

DAMA DE CORAZONES: EN BUSCA DE LA EXPRESIÓN PERFECTA

Donají Cuéllar

Xavier Villaurrutia, quien con razón solía pasar ante muchos como la conciencia intelectual del “archipiélago de soledades” que integró la revista *Contemporáneos*, dedicó buena parte de su obra a buscar los medios expresivos y los métodos que le permitieran llegar al lenguaje exacto, claro y puro de *Nostalgia de la muerte* (1948). Su búsqueda comienza en *Reflejos* (1926) y continúa en *Dama de corazones* (1928). Sus primeros hallazgos se consolidan en “Poesía” (1927) y florecen por primera vez en los *Nocturnos* (1933) publicados en *plaquette* por Miguel N. Lira.

Es natural que un poeta que siempre creyó que la vida y la literatura forman un binomio indisoluble asumiera, en este caso hacia 1925, según documenta Guillermo Sheridan en *Los Contemporáneos ayer*, el viaje alrededor de sí mismo como actitud poética y vital. Un viaje que, hasta antes de 1933, tiene por objeto la búsqueda de un lenguaje capaz de resistir el paso del tiempo, de un método que le permitiera elaborar la poesía del sueño de una manera radicalmen-

te opuesta a los surrealistas, así como la exploración de los temas que más tarde configurarían su poesía nocturna: la noche, la soledad, los sueños, la muerte.

Siguiendo la idea de “poesía desnuda” que Juan Ramón Jiménez formulara en *Eternidades* (1918), la cual consiste en el intento de crear la palabra exacta y plena de sentido capaz de acceder a la eternidad; el método de Cézanne, que se proponía la reducción del cuadro a sus valores esenciales, y el análisis frío e impersonal de los objetos que practicaron los pintores cubistas en su afán de crear un arte tan puro como el cristal, Villaurretia buscó en su libro *Reflejos* vehículos de expresión cada vez más precisos —el agua, el aire, el cristal, el espejo— para dar forma a su poesía verbal y visual, al mismo tiempo que empezaba a descubrir la necesidad de pasar del paisaje exterior al interior y del día a la noche. Tales son los resultados de su primer “viaje inmóvil”.¹

Jorge Cuesta, uno de los más agudos analistas del “archipiélago de soledades”, fue el primero en definir la exactitud que logra Villaurretia en su primer poemario como un “espejo inmóvil”. Pero entre 1925 y 1926, años en que Villaurretia escribe *Dama de corazones*, éste se va exigiendo a sí mismo mayor preci-

sión y rigor en la expresión verbal, mayor análisis de las sensaciones, una casi nula expresión de la emoción y cada vez menos atención hacia el mundo exterior. La búsqueda de su método, de su sistema poético y de sí mismo es el asunto central de *Dama de corazones*. El personaje que inventa para sí mismo es el viajero inmóvil que se desplaza de la vigilia al sueño. Frente a la posibilidad de conocer otras latitudes, prefiere viajar a través de las estampillas, de las impresiones que en sus cartas le cuentan sus amigos, imaginando los personajes y las peculiaridades de Inglaterra, España, Francia; prefiere el *viaje alrededor de su alcoba* que irremediablemente terminará por llevarlo a emprender el *viaje alrededor de la noche*, que iniciara en *Dama de corazones* y que prosiguiera en sus dos series de *Nocturnos*.

Los mundos del sueño y de la vigilia, que en el relato se organizan de manera paralela y al mismo tiempo complementaria, antinómica y alterna, son resultado de un plan narrativo cuyo objeto es captar los momentos de vigilia y de sueño que transcurren en la conciencia de un personaje que habla consigo mismo, según explica Villaurretia:

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 emo-

¹ Los argumentos que sostienen estas afirmaciones podrán verse en mi artículo “De *Eternidades* a *Reflejos*: a propósito de la poesía pura en Juan Ramón Jiménez y Xavier Villaurretia”, que próximamente publicará la revista *Texto Crítico* de la Universidad Veracruzana.

ciones y por los sueños reales o inventados del protagonista que, a pesar de expresarse en primera persona, no es necesariamente yo mismo.²

De ahí que el sueño y la vigilia estén perfectamente separados por las voces que intervienen en el monólogo interior y que la caracterización de Julio, el protagonista, sea la de un “enterrado vivo”, la de una conciencia insomne dividida en dos partes que conviven de manera ordenada y complementaria, y que su templo sea el de un ensimismado que prefiere imaginar y soñar en vez de comunicarse con los otros. Esta caracterización responde a la del propio Villaurrutia en un momento en que éste decide irse alejando cada vez más del mundo exterior para crear el propio.³

El conflicto de decidir entre una de las damas de la baraja —Aurora o Susana— que se plantea el protagonista durante la vigilia, se duplica durante el sueño: las preferencias del poeta oscilan entre la mujer que representa la sombra y la que representa la muerte. Pero el conflicto es aparente: el símbolo de la dama de corazones responde a la imagen visual de una poética del espejo, que presenta la unidad en su radical dualidad. Dualidad integrada, en este trance especial de su escritura, por el sueño y la vigilia, la sombra y la muerte.

Mientras Aurora representa la gravedad, la razón, el cálculo, la agudeza y el desdén por las pasiones, e inspira en el protagonista temor, el carácter espontáneo, emotivo, romántico y soñador de Susana le atrae y, al mismo tiempo, le repele: “Piensa, Susana, que no puedo regresar un siglo entero para alcanzarte, que no puedo esperar otro siglo para que tú me alcances.”⁴ El escepticismo de Aurora frente a las pasiones humanas obedece a que las juzga efímeras y a que prefiere experimentar la intensidad de los instantes sorpresivos, trágicos, felices o azarosos que transcurren durante el sueño. “Para ella, todo lo que no es sueño no es vida [...] Dormir sin soñar ¿qué otra cosa es sino morir?” (p. 594). Es claro que el intento de Villaurrutia se dirige a someter la emoción espontánea al rigor del intelecto; detener los instantes de intensidad que le proporcionan los sueños reales o inventados.

Durante la segunda noche, el protagonista se interna en el mundo del sueño y emprende un viaje con

² Xavier Villaurrutia, “Prólogo a un libro de cuentos policiacos”, en *Obras*, México, 1991, p. 816.

³ Juan García Ponce y Sergio Fernández ya habían advertido que no es posible dejar de vincular al protagonista del relato con su autor. Al respecto, véase Juan García Ponce, “La noche y la llama”, en *Cinco ensayos*, Guanajuato, 1969, p. 39; Sergio Fernández, “Cada cosa hace daño. A propósito de *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 442, 1987, p. 8. Por su parte, Guillermo Sheridan señaló que la semejanza entre los protagonistas y los autores de los relatos de los Contemporáneos responde a la práctica de un estilo muy próximo al de la poesía, que permite al autor “ser él mismo su propia escritura”. Véase Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, México, 1985, p. 250.

⁴ Xavier Villaurrutia, “Dama de corazones”, en *Obras*, op. cit., p. 582.

una escala en tierra y otra en mar. El viaje en tren consiste en un ejercicio paisajístico impresionista, que todavía recuerda al poeta de *Reflejos* y otro, cubista, que lo hace avanzar hacia el poeta de la sensación petrificada y la inteligencia petrificante del “Nocturno de la estatua”:

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 [...]

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.⁵

El viaje por mar adquiere mayor importancia por cuanto que descubre la sombra y la muerte, presencias con que empezará a articular su fantasmal poesía nocturna y que en el relato presenta como las caras opuestas de una misma moneda. La sombra es una mujer hermosa doblemente embozada, “con un velo y con la sombra” que habla con la misma rapidez con la que escribe Susana, que “domina el monólogo” tanto como el protagonista, y al final se queda dormida como la estatua del Nocturno citado. Si esta mujer es la que

⁵ *Ibid.*, pp. 583-584.

atrae la atención del protagonista, la otra, “una vieja horrible, arpía, flaca, mitológica”, que representa la muerte, pasa sin dejarse capturar, al mismo tiempo que él la elude: “Me reconoce, se turba y, sin saludarme, pasa. Yo no tengo valor de hablarle, de sonreírle.”⁶ La evasión es también aparente; tan pronto como desaparecen las mujeres, el protagonista elabora desde el sueño su propia muerte. A ésta le precede un pasaje donde formula un método analítico de las sensaciones y los objetos vistos desde diferentes perspectivas, que demanda mantenerse en un estado inmóvil, próximo al *rigor mortis* y que se orienta hacia la fragmentación y solidificación del instante:

Ahora, estoy muerto. Descanso. Escucho. En torno mío el silencio es tan puro que un suspiro lo empañaría. Los recuerdos se me ofrecen detenidos, en relieve, con sus colores de entonces. Yo sigo, inmóvil, el juego de vistas estereoscópicas. Cada minuto se detiene y cae para dejar lugar a otro más próximo [...] 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.⁷

Esta particular forma de *rigor mortis* radica en una profunda atención que excluye toda relación con el mundo exterior, tanto como el despojo de las emociones.

⁶ *Ibid.*, p. 586.

⁷ *Ibid.*, pp. 585-586.

nes, pues se trata de que la inteligencia acceda a un equilibrio perfecto desde el que pueda analizar por separado sensaciones extremas, así como analizar a las personas y las cosas con la precisión y la asepsia que exige su búsqueda de la expresión perfecta:

Todo estriba en no hacer un solo movimiento, en no decir una sola palabra, en fijar los ojos en un punto, cerca, lejos. Sobre todo, en no distraerse en mil cosas. ¿Qué importa la hora que marca la manecilla del reloj? ¿Qué la fecha del calendario? [...] Morir equivale a estar desnudo, sobre un diván de hielo, en un día de calor, con los pensamientos dirigidos a un solo blanco [...] Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse.⁸

Y no es otra la expresión que quiere para la escritura del sueño: una escritura consciente que no produzca documentos psicológicos, sino sueños inventados o reinventados desde la extrema lucidez, como dice en su famosa carta a Ortiz de Montellano, a propósito de *Sueños*: “Sólo la mano de un vivo puede escribir el poema del sueño.”⁹ Así, la elaboración de su muerte es la consecuencia lógica de su método estético, si

convenimos en que: “Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas” y “convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse”. El protagonista ve cómo conducen su ataúd al cementerio y cómo actúan y piensan sus amigos durante el sepelio, sin dejar de oponer su afición por el “arte perfecto próximo al vicio” frente a la del arte del siglo XIX, por cuya abundancia de emociones lo juzga “impuro”. Pero habrá que esperar al “Nocturno sueño” y al “Nocturno muerto” para ver consolidadas las elaboraciones poéticas de su propia muerte.

Las frías geometrías de la inteligencia que apasionaban a Villaurreutia, tanto como la forma en que contrasta éste el mundo de la vigilia con el del sueño en el relato, sugieren la idea de que en la imagen visual de la dama de corazones subyace una *poética del espejo* que continuamente desdobra las realidades que en él se reflejan: el viaje inmóvil es un sueño, el sueño es la noche y la muerte, y la muerte es el estado de extrema lucidez y de aislamiento del poeta. Pero, del otro lado del espejo, el sueño es la vida, como se ha visto que indican las palabras de Aurora. No es fortuito que el deseo de alcanzar la combinatoria perfecta para la escritura del sueño se resuelva en la imagen de la baraja integrada por Aurora y Susana, nombres que remiten respectivamente a la luz y a la pureza. Tampoco lo es que la primera versión del relato, publicada en la revista *Ulises* (1927), se titulara *Fragmento de sueño* y abarcara únicamente el pasaje de los viajes soñados. Pero es en “Poesía” donde Villaurreutia con-

⁸ Ibid.

⁹ Xavier Villaurreutia, “Una botella al mar”, en *Obras*, p. 839.

solida su poética del espejo para la poesía de los sueños y alude al método riguroso que le hace “endurecer la prisa de mi mano”, así como a la vigilancia extrema a la que se somete, expresada en la imagen de los “mil Argos”. Esta poética va a estar presente a lo largo de *Nostalgia de la muerte*.

Cuando Villaurrutia ha dominado no sólo el arte de desdoblar las realidades, sino de multiplicarlas en el “juego angustioso de un espejo frente a otro”, el resultado será el inquietante sistema de correspondencias verbales que se advierte en sus disemias y paronomasias; de correspondencias visuales, como lo muestra el “Nocturno de la estatua”: estatua / grito; grito / eco; eco / muro, muro / espejo;” o bien, de correspondencias sensoriales, como el poema que encabeza la primera serie de *Nocturnos*, donde la noche es la sombra, el silencio, el deseo erótico, el sueño. Presencias plásticas elaboradas con los ojos “muertos” de la lente fotográfica y expresadas con la contención de sus “labios duros”.

En el “Nocturno en que nada se oye”, donde el poeta viaja al centro de su propio lenguaje mediante una mirada y una voz que han dejado de pertenecerle porque se han impregnado de la dureza del espejo —esa “agua que no moja”—, de la transparencia del cristal y de la pureza del fuego, el sueño y la muerte son imágenes de una misma realidad. Naturalmente, no se trata de una realidad tangible sino de una realidad poética, única, que a Villaurrutia es la que le importaba. El sueño y la muerte es la pareja antinómica que

habita el “Nocturno sueño” y la pareja complementaria del “Nocturno en que habla la muerte” y el “Nocturno muerto”. En el “Nocturno de la alcoba” Villaurrutia extrema y limita su sistema de correspondencias en el mundo de su alcoba; las “formas” que contiene la muerte son la dureza, la tensión y la fría solidez del hielo que congela su poesía, pero la muerte también es la incomunicación y la ausencia del amado, la *petit mort* y la cruda verdad que se refleja en la alcoba de los amantes.

¿Qué es mi vida? se pregunta Villaurrutia: un sueño o el despertar de un sueño. Duda en “Estancias nocturnas”, último poema de la segunda serie de *Nocturnos*. Pero en el “Nocturno miedo”, de la primera, “morir es despertar”, de acuerdo con su poética de la extrema lucidez. Despertar es vivir y morir al mismo tiempo, si alcanzamos a ver la paradoja de su posición existencial, que se resume en ese vivir muriendo, de herencia barroca, que es el tema de “Paradoja del miedo” y de “Décima muerte”, ya en su colección de *Nostalgias*. Mientras que en el primer poema la muerte es de nuevo la “perfecta atención a nosotros mismos”, que nos hace sentir “nuestra creciente”, ya no inmovilidad sino “irreversible parálisis”, el planteamiento central del segundo es: “puesto que muero existo”. Y si vivir es morir, y viceversa, tendremos que admitir que esta particular forma que lleva al poeta a vivir “la vida secreta, muda, imperceptible del mineral, del tronco, de la estatua” no es sino el drama de una estética y una práctica poética fundadas en las correspondencias

y las paradojas a que lo conducen las calculadas geometrías de la inteligencia.

El drama se hace presente en poemas donde se expresa la radical escisión entre el soñador y el soñando, como "Nocturno miedo", "Nocturno grito", "Nocturno sueño", "Nocturno preso"; el "dolor inesperado y aún más frío y más fuego" producido por la ausencia del amor, como ocurre en "Nocturno amor" y "Nocturno de la alcoba"; la desolación que provocan los momentos de esterilidad poética, como en "Nocturno solo"; y el "infierno frío" que supone la muerte en vida

que congela la sangre en las arterias,
que seca las palabras amarillas,
que paraliza el sueño,
que pone una mordaza de hielo a nuestra boca
y dibuja las cosas con una línea dura

cuando comprende "de una vez para nunca"

el clima del silencio
donde se nutre y perfecciona la muerte.
Y también la eficacia del frío
que preserva y purifica sin consumir como
el fuego.

("Muerte en el frío".)

El drama comenzó en *Dama de corazones*, cuya versión definitiva se publicó bajo el sello de Ediciones

Ulises. Desde el mundo interior de su alcoba, Villaurrutia se distanció del mundo, se recluyó en el suyo propio, viajó inmóvil en busca de la escritura perfecta, definió sus temas, su método y su estética. Tal es la importancia del único relato que nos dejó el "dormido despierto", cuyo mundo se sostiene a partir de un sistema de correspondencias y paradojas coherentes con las frías y duras geometrías de un intelecto que quiso reflejar sus realidades con la perfección del espejo, la transparencia del aire y del vidrio y la pureza del diamante. Un espejo que no deja de evocar el que creara Jean Cocteau para que Orfeo fuera y viniera a voluntad del reino de los muertos al de los vivos, ni en el que la virginal y fría Herodías contemplara su sombra y sus sueños desiertos:

¡Oh espejo!
Agua enfriada de hastío en tu marco helado,
cuántas veces durante horas en desolados
ensueños y buscando mis recuerdos —igual
que hojas bajo tu luna de agujero profundo—
me aparecí en ti cual una sombra lejana,
mas, ¡horror! ¡por las noches en tu severa fuente
yo vi la desnudez de mi sueño disperso!¹⁰

¹⁰ Stéphane Mallarmé, "Herodías", en *Obra poética*, 2a. edición, Madrid, 1992, t. 1, p. 81.