

## Dama de corazones de Xavier Villaurrutia en la génesis de los Nocturnos

¿Cuando llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes?

André Breton, *Primer manifiesto surrealista* (1924)

Aunque es verdad que, como dice Octavio Paz, *Dama de corazones* (Xavier Villaurrutia, *Ulises*, 1928) es un ejercicio novelístico poco sobresaliente «que hoy sólo tiene valor histórico»<sup>1</sup>, no es menos cierto que, precisamente esa significación histórica, es la que hace que el texto de Villaurrutia, unido al resto de novelas que escribieron por las mismas fechas otros Contemporáneos, «desempeñe en la novela mexicana un papel totalmente desproporcionado», como dice John Brushwood, a esa «calidad intrínseca»<sup>2</sup> que siempre se ha puesto en duda. Efectivamente, cada vez son más los que reconocen la importancia que la breve incursión de los Contemporáneos en la narrativa ha tenido para el desarrollo de la novela moderna en México. En ese sentido prospectivo, son ya abundantes las alusiones –bastante menos los estudios detallados y

---

<sup>1</sup> Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE, 1978, pág. 40.

<sup>2</sup> John Brushwood, *México en su novela*, México, FCE, 1973, pág. 337. Las novelas a las que me refiero son, además de *Dama de corazones*, *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet (Cvltura, 1927), *Novela como nube* de Gilberto Owen (*Ulises*, 1928) y *El joven* de Salvador Novo (Novela mexicana, 1928). Esas novelas obedecieron a un proyecto común de renovación de la narrativa mexicana coordinado ideológicamente desde la revista *Ulises* (1927-8), dirigida por Villaurrutia y Novo. Excluyo *La LLama fría* de Owen (1925) por ser un texto poco renovador e independiente del proyecto de *Ulises*; también el relato de Novo *Return Ticket* que publicó *Ulises* por entregas, al ser más bien un libro de viajes; y las novelas que desde 1929 escribió Torres Bodet en Europa continuando la línea vanguardista de *Margarita de niebla*, pero en desconexión absoluta del programa generacional al que sí perteneció esa su primera novela.

serios— que los críticos han hecho acerca de la influencia que la concepción de la novela de los Contemporáneos (antimimética, formalista, experimental), mantenida en latencia durante décadas, ha acabado ejerciendo, aun indirectamente, sobre autores como Rulfo, Yáñez o Elizondo<sup>3</sup>. Pero esta línea de investigación, la que debiera aclarar definitivamente en qué ha consistido la herencia de los Contemporáneos en la novelística mexicana posterior, es sólo uno de los posibles enfoques críticos que un texto tan breve y tan prescindible artísticamente como *Dama de corazones*, lleva implícito en sí y exige como documento de valor esencialmente histórico.

Otra posible manera de enfocar *Dama de corazones* es considerarla testimonio mexicano de novela vanguardista. Desde esa perspectiva, *Dama de corazones* y el resto de novelas de los Contemporáneos, han sido analizadas como integrantes de lo que Fernando Burgos ha denominado «prosa de vanguardia hispánica»<sup>4</sup>, precisándose cada vez con más detalle las filiaciones específicas de la narrativa de los Contemporáneos con la de los franceses de la *Nouvelle Revue Française* y la de los españoles de *Revista de Occidente*, filiaciones que por cierto, los propios Contemporáneos manifestaron siempre públicamente para reforzar el carácter universalista y moderno de su programa literario<sup>5</sup>. Este enfoque ha originado estudios valiosos como el de Gustavo Pérez Firmat, pero también comentarios específicos sobre cada una de las novelas, consistentes, simplemente, en inventariar cuanto rasgo típicamente vanguardista, cuanto elemento perteneciente a lo que Víctor Fuentes ha llamado «costumbrismo de lo moderno»<sup>6</sup>, pudiese destacarse más allá del sentido

---

<sup>3</sup> Cfr. por ejemplo Manuel Durán, *Antología de la revista Contemporáneos*, México, FCE, 1973, págs. 49-50.

<sup>4</sup> Fernando Burgos, *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid, Discursorigenes, 1986.

<sup>5</sup> Ya en 1924, en «En torno a Jean Giradoux» (*El Universal Ilustrado*, 19 de junio de 1924), Villaurrutia consideraba a «Claudel, Philippe, Gide, Proust, Romain, Giradoux, Larbaud y Morand» los iniciadores de una tipología narrativa que habría de sustituir a la «novela tradicional», herida de muerte por «falta de higiene» (*Obras*, México, FCE, 1974, pp. 915-6). Cuando, a raíz de la publicación de *Ideas sobre la novela* de Ortega y Gasset (1925), la *Revista de Occidente* promocionó desde 1926 a través de la colección «Nova novorum» a un conjunto de narradores (Salinas, Jarnés, Marichalar, Espina) en la línea de Giradoux, los mexicanos, en *Ulises*, se proclamaron hermanos espirituales de los españoles e insistieron en las «similitudes» de los narradores a ambos lados del Atlántico (Cfr. Jorge Cuesta, «Margarita de Niebla y Benjamín Jarnés», *Ulises*, n.º 5, diciembre de 1927, pp. 24-5). En las conexiones entre los narradores de *Nouvelle Revue Française*, *Revista de Occidente* y los Contemporáneos, han insistido especialmente Gustavo Pérez Firmat en *Idle Fictions*, Durham, N. C., Duke University Press, 1982 y Guillermo Sheridan en *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985.

<sup>6</sup> Víctor Fuentes, «La narrativa española de vanguardia, 1923-1931», *The Romanic Review*, n.º 63, 1972, pág. 215.

unitario de la novela, sus implicaciones ideológicas o el contexto histórico y cultural que la generó. La escasa duración en el tiempo de la novela de vanguardia como tal subgénero literario o como tal categoría historiográfica, ha contribuido a que se aislen las novelas que escribieron los Contemporáneos del total de la producción mayormente poética de cada uno de ellos, considerándose esta experiencia narrativa anecdótica, insignificante e independiente de la trayectoria posterior de sus autores, a pesar de que casi todos los Contemporáneos consideraron esas novelas como una de las varias manifestaciones de un proyecto cultural generacional amplio y unitario en donde poesía, novela, teatro, crítica e incluso pintura obedecieron a los mismos principios estéticos e ideológicos: la autonomía de la obra de arte y la necesidad de modernización cultural<sup>7</sup>. Fue Guillermo Sheridan, en la antología de narrativa de los Contemporáneos que preparó en 1982 con motivo del homenaje nacional que se le rindió al grupo, quien conectó las novelas de Villaurrutia, Owen y Torres Bodet con su poesía: «estos textos son referencia inmediata al quehacer poético de sus autores y desatan desde luego un sistema de mutua dependencia que, al iluminar tanto a la poesía como a la prosa, no deja de ser determinante para el conocimiento del autor»<sup>8</sup>. Sin embargo, Sheridan no analiza *Dama de corazones*, *Novela como nube* y *Margarita de niebla* en esa dirección y cuando se centra en ellas, tres años más tarde, en *Los Contemporáneos ayer*, las estudia destacando lo que estéticamente tuvieron en común –por ejemplo la trama compartida y extraída de *A la sombra de las muchachas en flor*– para reforzar la idea de proyecto generacional, de programa narrativo comunitario expresamente grupal<sup>9</sup>.

En esos dos libros Sheridan apuntó además una tercera posible vía de interpretación de la narrativa de los Contemporáneos, aunque tampoco la desarrolló por completo. En su opinión, las novelas de los Contemporáneos fueron «un factor importante» en las discusiones que, sobre la naturaleza de la literatura mexicana, continuaron desde 1925 la

<sup>7</sup> Todavía en noviembre de 1931 José Gorostiza escribía a Jaime Torres Bodet: «No sólo *La Falange*, *Ulises* o *Contemporáneos* fueron obra conjunta de esta generación, resultado lógico de su convivencia, sino los libros mismos, ya sean *Dama de corazones* o *Novela como nube*, ya otros en la poesía, que obedecen a una concepción unánime del arte. No creo que antes, en la historia literaria de México, se haya presentado el caso de una juventud tan homogénea, con una interdependencia ideológica tan evidente y una asiduidad tan sostenida en el trato personal» (en *Epistolario. 1918-1940*, México, Memorias Mexicanas, Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1995, pág. 253).

<sup>8</sup> Guillermo Sheridan, «Introducción» a *Monólogos en espiral*, México, INBA, 1982, pág. 5.

<sup>9</sup> Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, ed. cit., pág. 308.

que fue la discusión matriz: la polémica sobre la literatura viril<sup>10</sup>. Invirtiendo la frase, creo más conveniente considerar que fue la polémica sobre la literatura viril mexicana –de la que surgió, como se sabe, la recuperación y canonización de *Los de Abajo* como prototipo de literatura viril–, la que constituyó un factor determinante en la decisión de los Contemporáneos de escribir novelas. Insistiendo en esta línea, he intentado demostrar en otro trabajo<sup>11</sup> cómo a medida que críticos, literatos y periodistas manipulaban ideológicamente la novela de Azuela para hacerla corresponder al concepto prefijado Novela de la Revolución, y cómo a medida que éste, con su carga política e ideológica y su estética realista y decimonónica se afianzaba, los Contemporáneos se plantearon la posibilidad de exponer públicamente otro modo de concebir la literatura mexicana, y escribieron sus novelas como una alternativa moderna, en sincronía con Occidente y no por eso menos mexicana, a la Novela de la Revolución.

Todas esas perspectivas de investigación podrían aplicarse a *Dama de corazones*. Podría rastrearse la huella de sus innovaciones estéticas –el monólogo interior, el lirismo intenso, la importancia concedida al sueño– en la novela mexicana posterior. Podrían subrayarse esos rasgos específicamente vanguardistas –las metáforas, el lirismo, las alusiones al cine o al deporte, el tono ligeramente erótico, el cosmopolitismo, las referencias metaliterarias, la fragmenación de la trama, los personajes desdibujados– que anclan la novela inevitablemente en una fecha específica y en una moda que afectó, durante casi una década, al mundo hispánico y occidental en general. Y podría insistirse en lo que de alternativa a la estética revolucionaria y propuesta de otra forma de entender lo mexicano en literatura existe en la novela de Villaurrutia, poniéndola en conexión con el resto de novelas de Contemporáneos, la ideología de la revista *Ulises* en donde se publicó, y el proyecto generacional de todo el grupo<sup>12</sup>. Sin

<sup>10</sup> Cfr. Guillermo Sheridan, *Monólogos en espiral*, ed. cit., pág. 7.

<sup>11</sup> «La revista *Ulises* y su experiencia narrativa: la otra novela de la Revolución mexicana», *V Encuentro de Latinoamericanistas españoles*, 30 de noviembre, 1 y 2 de diciembre de 1995, Escuela de Estudios Hispanoamericanos-CSIC (Actas en prensa).

<sup>12</sup> Como novelistas mexicanos, los Contemporáneos se definieron por oposición al concepto Novela de la Revolución y propugnaron, frente al folclorismo y el popularismo, encontrar lo mexicano en el interior de cada individuo. En 1930, Bernardo Ortiz de Montellano lo explicó así: «Lo que logró hacer la Revolución mexicana con la nueva generación de escritores puestos desde la infancia a comprobar la amarga realidad de esa revolución, fue convencerlos de la existencia de una sensibilidad personal, mientras más personal más genuinamente mexicana, en donde había que ahondar sin retrasarse con la cultura del mundo» («Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria», *Contemporáneos*, año 2, vol. VII, n.º 23, abril de 1930, pág. 80)». Todavía en 1940 Villaurrutia pedía a los escritores mexicanos que sus novelas hablasen «de México en

embargo, si por algo es particularmente interesante *Dama de corazones* es porque, más allá de esas lecturas que la convierten en un ejemplo más de algo —la herencia de los Contemporáneos, la vanguardia narrativa, la ideología literaria de los Contemporáneos— permite otra que atañe exclusivamente a la trayectoria literaria de Villaurrutia. En ninguna de las novelas de los Contemporáneos se cumple tanto la afirmación de Sheridan según la cual «el tipo de narrativa que eligen (o que los elige a ellos) coincide obviamente con su poética y, en cierto modo, suele ser su prolongación»<sup>13</sup>. Nuestra intención es demostrar que *Dama de corazones* sirvió a Villaurrutia para ensayar, ordenar y dar forma definitiva al mundo poético que expresó algunos años más tarde en la primera *plaquette* de *Nocturnos* (1933) y en *Nostalgia de la muerte* (1938)<sup>14</sup> y ya venía gestándose incluso desde antes de *Reflejos* (1926), donde sólo es ligeramente perceptible en «Sueño», «Noche», «Lugares (I)», «Calles» y «Suite del insomnio»<sup>15</sup>. Quizás este trabajo sirva para confirmar la tesis de Fernando Burgos que, apoyándose en una frase del poeta vanguardista colombiano Luis Vidales —«contra lo que pueda creerse mi renovación poética comenzó por la prosa»—, insiste en la importancia de la prosa dentro del vanguardismo y sus innovaciones en general<sup>16</sup>. En cierto modo, creo que Villaurrutia asumió su novela, al menos en parte, como un ejercicio personal de experimentación estética, como si intuyese que la prosa habría de ejercitarle y afinarle la pluma, aclararle las ideas, facilitarle su plasmación en un texto literario. Así al menos parece deducirse de la carta que en 1929 escribió a Jorge Mañach en un intento de defenderse de las críticas que le vinieron incluso de sus hermanos ideológicos cubanos de *Revista de Avance*:

---

general pero privilegiando, no la acción sino lo psicológico interior: que describan el México interior. Necesitamos acción psicológica, análisis» (José Luis Martínez, «Con Xavier Villaurrutia, *Tierra Nueva*, año 1, marzo-abril de 1940, pág. 80).

<sup>13</sup> Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, ed. cit., pág. 249.

<sup>14</sup> Desde 1929 algunos de los *Nocturnos* de Villaurrutia aparecieron en revistas, especialmente en *Contemporáneos*. En 1933 se editó una *plaquette* con diez *Nocturnos*, que constituyeron luego el núcleo de *Nostalgia de la muerte* (Buenos Aires, Sur, 1938). Villaurrutia amplió considerablemente *Nostalgia* en una segunda edición en 1946.

<sup>15</sup> Habría que añadir «Poesía» que encabeza *Reflejos* desde su segunda edición por deseo expreso de Villaurrutia, y que se publicó por primera vez en *Ulises* (n.º 4, octubre de 1927, pág. 3). A pesar de la decisión de Villaurrutia, creo con Octavio Paz que «por su lenguaje, sus imágenes y sus juegos de palabras, «Poesía» prefigura la primera serie de *Nocturnos* y debería ir al frente de esos poemas» (en *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE, 1978, pág. 55), y que por tanto, debería ponerse en relación con *Dama de corazones*.

<sup>16</sup> Fernando BURGOS, «El viaje de la vanguardia», en *op. cit.*, pág. 11.

Hasta ahora, yo mismo, en la prosa no he pretendido sino encontrar palabras adecuadas a una sensibilidad nueva en mí y fuera de mí. Eso quiso ser mi relato (*Dama de corazones*) no más. Y sólo cuando lo pienso como un ejercicio puedo aceptarlo y –añadiré– sólo así es justo pensar en él<sup>17</sup>.

En ese ejercicio estético y mental que fue *Dama de corazones*, Villaurrutia encontró esas palabras, literarias por supuesto, a través de las cuales acabó expresándose poéticamente desde entonces. La primera expresión de esa «sensibilidad nueva» en Villaurrutia, que no era más que el acercamiento cada vez mayor, la progresiva materialización lingüística de su mundo poético, de ese mundo de los *Nocturnos* con el que acabó definiéndose como escritor, la encontró Villaurrutia en su novela. En *Dama de corazones* por primera vez, la voz privada de Villaurrutia poeta adquiere uniformidad y consistencia y se destaca del resto de influencias y voces poéticas prestadas, que cada vez tienen una presencia menos eficaz o más íntimamente asimilada. Esa sensibilidad propia además, que luego la crítica se ha encargado de codificar temáticamente (la muerte, el sueño, la noche, el amor) y especificar en sus símbolos más característicos (el espejo, el muro, la voz, el agua, la estatua) se correspondía con otra «fuera» de Villaurrutia, que sin embargo, tal y como lo plantea él mismo, ayudaba a conformar la primera y a darle sentido. Podría calificarse esa sensibilidad exterior con palabras amplias como modernidad o renovación, palabras a las que el propio Villaurrutia acudió con frecuencia, pero también circunscribirse a una determinada lectura de la modernidad, la que Villaurrutia elaboró y consideró como su personal tradición, la específica genealogía moderna en que insertarse, y cuyo origen situó en un poeta que le fue claramente afín: Gerard de Nerval<sup>18</sup>. Con *Dama de corazones*, Villaurrutia buscó y encontró –fiel al programa de *Ulises*– su yo poético pero también esa todavía corta tradición de modernidad a la que intentaba incorporarse –e incorporar a México a través de su novela– y a cuya delimitación se dedicó en muchos de sus trabajos críticos.

<sup>17</sup> Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, pág. 611.

<sup>18</sup> En «La poesía de Nerval» Villaurrutia sitúa en el romanticismo alemán y en Nerval el origen de «la poesía moderna y contemporánea». Para Villaurrutia, el romanticismo alemán inauguró el «verdadero espíritu de la poesía moderna» porque si «en el romanticismo, gracias al instrumento mágico del lenguaje, lo irreal y lo real, lo visible y lo invisible, lo conocido y lo desconocido, la vigilia y el sueño, se cruzan y entrecruzan, se funden y confunden, las relaciones entre estos mundos llamados opuestos se han hecho más profunda y angustiosamente lúcidas que nunca antes, en la poesía moderna» (en *op. cit.*, pág. 895). Según Villaurrutia, esa tradición de modernidad iniciada por el romanticismo alemán y Nerval habría sido continuada, entre otros, por Baudelaire, Poe, Mallarmé, Apollinaire, Supervielle, Rilke, Freud y Breton, y en México, por supuesto, por él mismo.

Hay un hecho que ha enturbiado especialmente la relación que existe entre *Dama de corazones* y los *Nocturnos*: la datación de la novela. Aunque no se publicó hasta 1928, en las *Obras* los editores la fechan en 1925-6, años que se repiten siempre para fijar la composición del texto. Teniendo en cuenta que *Reflejos* se publicó en 1926, suele concluirse que la novela de Villaurrutia pertenece a la primera fase en la evolución poética del autor, una fase sensorial, exteriorizante y solar, en la que todavía Villaurrutia no ha encontrado su tono<sup>19</sup>. Es probable que para establecer esa temprana datación los críticos se hayan apoyado en la reseña que Enrique González Rojo escribió sobre *Dama de corazones* en *Contemporáneos* y en la que explicaba que con su novela, Villaurrutia se había decidido a publicar «uno de los relatos que guardaba celosamente desde 1925»<sup>20</sup>. Sin embargo, creo que es más convincente la efusividad con que Gorostiza, en carta a Gregorio Ortega (17-4-1932), trasladó la composición, o al menos la finalización de *Dama de corazones* a 1927:

[...] *Dama de corazones* no fue escrita en 1925 con el rigor de pasado perfecto que da usted a la acción: «Xavier Villaurrutia escribió *Dama de corazones* en 1925». De la misma manera que dije ignorar, e insisto en que lo ignoro, si Xavier conoció antes a Giradoux o cómo lo conoció, afirmo, porque lo sé, que en 1927 estaba escribiendo *Dama de corazones*. Pudo empezarla en 1925 o mucho antes –¿por qué no?– pero en 1927 trabajaba aún en ella, como consta a Torres Bodet y a Ortiz de Montellano. Los tres pudimos admirar, en un tarjetero, escritas a la manera de fechas bibliográficas, algunas de las hermosas imágenes que Xavier coleccionaba

<sup>19</sup> En su libro sobre Villaurrutia, el mejor hasta la fecha, Frank Dauster establece que en su obra «there is a process of development which falls naturally into three periods, corresponding to *Reflections* and the other early poems, the period which culminates in the definitive version of *Nostalgia of Death*, and the works written between 1946 and the poet's death» (*Xavier Villaurrutia*, New York, Twayne Publishers, Inc., 1971, pág. 32). En general, se admiten esas tres fases como resultados de una progresión coherente. En cualquier caso, las diferencias entre *Reflejos* y *Nostalgia de la muerte* son más que evidentes; y por eso es extraño que Dauster caiga en el error de afirmar que la novela «shows the same preoccupation with material substance which we have seen in *Reflections* and which is to become a constant technique in *Nostalgia of Death*» (pág. 41). En *Dama de corazones* no queda casi nada de *Reflejos*, y de los futuros *Nocturnos*, no sólo prefigura la técnica, sino sobre todo, ese «mundo de las ideas» (ideas sobre la muerte, el sueño, la verdadera existencia del hombre) que constituye el «drama del hombre» y sobre el que Villaurrutia consideró siempre que debía construirse una obra poética. Así lo expresó en su citada entrevista con José Luis Martínez: «la gran preocupación de la poesía debe ser la expresión del drama del hombre y este drama ha de ser verdadero. Ahora bien, la expresión de ese drama se logra más estrictamente con ideas» (art. cit., pág. 76).

<sup>20</sup> Enrique González Rojo, «*Dama de corazones*», *Contemporáneos*, n.º 3, agosto de 1928, pág. 320.

entonces para su novela; no podríamos comulgar por tanto con las ruedas de molino que la asombrosa vanidad de Villaurrutia le ha hecho tragar a usted<sup>21</sup>.

Más que la vanidad de Villaurrutia, aunque también, lo que debió motivar que todo el grupo entrase en el juego de adelantar la fecha de composición, no sólo de *Dama de corazones* sino también de *Novela como nube* y *Margarita de niebla*, fueron las críticas de casi plagio de Giradoux o Jarnés que las novelas recibieron, tanto fuera como dentro de México. Por ejemplo, cuando se publicó *Margarita de niebla*, Esteban Salazar y Chapela calificó malintencionadamente a Torres Bodet de discípulo de Jarnés en *La Gaceta Literaria*<sup>22</sup>. Jorge Cuesta se encargó de defender en el ya citado artículo «Margarita de niebla y Benjamín Jarnés» a Torres Bodet para evitarle futuras acusaciones de europeizante, pero Villaurrutia y Owen, curándose en salud, optaron por fechar sus relatos, bajo la complicidad del grupo, en 1925, es decir, un año antes de que saliera a la luz la primera novela de la colección «Nova novorum». El análisis que proponemos de *Dama de corazones* como ejercicio preparatorio para los *Nocturnos* podría servir para confirmar que en su vehemente declaración a Gregorio Ortega, Gorostiza tenía razón.

El argumento que sirve de pretexto para esta primera recreación completa que hizo Villaurrutia de su mundo poético es sencillo. La historia se narra en primera persona y se distribuye en quince segmentos. Comienza con la llegada en medio de la noche del protagonista Julio, joven estudiante mexicano en Harvard, a casa de su tía Mme Girard. Por la mañana, Julio saluda a sus primas Aurora y Susana sin saber quién es quién; aunque logra distinguirlos, Julio no puede desprenderse de la idea de que ambas son semejantes pero contrapuestas, comparándolas explícitamente con las dos caras de un naípe. El narrador se siente tentado y atraído por las dos, que le resultan complementarias, indesligable la una de la otra. En esa doble atracción amorosa, que se repite tal cual en *Margarita de niebla* y, con variaciones, en *Novela como nube*, situó Sheridan el influjo concertado y conscientemente compartido de Proust. Una mañana,

<sup>21</sup> José Gorostiza, *Epistolario*, ed. cit., p. 266. En esa y otras cartas Gorostiza recriminó a Ortega haberlo enemistado con el resto de los Contemporáneos al publicar tergiversadamente algunas cosas que el propio Gorostiza comentó al periodista en privado. En «Gorostiza y la situación de las letras mexicanas» (*Revista de Revistas*, año 22, n.º 141, 27 de marzo de 1932, págs. 7-9 y 3 de abril de 1932, págs. 8-9) Ortega puso en boca de Gorostiza afirmaciones que éste habría de rectificar públicamente en «¿Existe una crisis en la literatura de vanguardia? Una lluvia de rectificaciones: hablan Gorostiza, Jiménez y Ramos» (*El Universal Ilustrado*, año 15, n.º 778, 7 de abril de 1932, págs. 8-9, 33).

<sup>22</sup> Esteban Salazar y Chapela, «Jaime Torres Bodet: *Margarita de niebla*», *La Gaceta Literaria*, 15 de septiembre de 1927.

Julio se levanta con la noticia de la muerte de su tía; después, su prima Aurora decide casarse con su novio M. Miroir, y al marcharse, Susana deja de tener sentido para Julio. Aun así, considera la idea de casarse con ella, detener su viaje. Al final, disipada toda duda, Julio opta por marcharse, subir al tren.

En realidad, ese argumento no es más que una excusa para que el narrador, autobiográfico no en la anécdota que se narra, pero sí en la transcripción de su mundo interior, exponga las que habrían de ser, hasta el final de su obra, sus tres obsesiones principales: el sueño, la muerte y el viaje interior, es decir, la vida como búsqueda y exploración de uno mismo o, como repetiría Villaurrutia usando la frase de Paul Morand, como «le voyage autour de la chambre»: lo que más simplícidamente, sin metáforas, llamaría Villaurrutia más tarde «drama del hombre» e «intento de conocimiento del hombre» como fin último de la poesía<sup>23</sup>. En opinión de Frank Dauster, el autobiografismo de *Dama de corazones* va más allá del mundo interior del protagonista, pudiéndose relacionar la enfermedad cardíaca de Julio con la de Villaurrutia, probablemente entonces recién descubierta, y causante en 1950 de su prematura muerte<sup>24</sup>. En esa línea, la presencia insistente del tenis en la novela puede considerarse, además de un snobismo vanguardista, un rasgo autobiográfico, si recordamos que el mismo año 1927 Owen definió a Villaurrutia en su reseña a *Reflejos* como «competente jugador de tenis»<sup>25</sup>. Hay además en

<sup>23</sup> José Luis Martínez, art. cit., pág. 76.

<sup>24</sup> Sobre este dato hay posturas encontradas. Dauster las resume así: «Villaurrutia died of a coronary attack on Christmas Day, 1950, and even about this is some mystery. Personal friends and, most importantly, Nandino (que fue su médico personal), have stated that Villaurrutia had no medical history of cardiac illness» (*op. cit.* pág. 18); aun así Dauster considera que «in his work there are allusions which would seem to indicate some knowledge on his part of such condition, or at the very least of a physiological predisposition to such illness» y lo ejemplifica con *Dama de corazones*. Dauster atribuye el ocultamiento de Nandino a deseos expresos de Villaurrutia y alude a testimonios como el de Rafael Solana que podrían corroborar su teoría. Puede que no sea descabellado relacionar el tema de la muerte propia o muerte como invariable «compañera de viaje», que aparece por primera vez en *Dama de corazones* y no desaparece nunca en Villaurrutia, con su descubrimiento de la enfermedad, ese anuncio permanente de muerte que habría de acompañarlo siempre. Existe un enigmático fragmento en el diario de Villaurrutia, posiblemente de 1928, en donde planificó así la estructura de un supuesto cuento autobiográfico que le había pedido Novo: «Pero nada de otra época debe entrar en esas páginas que he pensado empiecen con la visita al médico, el examen, el reproche, mi silencio y el de mi madre y hermanos, el diálogo con R.» (*op. cit.*, pág. 612). Desde luego, es menos arriesgado atribuir esa visión de la muerte en Villaurrutia a la influencia de Rilke, una influencia que Villaurrutia reconoció siempre.

<sup>25</sup> Gilberto Owen, «La poesía, Villaurrutia y la crítica», *Obras*, México, FCE, 1979, pág. 224.

la novela otro posible guiño autorreferencial que merece la pena destacar: hablando con Susana, Julio nombra a sus amigos, que resultan ser algunos miembros del grupo Contemporáneos como Torres Bodet o González Rojo; entre ellos, figura también el propio Villaurrutia: «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 a desaparecer entre los millones de jóvenes de los Estados Unidos». E inmediatamente añade el narrador: «con *mis* trajes holgados, con *mis* camisas blandas (...)»<sup>26</sup>. ¿Habla el narrador sobre Villaurrutia o sobre sí mismo? Más bien parece que el narrador los ha fundido a ambos, ha creado deliberadamente esa situación confusa en la que, al mismo tiempo, Julio es y no es Villaurrutia. Pero no es ese tipo de autobiografismo autorreferencial el que interesa ahora, y probablemente tampoco se refirió a eso Villaurrutia cuando hizo suya en el prólogo a *Textos y pretextos* la idea de la novela como «género autobiográfico»<sup>27</sup>. Lo que de indudablemente autobiográfico tiene Julio afecta a su interior, a lo que de individual e inexplorado tiene su sensibilidad, su subconsciente, su mente, a las necesidades que tiene el narrador de aventurarse y perderse en su alcoba privada, descubrir qué es lo que necesita expresar como poeta o como hombre, cómo debe reconducir el encuentro con su yo. *Dama de corazones* es autobiográfica en el sentido en que James Olney considera autobiográfica por ejemplo, la poesía de Paul Valéry: cuando el *bios* «no es más que conciencia pura e intemporal, conocimiento o sensibilidad activa, o mejor aún, es conciencia de la conciencia, es el ser consciente de la conciencia y el ejercicio de la misma»<sup>28</sup>; cuando Villaurrutia toma conciencia de la necesidad de explorarse y encontrar las palabras que expresen su «nueva sensibilidad».

En este sentido, la novela se desarrolla en dos planos que, como veremos, Villaurrutia hace encajar estructuralmente: por una parte, anécdota exterior, ubicada en el tiempo objetivo y en el espacio físico colectivo, y por otra, peripecia interior, sometida a las arbitrariedades del tiempo subjetivo, el sueño y la memoria, y espacialmente ubicada en esa simbólica alcoba en la que el protagonista se refugia de la objetividad real. Quizás haya que situar ahí el dualismo de la novela, la verdadera significación del símbolo «dama de corazones», para el que la pareja Susana-Aurora no es más que un guiño amable, un gesto de compañerismo para con las

<sup>26</sup> Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, pág. 582.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 639.

<sup>28</sup> James Olney, «Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Suplemento de *Anthropos*, Barcelona, diciembre, 1991, pág. 40.

novelas de Owen y Torres Bodet, una referencia para respaldar el sentido íntimo del libro con el hilo argumental. A la confrontación de esos dos planos en que se debate la existencia del hombre subyace el «drama íntimo» de Villaurrutia, ese sentirse habitante de dos realidades distintas que quiso conciliar en su poesía buscando el estado intermedio del «sonámbulo», el «dormido despierto»<sup>29</sup>, y que como tal desgarradura explicaría en 1930 así:

El artista sigue viviendo un equilibrio inestable en un punto peligroso entre dos abismos, el de la realidad que lo circunda y el de la realidad interior. Unas veces se ha conformado con mirar; otras veces se ha asomado solamente a su abismo interior; otras, por medio de no resistir el vértigo, ha cerrado los ojos<sup>30</sup>.

Y precisamente con una búsqueda de equilibrio entre esos dos «peligrosos abismos» en la somnolencia que está a punto de convertirse en vigilia, comienza *Dama de corazones*. En un inicio que recuerda las primeras páginas de *Por el camino de Swann*, el narrador se presenta en la cama, en los momentos previos al amanecer, aún en la oscuridad de lo que queda de la noche, semidespierto, y ¿recordando o soñando? con un viaje por barco, la llegada a un puerto. Más adelante sabremos que el viaje ha sido real, es decir, perteneciente a la «realidad que lo circunda» —acaba de llegar de Harvard—, pero que además tiene valor simbólico; porque en ese bildungsroman espiritual que es *Dama de corazones*, la llegada a casa de Mme. Girard anuncia, como si fuese un sueño premonitorio, un paso más en el periplo de maduración interior de Villaurrutia-Julio: el descubrimiento de la muerte. Antes de incorporar a su mundo poético la idea de la muerte, antes de conocerse también a través de la experiencia de la muerte, Villaurrutia prepara, ya en el primer párrafo, ese espacio ambiguo y oscuro, de «sonámbulo, despierto y dormido a la vez»<sup>31</sup> en el que se halla tan a gusto. Y además, ha aprovechado para introducir delicadamente el que fue tema-fetiché de los Contemporáneos durante los años en que escribió la novela: el viaje.

Desde el punto de vista de la trayectoria poética de Villaurrutia conviene que nos detengamos aquí. En 1927, ni el viaje ni el sueño eran temas desconocidos para Villaurrutia. El viaje como símbolo estuvo en la base de toda la ideología de *Ulises*, y además de un programa literario, fue para los Contemporáneos una actitud ante la vida y el arte que en concreto Villaurrutia, mantendría siempre: «Partir es madurar un poco. No

<sup>29</sup> Xavier Villaurrutia, «Nocturno miedo», *op. cit.*, pág. 45.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pág. 742.

<sup>31</sup> «Estancias nocturnas», *ibid.*, pág. 62.

madura quien no viaja. Dentro o fuera de la alcoba, lo que importa es trasladarse, perderse, encontrarse: viajar»<sup>32</sup>. En lo que respecta al modo en que Villaurrutia asumió para su poesía el tema del sueño, pienso que la influencia del *Primer manifiesto surrealista* (1924) de Breton es fundamental. Aunque Olivier Debrouse considera al pintor Agustín Lazo, compañero íntimo de Villaurrutia hasta su muerte, introductor del surrealismo en México en 1926, y responsable de que empezase Villaurrutia en 1926 a «practicar el análisis de los insomnios»<sup>33</sup>, lo cierto es que ya desde 1924 la prensa mexicana había dado cuenta del movimiento y en 1925 Villaurrutia había publicado ya un texto en *El Universal Ilustrado*, «Monólogo para una noche de insomnio», que hay que relacionar directamente con el manifiesto de Breton. Tras elogiar la labor crítica de Freud sobre los sueños, Breton reclamó en su *Manifiesto* el mismo «valor de certidumbre» para la realidad del sueño y la de la vigilia, para terminar proclamando: «creo en la armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar. Esta es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirla, pero demasiado olvidadizo de la perspectiva de la muerte para privarme de anticipar un poco los goces de tal posesión»<sup>34</sup>. Esa imposible armonización deseada entre los dos estados cuya desgarrada quiebra contribuye a acentuar la conciencia de la muerte, cuadra a la perfección con la poética nocturnal de Villaurrutia, que ya en su «Monólogo para una noche de insomnio», reclamaba la realidad incuestionable de la vida del sueño a la manera de Breton:

Acaso, acaso, frente a tan desoladas perspectivas solamente aparezca con el prestigio de lo desconocido, con vaguedad imprecisa apenas enunciada, el culto metódico, científico y regular del sueño.

Vida perfecta la que el sueño proporciona. Vida que consigue, a menudo, el equilibrio entre el descanso del cuerpo y del alma, sosiego del espíritu, inercia del organismo, *euforia* y *ataraxia*, ideal griego. Vida también libre y amplia: accidentada y diversa como la esencia del hombre. Vida que nos ofrece tan múltiples aspectos que hasta al más exigente curioso deja complacido<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> «La poesía de Nerval», *ibid.*, pág. 898.

<sup>33</sup> Olivier Debrouse, «La inmóvil permanencia de lo mudable», *Revista de Bellas Artes. Homenaje Nacional a los Contemporáneos*, n.º 8, 3ª época, noviembre de 1982, pág. 55.

<sup>34</sup> André Breton, «Primer manifiesto surrealista», en Lourdes CIRLOT (ed.), *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1995, págs. 125, 133, y 136.

<sup>35</sup> Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, pág. 604.

La «curiosidad», palabra con la que definieron los Contemporáneos el motor de la actividad literaria, sirve en el texto para relacionar sueño y literatura, conexión que Villaurrutia repetirá en *Dama de corazones* y *Nostalgia de la muerte*, y que el propio Breton había ya establecido en su *Manifiesto*. La relevancia concedida al sueño como parte de la existencia permitió a Breton lanzar sus invectivas contra «la actitud realista» en arte, culpable de engendrar «en nuestros días esos libros ridículos y esas obras teatrales insultantes»<sup>36</sup>. Frente al personaje realista, Breton proponía otro que es, literalmente, el tipo de personaje que Villaurrutia defendió para *Dama de corazones* y que, por otra parte, asumieron en general todos los novelistas vanguardistas: un personaje cuya verosimilitud, cuya realidad, tenía que radicar precisamente en su indefinición, cuyas acciones o reacciones, como ocurre en la vida real, no tenían por qué perverse.

Pero si algo de la vida como viaje tanto exterior (camino en el tiempo real hacia la muerte) como interior (alrededor de la alcoba, conocimiento de uno mismo, viaje hacia uno mismo), algo del sueño como realidad alternativa, y algo de la noche como espacio habitado por el yo poético, pueden encontrarse en textos anteriores a *Dama de corazones*, no ocurre lo mismo con la muerte que, como complemento a esa poética y tema central de *Nostalgia de la muerte*, aparece por primera vez en *Dama de corazones*. Volviendo a la novela: una vez que Julio se despierta de su viaje-sueño tanto interior como real, el espacio de la vigilia, de la realidad circundante, se impone en el relato. Durante el día, Julio confraterniza con sus primas, participa en sus fiestas, juega al tenis, toca el piano. Sin embargo, siente esa vida exterior insuficiente y, con frecuencia, necesita refugiarse en su cuarto, en esa alcoba donde viaja por su mundo interior. En una de esas huidas, Julio recupera el estado de ensoñación, de sonambulismo, con que empezó la novela:

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... ¿Cuanto 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<sup>37</sup>.

Para el narrador la verdadera vida, lo que llamamos la vigilia, se corresponde con el sueño mientras que la realidad exterior, lo que se vive como vigilia, es para él sueño, ilusión. Por eso en medio de la narración, invierte los términos y, sintiéndose despertar, «adormecido, oscilando

<sup>36</sup> André Bretón, *op. cit.*, pág. 129.

<sup>37</sup> Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, pág. 583.

entre la vigilia y el sueño», se aferra a la imagen que no quiere abandonar, se esfuerza «para no caer en el sueño»<sup>38</sup> —lo que para el resto sería despertar— y finalmente consigue asentarse en su verdadera vida que es el sueño:

Súbitamente, viajo. La noche inunda el paisaje que corre tras el cristal de mi ventanilla sin conseguir ocultarlo por completo. El calor me hace arrojar a un lado las mantas de mi lecho de *pullman*. Una luz azulada me baña hasta la cintura. Los muslos y las piernas desaparecen, anestesiados de sombra<sup>39</sup>.

Pero ¿en qué desemboca ese viaje, sugerido por la conversión de la ventana de la habitación en una ventanilla de tren, con que sueña Julio-Villaurrutia? Como si el viaje en tren hubiese sido en realidad la manera de simbolizar el tránsito a esa otra realidad que es el sueño, en la siguiente imagen descubrimos a Julio sobre la cubierta de un barco —el sueño en sí es también un viaje, un viaje hacia el interior— en medio, por supuesto, de la noche. En su sueño, Julio se observa a sí mismo inclinado y hablando en inglés con «una sombra de mujer» de larga cabellera y pies delicados que se esfuma delante de sus ojos. Cuando al día siguiente va en su busca, ella resulta ser «una vieja horrible, arpía flaca, mitológica, con un juego de arrugas en la cara propio para representar todas las etapas de la vejez»<sup>40</sup>: en definitiva, la imagen misma, según la iconografía tradicional, de la muerte. Precisamente por eso, después de su encuentro con esa camuflada compañera de viaje de cualquiera que es la muerte, la siguiente imagen que contempla Julio en su sueño es la de su propio cadáver: «Ahora, estoy muerto».

Pero ¿por qué se propone Villaurrutia en *Dama de corazones* encontrarse poéticamente con la muerte? ¿por qué el final del viaje-sueño lleva al narrador a enfrentarse a su propia muerte? En *Ulises*, jugando con el verso de Baudelaire, Villaurrutia había escrito: «Las erratas no se equivocan: Partir c'est mûrir un peu»<sup>41</sup>, y de alguna manera, fue ese sentido subvertido de la frase original (mûrir por mourir) lo que quiso expresar a través de ese sueño en el que el viaje termina en muerte —anunciada por la cadavérica vieja—, muerte que es, en el recinto literario de Villaurrutia, maduración (mûrir), perfección. Sólo enfrentándose a la muerte, asumiéndola y asimilándola como experiencia cotidiana, puede el hombre seguir viviendo, puede superar la parálisis del miedo a la muerte. Como

<sup>38</sup> *Ibid.*, pág. 585.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág. 583.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pág. 585.

<sup>41</sup> Xavier Villaurrutia, «Notas», *Ulises*, n.º 2, junio de 1927, pág. 27.

Rilke –dice Dauster– Villaurrutia veía en la muerte «lo que le abriría la puerta a la vida por venir»<sup>42</sup>.

Después de describir su propio funeral y dirigir una velada crítica al sentimentalismo retórico de su amigo Jaime Torres Bodet, Julio regresa bruscamente a la realidad exterior sin indicación o previo aviso. En contrapartida al viaje interior, sabemos que el narrador vuelve a pisar el mundo real porque el motivo del viaje reaparece, aunque esta vez es para aludir a viajes verdaderos a través de las cartas que desde el extranjero Julio recibe de sus amigos «Enrique, Eduardo, Carlos», probablemente González Rojo, Luquín y Pellicer respectivamente; cartas que son la excusa perfecta para que el narrador realice toda una exhibición de cosmopolitismo de época. Además, la vuelta al mundo exterior impone a Julio la experiencia de la muerte real, al producirse el fallecimiento de su tía. Como si fuese la otra cara del sueño o el reverso del naipe, la realidad exterior repite literalmente el orden que tuvo el sueño de Julio: va del viaje real de los amigos de Julio (que se correspondería con el viaje en barco de Julio en su sueño) a la muerte real de Mme. Girard (que se correspondería con la muerte de Julio), para acabar desembocando en el funeral real, en el cortejo fúnebre de Mme Girard atravesando las calles solitarias de México (que equivaldría al funeral en el sueño de Julio-Villaurrutia). En su regreso a la vigilia, y una vez que se ha enfrentado a su propia muerte, Julio se siente capaz de mostrarse irreverente ante el hecho en sí de esa muerte que podría denominarse social. Incluso ironiza sobre ella e insiste en señalarla como un negocio más de las agencias de inhumaciones y vendedores de ataúdes, como el empleado de funeraria que lo recibe a él, encargado de la compra del féretro de Mme. Girard, y que lo recibe «enlutado con un luto de cortejo fúnebre» y con tal «desolación inexplicable en su mirada» que hace dudar al narador «si es él o soy yo quien viene a escoger el ataúd»<sup>43</sup>. En esas pequeñas gotas de humor macabro, de tratamiento desacralizador de la muerte, está el peso de la tradición hispánica, pero sobre todo, el deseo del autor-narrador por conjurar la muerte, enfrentarse a la que fue su obsesión particular, su miedo privado a la muerte, desde el sarcasmo.

Si la novela se abre con una llegada en medio de la noche, se cierra con una partida en tren, que también, cómo no, tiene lugar en plena noche cerrada. Después de sopesar la posibilidad de casarse con Susana, y una vez que Aurora, de la que también Julio estuvo enamorado, ha decidido casarse con M. Miroir y abandonar la casa, Julio-Villaurrutia decide que

---

<sup>42</sup> Frank Dauster, *Ensayos sobre poesía mexicana. Asedio a los Contemporáneos*, México, Ediciones de Andrea, 1963, pág. 26.

<sup>43</sup> Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, pág. 592.

todavía no puede detenerse, que es necesario seguir, que «lo que importa es trasladarse, perderse, encontrarse: viajar». Asumiendo su consigna al pie de la letra —«los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir»<sup>44</sup>— el narrador reanuda su viaje introduciéndose como un espeleólogo en los vericuetos recién descubiertos de su mundo interior.

Después de lo dicho, creo que no es exagerado pensar que con *Dama de corazones* Villaurrutia construyó los cimientos de lo que habría de ser su mundo poético, al menos hasta *Nostalgia de la muerte*. Si en 1928 Villaurrutia publicó su novela, ya en diciembre de ese mismo año hizo lo propio con el que fue su primer *Nocturno* publicado: «Nocturno de la estatua», que apareció en *Contemporáneos* (n.º 7, diciembre de 1928). Durante 1929, 1930 y 1931, Villaurrutia fue dando a conocer, también en *Contemporáneos*, otros *Nocturnos*: «Nocturno en que nada se oye» (n.º 15, agosto de 1929); «Otro nocturno» —luego «Nocturno amor»— (n.º 23, abril de 1930), y «Nocturno eterno» (n.º 40-1, septiembre-octubre de 1931). En todos ellos, Villaurrutia recreó motivos y temas previamente tratados en *Dama de corazones*. Después de la *plaque* de 1933, el mundo poético inaugurado con *Dama de corazones* todavía no se había agotado, y a Villaurrutia le quedaba aún materia poética para seguir escribiendo los poemas que, completando los *Nocturnos* de 1933, habrían de conformar *Nostalgia de la muerte*. Entre *Nostalgia de la muerte* y *Dama de corazones*, las conexiones son evidentes: la dualidad vida-sueño que hemos descrito en la novela se repite tal cual, por ejemplo, en «Estancias nocturnas»<sup>45</sup>. El cuarto donde Julio se refugia de la realidad circundante es el mismo en que Villaurrutia, en el «Nocturno de la alcoba», sueña y siente vivir con la muerte, dormir con ella, cortejarla como en la cubierta del barco, contemplarla después de haberle hecho el amor. La muerte compañera, esa muerte propia de inspiración rilkeana «que nos acompaña siempre»<sup>46</sup>, y que es «una constante presencia, un vivirla y palparla segundo a segundo»<sup>47</sup>, es la misma en «Muerte en el frío» («estoy viviendo aquí mi muerte / mi sola muerte presente»<sup>48</sup>), y en esa contemplación serena y pretendidamente valiente que Julio hace de su propio cadáver en *Dama de corazones*. Incluso en la novela está contenida la idea central de «Paradoja del miedo» que se resuelve igual en la novela y en el poema: conjurando la muerte con la muerte, viviendo la muerte para matar el miedo:

<sup>44</sup> *Ibid.*, pág. 596.

<sup>45</sup> «Sonámbulo, dormido y despierto a la vez / en silencio recorro la ciudad sumergida» ¡Y dudo! Y no me atrevo a preguntarme si es / el despertar de un sueño o es un sueño mi vida» (Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, pág. 62).

<sup>46</sup> «Introducción a la poesía mexicana», *ibid.*, pág. 771.

<sup>47</sup> José Luis Martínez, art. cit., pág. 78.

<sup>48</sup> Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, pág. 67.

Si la sustancia durable del hombre  
no es otra sino el miedo;  
y si la vida es un inaplazable  
mortal miedo a la muerte,  
puesto que ya no puede sentir miedo,  
puesto que ya no puede morir,  
sólo un muerto, profunda y valerosamente,  
puede disponerse a vivir<sup>49</sup>.

Y no sólo eso. También la sombra, la voz y el espejo, símbolos habituales en el Villaurrutia de *Nostalgia de la muerte*, están ya en *Dama de corazones* con el mismo valor que habrían de tener en el libro de poemas: como amenaza y presencia visible de la muerte la primera, como elemento de la vida real-corporal la segunda, y como vestigio de la muerte, el tercero, aunque en realidad, los tres, como la estatua, son símbolos de desdoblamiento, toma de conciencia de muerte y vida, mente y cuerpo, en un mismo yo.

La «sensibilidad nueva» que Villaurrutia encontró y ensayó en *Dama de corazones* también se manifestó en el teatro. En 1940 Villaurrutia publicó *Invitación a la muerte*, su primera obra teatral larga, que es literalmente, una recreación de *Dama de corazones* macerada por la experiencia poética de los *Nocturnos*. Como explica Adolf Snaidas, no sólo existen conexiones indudables entre *Dama de corazones* e *Invitación a la muerte*, sino que incluso hay un poema de *Nostalgia de la muerte*, «Nocturno en que habla la muerte», fechado en 1935, «que esboza claramente los finales del primero y tercer actos de *Invitación a la muerte*»<sup>50</sup>; no es de extrañar si tenemos en cuenta que, en contra de lo que suele pensarse, y según escribió en carta a Novo, Villaurrutia tenía ya más que terminada su obra de teatro en 1936<sup>51</sup>, lo que corrobora la idea de que en Villaurrutia novela, teatro, poesía y crítica son inseparables, son manifestaciones diferentes de un mismo espíritu artístico, de una misma sensibilidad interior.

Esta lectura de *Dama de corazones*, por supuesto, no debe desvincularse de las otras tres que enunciamos al principio, sino todo lo contrario. Porque si algo de *Dama de corazones* se ha mantenido vigente en la narrativa mexicana posterior a los años cuarenta, eso ha sido lo que de autenticidad poética supo insuflarle Villaurrutia a su relato: la angustia

<sup>49</sup> *Ibid*, pág. 69.

<sup>50</sup> Adolf Snaidas, *El teatro de Xavier Villaurrutia*, México, SepSetentas, 1973, pág. 54.

<sup>51</sup> La carta está fechada en New Haven, 17 de enero de 1936: «por mi parte yo veo la oportunidad de que alguien haga representar con conocimiento de causa, mi *Invitación a la muerte*», *Cartas de Villaurrutia a Novo*, México, INBA, 1966, pág. 56.

ante la muerte, la importancia del inconsciente y el mundo interior y, sobre todo, un tono lírico que a la larga habría de enriquecer el lenguaje novelístico a través de obras como la de Rulfo. Si hubo algo además que todo la paradójica misión de generar y destruir al mismo tiempo, como obra de arte, a *Dama de corazones*, eso fue la conciencia que tuvo su autor de estar haciendo una obra moderna, una novela vanguardista si se quiere, acorde a esa «nueva sensibilidad fuera de sí» que le empujó a participar con el resto del mundo en un proceso de renovación narrativa que creía imprescindible para México. Desde 1924, Villaurrutia era consciente de que «la novela tradicional» estaba «muriendo por exceso de conservación» y que eran las novelas de «Romain y Giradoux, Larbaud y Morand» las únicas que luchaban «por sacar la novela al aire, por des-perezarla, por hacerla respirar a pulmón abierto»<sup>52</sup>. Por eso, una vez que la lección de los franceses fue secundada por los españoles de *Nova novorum*, Villaurrutia se planteó la obligación que como intelectual mexicano tenía de participar en ese movimiento general de renovación narrativa «que inauguraba, que ensayaba la manera de resolver el problema imponente de la forma que tendría que adoptar la novela moderna»<sup>53</sup>. Y si Villaurrutia tomó la decisión hacia 1926, fue porque hacía un año que había surgido el concepto Novela de la Revolución, y su estética realista, mimética y decimonónica se consolidaba —aunque solamente fuese en teoría— a pasos agigantados, reteniendo a México en un pasado literario que frenaba esa modernidad que los Contemporáneos quisieron para México, ese su afán de «poner a México en contacto con lo universal»<sup>54</sup>, que fue el lema de su actividad literaria. Por eso, *Dama de corazones* fue una alternativa a la novela de la Revolución; quiso ser la novela moderna que México necesitaba, pero no sólo: quiso ser también la novela auténticamente mexicana que México necesitaba. En 1940, en conversación con José Luis Martínez, Villaurrutia explicaba: «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»<sup>55</sup>; con esas palabras, Villaurrutia presentaba indirectamente su poesía, pero también su novela, como esencialmente modernas. Dos años más tarde, en su conferencia «Introducción a la poesía mexicana moderna», Villaurrutia elevaba además esa vivencialidad de la muerte que marcó su obra, a categoría nacional; en la conferencia, resumió así lo que él consideraba específico,

---

<sup>52</sup> Xavier Villaurrutia, «En torno a Jean Giradoux», *op. cit.*, pág. 916.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> José Luis Martínez, art. cit., pág. 75.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pág. 78.

definitorio, de la literatura mexicana: «La primera característica que yo daría en la poesía lírica mexicana es su apartamiento, su soledad. La poesía mexicana no es popular, no se inspira en el pueblo. (...) El lirismo mexicano es como el carácter del mexicano, introvertido, vertido hacia su abismo interior, hacia su mundo interior. (...) La poesía lírica mexicana es una poesía reflexiva, es una poesía también meditativa. (...) La poesía mexicana tiene también su color: es un color gris, un color gris perla» (...). También la poesía mexicana tiene su hora: la hora crepuscular (...). Yo he advertido recientemente otra característica en la que han coincidido varios poetas, simplemente y sin proponérselo: la preocupación por la muerte»<sup>56</sup>. Frente a la estética de la Revolución, la literatura socialista, los intentos de recuperar e inventar lo popular para construir lo mexicano, frente a esas novelas que se autocalificaban de mexicanas por tratar los temas de esa circunstancia histórica específica que fue la Revolución, Villaurrutia insiste todavía en 1942 en presentarse, en sentirse auténticamente mexicano y mira hacia sí para buscar unas constantes en la literatura mexicana que parecen extraídas en gran medida de su propia obra.

Más allá del acierto o no de Villaurrutia al querer expresar su mexicanidad universal y moderna a través de *Dama de corazones*, y por encima de su inconsistencia narrativa o sus claudicaciones al costumbrismo vanguardista, he pretendido explicar hasta qué punto la escritura de esta novela fue fundamental, al menos, para una historia literaria y vital muy específica: la de Xavier Villaurrutia. Baste como demostración final el epitafio que el poeta escribió, cercana la fecha de su muerte, para su tumba:

Duerme aquí, silencioso e ignorado,  
el que en vida vivió mil y una muertes.  
Nada quieras saber de mi pasado.  
Despertar es morir. ¡No me despiertes!<sup>57</sup>.

ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ  
Universidad de Huelva

<sup>56</sup> Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, págs. 765-771.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pág. 90.