Introducción: Las condiciones de la estética Proustiana”, en: *Proust ha desaparecido: Una memoria de los paraísos perdidos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006, pp. 61-63.
- _____. “Crítica de la memoria y reivindicación del olvido”, en: *Proust ha desaparecido: Una memoria de los paraísos perdidos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006, pp. 25-31.
- Morán, Julio César. “Notas sobre la ficción, la nada y el mundo en Marcel Proust”, en: *Proust ha desaparecido: Una memoria de los paraísos perdidos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006, pp. 149-153.
- Morand, Paul. *Nueva York*. Trad. Julio Gómez de la Serna. Madrid: ABC, S.L 2004, (Folio).
- _____. *Viaje a México*. Traducción y prólogo de Xavier Villaurrutia. México: Nueva “Cultura”, 1940. Tomo I, núm. 3.
- Nandino, Elías. *Nocturna palabra*. México: FCE, 1960. (Letras mexicanas, núm. 60).
- Nerval, Gérard. de. *Aurelia*. Traducción de J. Sánchez. México: Ediciones Coyoacán, 1994.

- _____. de. *Sylvie. Recuerdos del Valois*. Con un texto de Marcel Proust. Traducción de José Antonio Ruiz Gutiérrez. Madrid: Arena Libros, 2002.
- Nichols, Sallie. *Jung y el Tarot. Un viaje arquetípico*. Pról. de Enrique Eskenazi, Trad. Pilar Basté. 7ª ed. Barcelona: Kairós, 2002.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. México: Porrúa, 1986. (Sepan cuántos, núm. 497).
- Novo, Salvador. *La estatua de sal*. Prólogo de Carlos Monsiváis. México: FCE, 2008.
- _____. "Prólogo" a las *Cartas de Villaurrutia a Novo (1935-1936)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes. Departamento de Literatura, 1966.
- _____. *Sus mejores obras. Prosa. Poesía. Teatro. Crónica*. Selección y pról. de Roberto Vallarino. México: Promexa, 1979.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. 2ª. ed. México: Porrúa, 1992. (Sepan cuántos, 497).
- Ortiz de Montellano, Bernardo. *Obra poética*. Recopilación, edición, preliminares, prólogo, notas e índices de Lourdes Franco Bagnoues. México: UNAM, Instituto de investigaciones filológicas, 2005. Ediciones especiales, núm. 37.
- Owen, Gilberto. "Xavier Villaurrutia", en: *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*. Selección y presentación de Juan Coronado. México: CONACULTA, 1990. (Lecturas Mexicanas, núm. 27, tercera serie).
- _____. *Obras*. 2ª. ed. Pról. de Alí Chumacero. Recopilación de textos: Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo. México: FCE, 1996.
- Palou, Pedro Ángel. *En la alcoba del mundo*. México: FCE, 1992. Barcelona, España: (Cuadernos de *La gaceta*, núm. 78).
- _____. "Introducción" a: *Dama de corazones*. México: UNAM, 2004. (Relato, Licenciado Vidriera, núm. 12).
- Paz, *El arco y la lira*. 3ª. ed. México: FCE, 1973. (Lengua y estudios literarios).
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. 2ª. ed. Barcelona: Seix Barral, 1974. (Biblioteca breve. Ensayo, Núm.367).

- _____. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. Con 10 dibujos de Juan Soriano y una iconografía. México: FCE, 1990.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 1998. (Lingüística y teoría literaria).
- Proust, Marcel. 1. "Por el camino de Swann", en: *En busca del tiempo perdido*. 7ª. Ed. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- _____. "A la sombra de las muchachas en flor", en: *En busca del tiempo perdido*. 7ª. Ed. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- Quirarte, Vicente. "Introducción" a *Novela como nube* de Gilberto Owen. México: UNAM, 2004. (Colección El licenciado Vidriera).
- _____. *Invitación a Gilberto Owen*. México: UNAM, 2007. (DGE/Equilibrista).
- _____. "Ejemplo de *Ulises*", en: *Perderse para encontrarse. Bitácora de los Contemporáneos*. México: UAM, Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades. 1985.
- _____. "Jorge Cuesta, Paul Cézanne y la pureza de la geometría", en: *Perderse para reencontrarse: Bitácora de Contemporáneos*. México: UAM, Unidad Atzacapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanas, 1985.
- _____. "Estridentópolis y Contemporánea (1921-1943)", en: *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*. México: Ediciones Cal y Arena, 2001, pp. 439-522.
- _____. *Peces del aire altísimo. Poesía y poetas de México*. México: Ediciones del equilibrista, Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura, UNAM, 1993.
- Rocha Romero, Gilda. "El valor de la palabra en 'dama de corazones'", en: *Multiplicación de los Contemporáneos. Ensayos sobre la generación*. Introducción de Sergio Fernández. México: UNAM, 1988. pp. 221-239.
- Salinas, Pedro. *Víspera del gozo*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.
- Sánchez A. Ruy. *Al filo de las hojas. Ensayo*. México: CONACULTA, 1988.
- Sheridan, Guillermo. "Comentario preliminar" a *Revista Contemporáneos*. México: FCE, 1981.

- _____. *Los contemporáneos ayer*. México: FCE, 1993. (Vida y pensamiento en México).
- Schneider, Luis Mario. *Xavier Villaurrutia entre líneas. Dibujo y pintura reunidos y ojeados por Luis Mario Schneider*. México: Ediciones Trabuco y clavel, 1991.
- _____. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México: FCE, 1975. (Colección popular, núm. 36).
- Snaidas, Adolf. *El teatro de Xavier Villaurrutia*. México: SEP, 1973. (Sepsetentas, núm. 73).
- Stanton, Anthony. *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México.
- Tacca, Óscar. *Las voces de la novela*. 2ª ed. México: Gredos, Madrid, 1978. (Biblioteca Románica hispánica, II. Estudios y ensayos 194).
- Tibón, Gutierre. *Diccionario de nombres propios*. México: FCE, 1986.
- Todorov, Tzvetan. *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Trad. Ricardo Pchtar. Buenos Aires: Losada, 1975.
- Torres Bodet, Jaime. *Obras escogidas. Poesía/Autobiografía/Ensayo*. 2ª ed. México: FCE, 1994.
- _____. *Tiempo y memoria en la obra de Proust*. México: Porrúa, 1967.
- _____. *Tiempo de arena*. 2ª ed. México: FCE: 1995, pp. 191-384.
- Ulacia, Manuel. *Xavier Villaurrutia cincuenta años después de su muerte*. México: Ediciones sin nombre, CONACULTA, 2001. (La centena. Ensayo).
- Valéry, Paul. "Palabras sobre la poesía", en: *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990.
- Vázquez del Mercado Espinosa, María Antonieta. *Salvador Novo y Xavier Villaurrutia: Una visión de la modernidad en los años veinte del novecientos mexicano*. Tesis para optar por el título de Licenciatura en Historia. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003.
- Villaurrutia, Xavier. *Cartas de Villaurrutia a Novo (1935-1936)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes. Departamento de Literatura, 1966.

- _____. *Dama de corazones*. Introducción: Pedro Ángel Palou. México: UNAM, 2004. (Relato. Licenciado Vidriera, núm. 12).
- _____. *Obras*. Prólogo de Alí Chumacero. Recopilación de textos: Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. México: FCE, 1974. (Letras mexicanas).
- _____. *Obra poética*. Edición crítica y estudio introductorio de Rosa García Gutiérrez. Madrid: Hiparión, 2006.
- _____. "Prólogo" a *Laurel*. *Antología de la poesía moderna en lengua española*. Selección: Emilio Prados, Xavier Villaurrutia, Juan Gil-Albert y Octavio Paz. México: Séneca, 1941, pp. 9-26.
- XIRAU, Ramón. "Del modernismo a la modernidad. Enrique González Martínez, José Juan Tablada, Alfonso Reyes", en: *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*. México: FCE, 2001. (Colección Tierra firme). pp. 127-140.
- _____. "Xavier Villaurrutia: presencia de una ausencia", en: *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*. México: FCE, 2001. (Colección Tierra firme). pp. 161-171.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. 4ª ed. México: FCE, 1996. (Sección de obras de filosofía).

HEMEROGRAFÍA

- Capistrán, Miguel. "Villaurrutia inédito", en: *Letras libres*. México, marzo de 2003, núm. 51, p. 30.
- _____. "Presentación" a *Homenaje a Xavier Villaurrutia*. *Revista de la Ciudad de México*. México: CONACULTA, julio-agosto, de 2000, núm. 64, p 3.
- Carballido, Emilio. "El teatro de Xavier Villaurrutia", en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia*, *Revista de la Ciudad de México*. México: CONACULTA, julio-agosto, del 2000, núm. 64, pp. 22-26.
- Colina José, de la. "Villaurrutia: el soñador insomne", en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia*, *Revista de la Ciudad de México*. México: CONACULTA, julio-agosto, 2000, núm. 64.p. 13-15.
- Echeverría, Adolfo. "Fichas sin sobre para Villaurrutia", en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia*, *Revista de la Ciudad de México*. México: CONACULTA, julio-agosto, 2000, núm. 64. p. 28.
- Gide, André. *Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y de literatura*. Trad y pról. de Jaime Torres Bodet. México: *Revista Cultura*. Tomo XII, núm. 6, 1920.
- Moro, César. "Xavier Villaurrutia", en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia*, *Revista de la Ciudad de México*. México: CONACULTA, Julio-Agosto, 2000, núm. 64, p. 20.
- _____. "Carta a Francisco Zendejas", en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia*, *Revista de la Ciudad de México*. México: CONACULTA, julio-agosto, 2000, núm. 64, p. 21.
- Quirarte, Vicente. "Gide y Villaurrutia", en: *Presencia de dos afinidades electivas*", en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia*. *Revista Biblioteca de México*. México, CONACULTA, julio-agosto, 2000 núm. 64. p 41-45.
- Téllez-Pon, Sergio y Capistrán, Miguel."Mínima cronología biobibliográfica de Xavier Villaurrutia", en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia*. *Revista Biblioteca de México*. México, CONACULTA, julio-agosto, 2000 núm. 64, pp. 63-64.

- Valéry, Paul. "Nuevas notas sobre poesía". Selección y traducción: Hugo Gola, en: *Poesía y poética*. México: Universidad Iberoamericana, primavera 1998, núm. 29. pp. 5-13.
- Vargas, Rafael. "Apuntes sobre la amistad de César Moro y Xavier Villaurrutia", en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia. Revista Biblioteca de México*. México, CONACULTA, julio-agosto del 2001, núm.64, pp. 17-19.
- Valéry, Paul. "Nuevas notas sobre poesía" .Selección y traducción de Hugo Gola, en: *Poesía y poética*. Publicación trimestral de poesía y reflexión poética. México: UIA, primavera 1998. Núm. 29. pp. 5-13.
- Vera, Luis Roberto. "La sombra y el destello. La crítica de arte de Xavier Villaurrutia", en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia. Revista Biblioteca de México*. México, CONACULTA, julio-agosto del 2001, núm. 64, pp. 49-53.
- VILLAU RRUTIA, Xavier. "Notas autobiográficas" en: *Homenaje a Xavier Villaurrutia. Revista Biblioteca de México*. México: CONACULTA, julio-agosto del 2001, núm.64. pp. 32-39.
- Ulises 1927-1928*. Revistas Literarias Mexicanas Modernas. México: FCE, pp. 9-287.