



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Vinculación entre las imágenes
de mujer y muerte en la dramaturgia de**

XAVIER VILLAURRUTIA
desde la Perspectiva Psicoanalítica

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN

LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTAN

Liliana Paredes Rivera
Laura Rivas Carrillo

Asesores:

Mtro. Leonardo Herrera González
Lic. Leticia Paz Zarza

Sinodales:

Mtro. Ricardo García Arteaga
Lic. Gustavo Lizarraga Maqueo
Mtra. Aimée Wagner Mesa



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

México, D.F. mayo de 2006



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Vinculación entre las imágenes
de mujer y muerte en la dramaturgia de**



desde la Perspectiva Psicoanalítica

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO
PRESENTAN

Liliana Paredes Rivera
Laura Rivas Carrillo

Asesores:

Mtro. Leonardo Herrera González

Lic. Teticia Paz Zarza

Sr. Sotelo

Mtra. Ricardo García Arteaga

Lic. Gustavo Lizarraga Márquez

Mtra. Almée Wagner

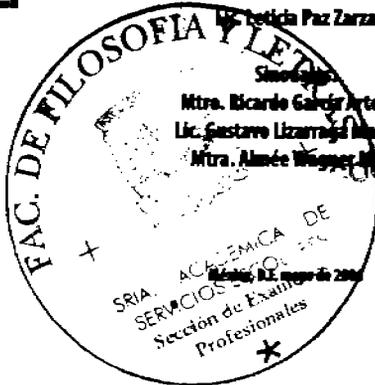


FILOSOFÍA
Y LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y
LETRAS



COORDINACIÓN DE LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

LAURA Y LILIANA

In memoriam

Omar Alejandro Becerril Serrano
quien seguirá siendo un enigma en la cabeza,
un pilar en el carácter,
una grieta en el corazón y
una alegría en el recuerdo.

José de Jesús Melina Lazcano
por su singular humor y su interés en este trabajo.

Graciela Arroyo de Cordero
por su voto de confianza hace muchos años.

NUESTRO SINCERO AGRADECIMIENTO:

A nuestros asesores y amigos **Leticia Paz** y **Leonardo Herrera**, quienes se lanzaron dedicada y pacientemente a este viaje, y nos alentaron a seguir adelante para que este trabajo sea hoy una realidad.

A **Almée Wagner**, **Gustavo Lizarraga** y **Ricardo García** por el visto bueno que marca la diferencia entre el ser y el no ser.

A **Micky** y **Silvia**, que nos apoyaron muy eficazmente, incluso más allá de sus obligaciones.



LILIANA

DEDICATORIAS

A mi mamá
A Etienne.

AGRADECIMIENTOS

A **mi madre**, por demostrarme que la fuerza y la generosidad lo pueden todo. Por todo.

A **Etienne**, por urbanizar mi universo. Por acompañarme. Por amarme

A **Laura**, por enseñarme que el frío y una chamarra pueden ser un gran inicio. Por dejarme construir un mundo propio y luego quererme y sobrevivirme

A **mi hermana**, por haberme regalado los mejores momentos de mi infancia.

A **Alicia Vivanco**, quien involuntariamente colocó el escalón de inicio y se las ingenió para estar hasta el final.

A los **maestros** que más allá de las aulas dejaron una huella para la vida: Aimée Wagner, Mónica Raya, Héctor Mendoza y Germán Castillo.

A la UNAM, que me ha regalado tantos años de educación.

A mis amigos:

Omar Becerril, por los escenarios compartidos y los momentos que no dejamos pendientes.

Yamil Narchi, por quedarse conmigo a contarme miles de malos chistes a lo largo de todo este tiempo. Por ofrecerme todo lo que ha estado en sus manos darme.

Daniela Zepeda, por su solidaridad a prueba de todo y sus sugerencias literarias de ocasión para las crisis del momento.

Carlos Yazpik, porque los sarcasmos con un buen whisky son la mezcla perfecta para juntar a dos como nosotros.

Ana Palido, Paola Rodríguez, Gonzalo Martínez, Nasheli Jiménez, Ioscani Jiménez, Marina Álamo, Manuel Farill, Ana Paula Blanco, Ricardo Blanco, Carlos Higashida por abrazarme en su Moderno mundo y permanecer conmigo para crear otro más Anticuado: el nuestro.

María Cepeiro, quien me llevó hasta la última parte de la cuesta mientras nos tomábamos un mate.

Martha Arvizu, por sus sinceras preocupaciones y sus desinteresadas aportaciones.

Yezmín Name, por su madura candidez para mostrarme mis propias crisis.



LAURA

A Dios
Porque sólo pensando en Él
he podido explicarme toda
la suerte que tengo.

A mis padres
María del Refugio y Bernardo,
que me han dado todo: los
tesoros del cielo y de la tierra.

A mis cómplices
Etienne y Liliana,
por todo lo vivido
y lo que nos falta.

A los pluri
Santiago, Nora, Isra,
Robert y David,
verdaderos amigos y
compañeros de
mil aventuras.

A los de la escuela
Paola, Carlos y Helena,
por quererlos a pesar
de la distancia.

A mis hermanos
Mónica y Bernardo,
a los que amo tanto
como admiro.

A mi amigo
Leonel Maciel,
porque su bondad
es más grande que
la mismísima lealtad.

A mi Ángel de la Guarda
Alex Camarena,
por el privilegio
de sus cuidados.

A Xavier Villaurrutia
porque nadie acompañó su
insomnio como él acompaña el mío.

ÍNDICE

Introducción.	1
- Capítulo I. Marco histórico.	6
1.1 Datos biográficos de Xavier Villaurrutia.	11
1.2 Xavier Villaurrutia y el teatro.	14
1.3 Del Modernismo a los Contemporáneos	21
1.4 Críticas y marginación.	25
- Capítulo II. Concepción de la muerte en Xavier Villaurrutia.	
2.1 La muerte para los mexicanos.	33
2.2 La muerte en la literatura mexicana.	40
2.3 La muerte para Villaurrutia.	42
2.4 La muerte en el teatro de Villaurrutia.	46
- Capítulo III. Revisión de los personajes femeninos en el teatro de Xavier Villaurrutia.	49
3.1 Revisión de las obras	50
- Capítulo IV. La sexualidad femenina desde la perspectiva psicoanalítica.	
4.1 La sexualidad femenina.	72
4.1.2 La sexualidad femenina en la teoría de Sigmund Freud.	74
4.1.3 El hombre como origen de la civilización.	79
4.1.4 La mujer como origen de la civilización.	81
- Capítulo V. La muerte desde la perspectiva psicoanalítica.	89
5.1 Términos pulsionales en el modelo teórico de Freud relacionados con la muerte.	90
5.2 La muerte propia y la muerte del otro.	96
5.3 Manifestación de las pulsiones de vida y muerte en la cultura.	100
- Capítulo VI. Vinculación entre la mujer y la muerte desde el punto de vista psicoanalítico en cuatro personajes representativos.	111
6.1 María Luisa en "¿En qué piensas?".	115
6.2 Mercedes en "Ha llegado el momento".	122
6.3 Rosa en "El Ausente".	127
6.4 Sara en "La Mulata de Córdoba (Escenario Cinematográfico)".	131
- Conclusiones.	142
- Bibliografía.	153

INTRODUCCIÓN

Encontramos en el teatro de Xavier Villaurrutia constantes tópicos y tratamientos que nos muestran la particular visión del dramaturgo acerca de la sociedad mexicana. El tema de nuestra tesis es la relación entre lo que hemos considerado dos de sus más interesantes planteamientos: la muerte y la mujer. El primero es parte fundamental en la concepción del mundo del autor, un discurso dramático íntimamente ligado con el ensayo que realiza en su obra poética sobre este tema. Dentro de su poesía, Villaurrutia percibe al hombre inmerso en una absoluta incomunicación, en un aislamiento que le genera angustia. El poeta considera la necesidad de un ser amado que confirme su existencia. Al no lograr contacto con otra persona que valide su identidad, resolverá el conflicto cuando identifique en la muerte a la única que puede asegurarle que existe, por lo que es ella el ser amado que estaba buscando. El segundo constituye una forma de inteligencia enigmática en la que el autor plantea el predominio del sentimiento sobre la razón. El universo femenino se rige por leyes distintas a las de los hombres. Cuando ambos se relacionan a través del amor estas diferencias representarán para el hombre una fuente de angustia similar a la muerte. Lo anterior, sugiere una vinculación entre dichos conceptos, y nos propone el análisis de las circunstancias que la hacen posible dentro de la cosmovisión de sus personajes.

Los motivos que nos llevaron a elegir este tema tienen origen en el gusto que compartimos por la poesía de Xavier Villaurrutia, particularmente por el tratamiento que da al tema de la muerte. Por otra parte, el haber emprendido nuestra formación académica como compañeras de generación y de intereses, nos dio la oportunidad de participar en la puesta en escena de "El Ausente", un ejercicio teatral realizado dentro del Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Dicha experiencia abrió ante nosotras la posibilidad de abordar el tema de la presente investigación, tras haber descubierto

conjuntamente sobre el escenario la base de un planteamiento enriquecedor que merecía ser estudiado.

La consciencia de que este proyecto dista mucho de ser un objeto de estudio sencillo reafirmó en nosotras la convicción de elaborar una tesis conjunta. La opción de adoptar una dinámica de discusión constante hizo posible que cada una de nuestras fuentes y apreciaciones fuera cuestionada, concretada o descartada, antes de llegar al proceso de redacción, por medio del cual los argumentos que cada una aportaba se consolidaron como patrimonio de ambas.

Situamos nuestra investigación en el período que comprendió la vida de Xavier Villaurrutia, 1903 a 1950. La elaboración de dicho contexto histórico, en donde se ubican las dos Guerras Mundiales y la Revolución Mexicana, nos llevó a revalorar la repercusión que estos sucesos han tenido en la creación artística nacional, a cien años del nacimiento del autor. Considerando también el período de entre guerras y la etapa posrevolucionaria, reconocemos que ambas originaron la renovación de la literatura mexicana promovida entonces por los Contemporáneos.

La hipótesis que queremos probar es que la imagen de la mujer puede equipararse a la de muerte en la dramaturgia de Villaurrutia, ya que éstas representan una fuente de angustia para los personajes masculinos. Encontramos factible la presencia de un personaje femenino que pugna contra los intereses de la sociedad, cuya función es la de conservar la vida útil de sus integrantes. Este personaje pretende imponer a los personajes masculinos lineamientos de conducta opuestos a los cánones de existencia culturalmente establecidos que, de instaurarse, hacen que el resultado sea comparable con la muerte. La mujer-muerte se relaciona con el entorno, como hemos dicho, a través de la angustia porque interpreta un rol ambivalente dentro de la sociedad, es originalmente dadora de vida pero está en contra de las instituciones que la conservan. Entendiendo el concepto

de angustia como un estado de expectativa frente a un peligro desconocido que atenta contra la vida, el cual es fuente de sufrimiento al igual que la muerte.

Fue de gran ayuda para nuestro trabajo emplear las teorías del psicoanálisis para apoyar nuestra hipótesis porque éstas han abordado ampliamente temáticas como la feminidad, la muerte real y simbólica, la angustia que se deriva de la diferenciación de los sexos y las manifestaciones sociales de las pulsiones de vida y muerte; entendiendo que el interés de usar como referente estas teorías surge de la necesidad de un parámetro filosófico y no clínico. Principalmente hemos basado nuestra investigación en los estudios realizados por Sigmund Freud, acerca de este tema, así como en las diversas interpretaciones de los mismos que han realizado teóricas posteriores como Silvia Tubert y Françoise Dolto. Al no haber sujeto de análisis, las nociones extraídas de dichos artículos nos permitieron, en primera instancia, explicar a nivel simbólico los conceptos de mujer y muerte. En segunda instancia, pudimos utilizarlas como herramientas para contextualizar históricamente ambos conceptos. Finalmente, han sido fundamentales, como parámetros sociológicos, en función de poder explicar los procesos de la humanidad para enfrentarse a la muerte.

Debido a la especificidad de nuestra investigación hicimos una revisión de los personajes femeninos en la obra de nuestro autor, a fin de identificar sus características comunes y seleccionar aquellos que nos permitieran ejemplificar de manera más clara su vinculación con la muerte. Éstos son: María Luisa en "¿En qué piensas?"; Mercedes en "Ha llegado el momento"; Rosa en "El Ausente" y Sara en "La Mulata de Córdoba (Escenario Cinematográfico)".

El objetivo de nuestro trabajo es el de plantear una vía de acercamiento al discurso villaurrutiano que permita adentrarse en la crítica que éste hace a la sociedad de su época, a través de la comprensión en su totalidad del conflicto interno que viven sus personajes por estar sujetos a las restricciones culturales; esto sin dejar de lado la importancia de la problemática que

la propia anécdota plantea. Lo anterior tiene la finalidad de enriquecer el material con que cuenta el actor para la creación de su personaje, y con ello brindar a la propia puesta en escena los interesantes matices que representa el conocimiento de las situaciones desde distintos niveles de entendimiento.

Buscamos entonces responder con este trabajo a las siguientes preguntas: 1. ¿Cuál es la concepción de la muerte para Villaurrutia y cómo la aborda en su teatro?; 2. ¿Qué constantes encontramos respecto a lo femenino? ¿Cuáles son sus funciones y cuál es su efecto dentro de la acción dramática?; 3. ¿Qué rol desempeñaba la mujer en la sociedad durante el período estudiado? ¿Cuál es el origen de dicho rol y sus repercusiones sociales?; 4. ¿Cuál es la visión de la mujer que propone el autor?; 5. ¿En qué consiste la relación del hombre con su propia muerte y cómo se vive este proceso a nivel social?; 6. ¿Cómo se explica la vinculación entre mujer y muerte tomando en cuenta los elementos anteriores?; y finalmente, 7. Comprobar que es posible utilizar las teorías psicoanalíticas como recurso de análisis dramático.

Seccionamos nuestro estudio en seis capítulos: I. Marco Histórico, donde hacemos una breve revisión de los sucesos nacionales e internacionales de la época, así como de algunos datos biográficos y anecdóticos significativos de la vida de Xavier Villaurrutia, los cuales permitieron contextualizar su obra para entender los mecanismos de la sociedad mexicana que él cuestiona. II. Concepción de la muerte en Xavier Villaurrutia, donde revisamos la totalidad de su obra dramática, buscando constantes respecto al tema de la muerte e identificamos los títulos en los que lo aborda de manera significativa para nuestro estudio. III. Revisión de los personajes femeninos en el teatro de Xavier Villaurrutia; como mencionamos anteriormente, en este capítulo revisamos los personajes femeninos e identificamos sus características y su relación con la muerte. IV. La sexualidad femenina desde la perspectiva psicoanalítica, aquí buscamos referencias teóricas que nos permitieran explicar la idea o concepto de feminidad manejada por el

autor. V. La muerte desde la perspectiva psicoanalítica; a lo largo de este capítulo revisamos teorías psicoanalíticas que tratan el tema de la muerte para determinar la repercusión psicológica que ésta tiene sobre las acciones del hombre y VI. Vinculación entre la mujer y la muerte desde el punto de vista psicoanalítico en cuatro personajes representativos. Este último capítulo es fundamental pues en él hacemos la conjunción del tejido de todos los elementos adquiridos a lo largo de nuestra investigación y explicamos cómo opera en las obras la relación de mujer-muerte.

Cabe añadir que encontramos pocas publicaciones que hablen acerca del teatro de Xavier Villaurrutia, a excepción de los ensayos de Octavio Paz, Adolf Snidas y un prólogo de Alí Chumacero. La mayoría de los autores interesados por la obra de Villaurrutia se ocupan más del análisis de su poesía. Fue necesario entonces acudir a la investigación hemerográfica, donde encontramos artículos de la época que nos permitieron desarrollar los planteamientos que se incluyen en el presente trabajo.

CAPÍTULO I

MARCO HISTÓRICO

En este capítulo buscamos contextualizar históricamente la vida y obra dramática de Villaurrutia, con el objeto de tener una visión más amplia de los acontecimientos sociales que influyeron en su trabajo como creador y como miembro del importante grupo llamado Los Contemporáneos, quienes dieron un giro a las diversas expresiones artísticas de las que se ocuparon. Haremos primero una revisión general de los sucesos históricos en el mundo y posteriormente nos enfocaremos a las particularidades ocurridas en México en el período correspondiente.

La época en la que vivió Xavier Villaurrutia (1903-1950) está determinada por las consecuencias políticas y económicas de las Guerras Mundiales y el período entre ellas. En 1914 estalla la Primera Guerra Mundial, el mayor conflicto armado que hasta entonces se había visto en el mundo. Desatada por el asesinato del Archiduque Francisco Fernando, heredero al trono de Austria-Hungría, la guerra fue consecuencia de las rivalidades territoriales entre Alemania, Francia y Gran Bretaña, y entre Rusia y Austria-Hungría, potencias que después de la Revolución Industrial peleaban por territorios donde comercializar sus productos. Austria declaró la guerra a Serbia, Alemania a Rusia y a Francia, e Inglaterra se unió a la lucha contra Alemania. A la contienda fueron adhiriéndose otras naciones, Japón se unió a los aliados, Bulgaria a las potencias centrales y, en 1917, Estados Unidos se une también a los aliados.

En 1918 Alemania firmó el primer armisticio, seguido por los tratados de Versalles, Saint-Germain, Trianón, Neuilly y Sévres, cuya consecuencia fue la disolución del imperio Austro-Húngaro, el surgimiento de Polonia como estado independiente y la creación de la República Checa. Se ensancharon los límites de Serbia con la creación de Yugoslavia, se crearon nuevos

Estados en Asia dependientes de Turquía y, finalmente, se estableció la Sociedad de las Naciones, con lo que se da por concluida la Primera Guerra Mundial.

Las consecuencias de la Guerra tuvieron, igualmente, repercusión en todo el mundo. Hacia 1929 se vive una gran depresión causada por el estancamiento del capital. Las potencias producen artículos electrodomésticos que al principio son adquiridos con avidez pero, al cabo de un tiempo, la oferta supera la demanda y caen las ventas, se pierden empleos y el poder adquisitivo; la economía queda sitiada en fábricas con exceso de productos y sin compradores. La consecuencia ideológica de estos sucesos se ve reflejada en la juventud mundial que quiere ser optimista, necesita espontaneidad, se manifiesta a favor del anti-intelectualismo, busca la risa, las manifestaciones de vida y, contradictoriamente, muestra gran entusiasmo por la tecnología y la rapidez de las nuevas máquinas, encontrándose así con un nuevo planteamiento entre la vida y la mecánica.

Hacia 1933, y violando los anteriores tratados de paz, Hitler remilitariza Alemania y ofrece una solución a la crisis: la conquista de nuevos territorios. Mostrando su poder militar logra que Francia e Inglaterra, queriendo evitar la guerra, cedan gran parte de Checoslovaquia. Luego firma alianzas con Italia y la URSS y, sin declaración de guerra, invade Polonia, lo que ocasiona que Francia abandone su postura pacifista y le declare la guerra en 1939, y dé inicio oficialmente la Segunda Guerra Mundial. Hitler invade Dinamarca, Noruega, Luxemburgo, Holanda y Bélgica. Francia se rinde en 1940, Italia ataca a Grecia y a los ingleses de África.

En 1941 Alemania ataca a su antigua aliada la URSS, y los Estados Unidos deciden tomar parte tras el ataque sorpresa de Pearl Harbor.

En 1942 Alemania pierde la batalla contra Stalingrado, y los aliados provocan la caída de Mussolini, destruyen grandes ciudades alemanas y sus centros de comunicación, logrando la

rendición de Italia, el desplome del régimen fascista y el suicidio de Hitler, ante la inminente derrota de Berlín.

En 1945 los Estados Unidos lanzaron las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki y con ello Japón se rinde incondicionalmente. El 24 de octubre del mismo año se constituye la Organización de las Naciones Unidas.

En lo que respecta a México, Villaurrutia vivió además el clima del desconcierto que sobrevino con el estallido de la Revolución Mexicana. Iniciada por Francisco I. Madero en busca de un cambio político, y continuada por quienes le imprimieron el rumbo hacia una transformación social, es una de las etapas más trascendentales de la historia nacional. Un período que marca el panorama general de la vida del país en el transcurso del siglo XX. No sólo se refirió a la lucha armada que derrocó al régimen porfirista de estructuras caducas que ya no correspondían al dinamismo de una sociedad en transformación, además comprende el sistema institucional de gobierno que emana de aquella lucha. A ésta le sobreviene una consecuencia directa: la proclamación formal de la Constitución de 1917.

Desde este año la juventud enfrentaba también una crisis posrevolucionaria. Los treinta años de dominio porfirista habían servido para que los intelectuales vieran en la cultura occidental "la fuente y la razón de ser de su legitimidad", es decir, comulgaban con esta ideología y sentían gran devoción por el modelo europeo, la fe en un progreso constituido de modo tangible, como ferrocarriles y fábricas, el cuidado de la apariencia y "las vagas líneas divisorias entre decoro y decoración".¹

A partir de ese momento se articulan aparatos de control como son el Partido Nacional Revolucionario (Partido Revolucionario Mexicano, Partido Revolucionario Institucional,

¹ Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*. El Colegio de México. 1981. 3ª ed., p. 1382.

posteriormente) y la Confederación de Trabajadores de México. Las instituciones toman fuerza dentro del Estado, facilitando la transmisión del poder de modo pacífico.

De acuerdo con la visión política de la época, el progreso derivaría en desarrollo para el país, es decir, pretendían ampliar pacíficamente las fronteras comerciales y modernizar la infraestructura, sin embargo esto demandaba la unidad nacional. Se buscaba fundir armoniosamente clases sociales, reconciliar antagónicos y tendencias ideológicas: *Desunidos somos víctimas propicias del enemigo*. Esto a merced del régimen en turno, que cada vez hace uso distinto de la "cultura de la Revolución Mexicana" para legitimizarse, conduciendo así al manejo superficial e incrédulo de las prácticas nacionalistas.²

En su artículo *Los Contemporáneos: La Decepción, La Provocación, La creación de un proyecto cultural*, Monsiváis dice acerca de la época:

El ánimo es triunfalista; al entusiasmo por la revolución (no lo ocurrido en los campos de batalla, sino en el ánimo de la minoría ilustrada) se añaden todo tipo de sensaciones inaugurales que recorren escuelas, ministerios, oficinas, salones de baile y disputas ideológicas. De la aprensión y el desorden trágico se ha salido a algo tan diferente que bien vale la pena asirlo de inmediato. *Carpe diem*. Apodérate del instante. Sé moderno, consíguete un idioma incontaminado, aduéñate de un repertorio de estímulos, asómbrate de las cargas estáticas del danzón y el automóvil y el *jazz band* y las fábricas y las luces de neón, vive pasiones inéditas, conduce a la superficie a una marginalidad que, expresada, se convierta en algo distinto a la vivencia del rechazo. Ser moderno: ya no escribir con ardimiento pedagógico y patriótico, no concebir la literatura de cara a la nación y su dolorosa historia, sino en relación íntima con el hipócrita lector, hermano y semejante. Ser moderno: ir hacia las masas como los muralistas, o hacia todos. (A condición que sean unos cuantos) como los contemporáneos, o hacia las metáforas que en primera y última instancia asombran a sus hacedores, como los

² *Ibidem* p. 1380.

estridentistas. Ser modernos: apoyarse en las oportunidades del nacionalismo para hacer caso omiso de lo nacional.³

De esta manera Monsiváis destaca la importancia de la renovación en el arte y en la vida cotidiana. Las consecuencias de la guerra fueron un deseo casi histérico por asirse a la vida y aprovechar cada día. La búsqueda se plantea entonces en dos direcciones. Ciertamente el nacionalismo brindó la posibilidad de la apertura propia, no ya la determinada con el extranjero. Fueron oportunidades para la expresión del sentir propio para que fuera expresado por aquellos que quisieran tomarlo en forma personal e iniciar la búsqueda de la universalidad, dejando de lado las particularidades de la Revolución y la matanza.

Posteriormente la política de Calles durante el período de 1924-1928 estuvo encaminada a dar impulso a la reconstrucción nacional por medio del establecimiento de un Estado fuerte, sustentado en la ideología populista y en el principio de conciliación de clases. La obra educativa en este período que iniciara José Vasconcelos, quien basó su programa sobre la idea de que la verdadera revolución deberá encontrarse en el humanismo y cuyo propósito fundamental fue llevar la enseñanza a las clases populares.

La idea de Vasconcelos fue continuada durante el período callista por José Manuel Puig Casauranc y Moisés Saenz, quienes ocuparon la Secretaría de Educación Pública de manera subsecuente. Este último fue un ideólogo de la escuela callista, y pedagogo doctorado en Europa. Aplicó su formación intelectual a los planes que tenía Calles acerca de una educación que formara parte de su Nueva Política Económica. Saenz concibió la creación de la Escuela Rural como una organización educativa que llegara a ocupar el lugar que la Iglesia había tenido en el pasado, pero no en el sentido en que la habían concebido los liberales, sino en el sentido verdaderamente social,

³Monsiváis, Carlos. "Los Contemporáneos: La Decepción, La Provocación, La creación de un Proyecto cultural", en *Revista de Bellas Artes*, N° 8, México, Noviembre, 1982, p. 18.

de tal manera que la escuela llegara a ser el centro de la comunidad rural. Se planeaba que los padres de familia colaboraran integrando varios comités que vigilarían el buen funcionamiento de la escuela, ocupándose de supervisar que se proporcionara el material y se controlara la asistencia de alumnos y maestros: "enseñar a vivir a los campesinos".

Exceptuando el período de Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública, y quizá también el proyecto cultural cardenista, el gobierno mexicano se fortalece careciendo de pretensiones teóricas, bajo la política del progreso como justificación y sentido último de México, rechazando con vehemencia el pensamiento utópico y afirmando como valor máximo la sobrevivencia pacífica.

1.1 Datos biográficos de Xavier Villaurrutia

Xavier Villaurrutia nació en la Ciudad de México el 27 Marzo de 1903 y murió en esta misma ciudad en 1950. Pertenecía a una familia mexicana venida a menos por la Revolución, una familia criolla legítimamente aristocrática. Entre sus antepasados había poetas, políticos, clérigos y célebres humanistas. Como correspondía a su calidad familiar, Villaurrutia había pasado su infancia en escuelas privadas como el Colegio Francés. Vivía en una casa grande en la calle de Mina, que a Novo le parecía porfiriana, jugaba tenis y recibía una mensualidad que le asignaban para sus gastos personales.⁴ Aunque como dice Héctor Valdés:

La biografía de Villaurrutia no se diferencia mucho de otros de sus compañeros de generación poética; la importancia de su vida radica en la importancia que como escritor tiene y también como mantenedor y animador de este extraordinario grupo de poetas al que la crítica puso el nombre de Contemporáneos.⁵

⁴ Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985. pp. 53-54.

⁵ Valdés, Héctor. Prólogo y selección de notas, en *Los contemporáneos, una antología general*, SEP-UNAM, México, 1982, (clásicos americanos 29), p. 160.

De acuerdo con esto, su biografía personal es importante únicamente en la medida que nos da elementos para la comprensión de la cosmovisión del poeta, pues aunque no son estos elementos los que determinaron su proceso creativo nos dejan entrever otras situaciones que sí pudieron influir en él como artista; así pues, los datos biográficos nos ayudan simplemente a situarlo dentro de un contexto social.

Hace estudios en la "Escuela Nacional Preparatoria [y en la] Escuela Nacional de Jurisprudencia. Abandona los estudios de leyes por la repugnancia que le producen "los procedimientos".⁶

El paso de Xavier Villaurrutia por la Escuela Nacional Preparatoria trajo consigo dos acontecimientos que determinarían su vida: haber conocido a Ramón López Velarde y a Salvador Novo. El primero, quien fuera su maestro, sembró el interés no sólo por la poesía sino por la búsqueda de nuevas formas y patrones que llevaran a las letras mexicanas a salir del estancamiento en el que se encontraban partiendo de la percepción personal a la universalidad. Derivado de esto, Villaurrutia encuentra en el conocimiento del arte europeo las herramientas que necesitaba su poesía para explicar el universo interior, y no por esto descontextualizado, que ya entonces le obsesionaba. Por su parte, Salvador Novo se convirtió en un cómplice literario: críticos dependientes uno del otro e incentivadores de la propia producción artística.

Su poesía se vio influenciada por distintos poetas de la época, para llegar a un estilo personal. Alf Chumacero, en el prólogo a las obras completas de Villaurrutia, nos dice:

[...] soportaba entonces la influencia de Ramón López Velarde, manifiesta en el primer grupo de sus poemas, y no pocas huellas de Enrique González Martínez, que tan cerca estuvo siempre de los recién iniciados. Los libros del español Juan Ramón Jiménez,

⁶ Villaurrutia, Xavier. "Autobiografía en tercera persona", en *Revista de Bellas Artes* N° 7, México Enero-Febrero, 1966. p. 7.

la agudeza mental del francés Jean Cocteau, las reproducciones de la última pintura europea —en especial los evasivos cuadros de Giorgio Chirico— y la aparición fogosa de la pintura mexicana, con Diego Rivera, José Clemente Orozco y el francés Jean Charlot en los primeros sitios, ayudaron a acelerar las nuevas concepciones del arte que habrían de hacer doblar la esquina a la lírica nacional.⁷

Estas influencias alentaron también su evolución poética en forma y fondo. Los Contemporáneos dejan de retratar la realidad cotidiana prefiriendo su estilización, esto en función del hallazgo del mundo interior del que carecían las formas poéticas anteriores. Un ejemplo de este desarrollo fue, en el caso particular de Villaurrutia, el tratamiento del tema de la muerte, pues para él en un primer momento fue solamente el día fatal en que termina la vida, y más adelante profundizó en este concepto llegando a percibirla finalmente como la amada que da testimonio a la existencia.

Para continuar sus estudios partió a la Universidad de Yale, en donde tomó cursos de producción y dirección escénica. A su regreso se instaló como profesor de literatura en la Universidad de México y obtuvo el cargo de Jefe del Departamento de Teatro de Bellas Artes, sin abandonar su gusto por la poesía. Al contrario, al igual que sus compañeros de generación, encontró en los cargos públicos la estabilidad económica que le permitió abundar tanto en su obra dramática como poética.

De los diversos estudios hechos a su obra poética, cabe destacar el realizado por Alf Chumacero, quien establece una evolución cronológica vista más desde la perspectiva emocional, lo cual posteriormente nos permitirá explicar su inmersión en el tema de la muerte.

Tres distintas y bien señaladas actitudes se advierten en la poesía de Xavier Villaurrutia. Pasados los titubeos iniciales, de los que se conservan algunas muestras, se hace patente su predilección

⁷ *Ibidem.* p. XI.

por el engaño del juego —de palabras y de ideas— que llega a confundirse con inteligencia. Posteriormente, en su mejor época creadora, la emoción se somete a la estricta vigilancia de las facultades intelectuales, en un justo equilibrio que lo hizo escribir sus más hondos poemas; y en la etapa final, la emoción se sobrepone a la inteligencia con tal ímpetu, que la obliga a restringir su ejercicio sólo a la superficie de las formas métricas. [...] Sin embargo, es preciso decir que, entre bromas y veras, se nota cómo, desde sus incipientes ensayos líricos, Villaurrutia se planteó un pretexto que sería el predominante: la muerte.⁸

1.2 Xavier Villaurrutia y el teatro

Al igual que sus compañeros de generación, Villaurrutia se distinguió de los poetas que lo antecedieron por su interés hacia todo lo que se relacionara con las actividades artísticas, tales como la crítica, el cine y la pintura entre otras. El teatro, por supuesto, no fue la excepción, su interés se fue extendiendo de las traducciones al español de los autores extranjeros (principalmente europeos) de la época hasta la creación de su propia obra, logrando un gran desarrollo de la misma y confiriéndole características propias.

Xavier Villaurrutia desarrolló un ferviente gusto por el teatro desde la infancia:

Mi infancia está llena de experiencias teatrales. Entre mil juegos infantiles figuraba el teatro [...] Mi más antiguo recuerdo de una representación teatral es el de una función en el Teatro Fábregas [...] En mi familia numerosa, mi madre elegía a aquellos de nosotros que iríamos al teatro, y en consecuencia, puesto que elegir equivale también a rechazar, a aquellos que nos quedaríamos en casa.⁹

Este gusto fue cultivado al principio simplemente como espectador, posteriormente como traductor y eventualmente se desarrollaría como creador, tanto que la mitad de su producción en

⁸ Chamacero, Alf. Prólogo a Xavier Villaurrutia, en *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*, FCE, México, 1996 (letras mexicanas), 3ª ed. p. XIV.

⁹ Villaurrutia, Xavier. "El teatro. Recuerdos y figuras", en *Revista de Bellas Artes*, N° 7, México Enero-Febrero, 1966. p. 7.

prosa son obras dramáticas. Uno de los intereses que compartía con sus compañeros de generación era el de impulsar el teatro en México, dando a conocer, a través de sus traducciones y puestas en escena, obras de los autores que se estaban colocando en el ámbito internacional:

Desde muy joven, al lado de sus compañeros con similares preocupaciones —sobresalientemente Celestino Gorostiza y Julio Bracho—, contribuyó a crear en México una nueva dimensión de las actividades escénicas. Primero, en 1928, con el teatro de Ulises, que es el arranque de la transformación de aquel arte, en ese entonces anquilosado en técnicas y obras españolas y francesas de fines de siglo. El grupo reunido en Ulises dio a conocer piezas de autores extranjeros contemporáneos: O'Neill, Cocteau, Vildrac... Años después, en 1932, Villaurrutia forma parte de otro experimento teatral, que dirige Celestino Gorostiza. Ahora se llamará Orientación. Como en el anterior intento, las preferencias se inclinarán 'por un teatro literario, culto, inteligente'.¹⁰

La complicidad literaria con los que posteriormente integrarían el grupo de los Contemporáneos tiene su origen en la Escuela Nacional Preparatoria, surgiendo principalmente de la amistad de Salvador Novo con Jaime Torres Bodet.

Torres Bodet le presenta a Novo a sus amigos, todos poetas: Bernardo Ortiz de Motellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza. Y Villaurrutia añade dos escritores brillantes, Gilberto Owen y Jorge Cuesta [...].¹¹

El inicio de esta amistad, está dada por múltiples afinidades: ideológicas, espacios de esparcimiento (cantinas, cafés, departamentos, etcétera), preferencias sexuales, gusto por la literatura —en particular la que ellos mismo producen. Novo, da testimonio de este encuentro en uno de sus poemas de *Espejo*:

¹⁰ Chumacero, Ali. Prólogo a Xavier Villaurrutia... *op. cit.* p. XXIII.

¹¹ Monsiváis, Carlos. *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, Ediciones Era, México, 2004, 2ª ed., p. 24.

XV

No podemos abandonarnos,
nos aburrimos 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,
aceptaría los dudosos honores del proselitismo.

El mismo Villaurrutia escribe acerca de la creación de este vínculo:

[...] Salíamos de la Escuela Nacional Preparatoria para entrar sin entusiasmo a la Escuela de Jurisprudencia y seguir la carrera de abogado. [...] Vivíamos y leíamos furiosamente. Las noches se alargaban para nosotros a fin de darnos tiempo de morir y resucitar en ellas cada uno y todos los días. [...] Descubríamos el mundo, caíamos en la aventura peligrosa e imprevista, y, además, escribíamos. La vida era para nosotros un poco literatura. Pero también la literatura era, para nosotros, vida. Leíamos para dialogar con desconocidos inteligentes [...] Escribíamos para callar o, al menos, para hilar entre sueños o entre insomnios la seda de nuestro monólogo. Éramos inseparables, un poco fatalmente, como los dióscuros. Él era, lo habréis adivinado, Salvador Novo. Yo era un retrato mío de hace diez años.¹²

Como hemos dicho, esta amistad dio como resultado diversos experimentos literarios y teatrales. Uno de estos fue en 1927 con la revista *Ulises* que sólo duró 7 números, que como señala

¹² Villaurrutia, Xavier. "Un joven de la ciudad", en *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*. Prólogo Ali Chamacero, FCE, México, 1966, (Letras Mexicanas), 2ª ed., pp. 683-684.

Monsiváis fue “una aventura de autopromoción obligada y de divulgación de los artistas y los escritores que les importaban”.¹³

Más adelante, para junio de 1928, se publica una nueva revista: *Contemporáneos*. Bajo la dirección de Bernardo Ortiz de Montellano, Bernardo J. Gastélum, Jaime Torres Bodet y Enrique González Rojo. En el mismo año, se crea el Teatro de Ulises, el cual posteriormente, con las bases puestas, se convertirá en el Teatro Orientación. Villaurrutia habla al respecto: .

En varios intentos se nos ha visto poner algo de nuestra voluntad, de nuestra inteligencia, y de toda nuestra ironía y buen humor. Desde luego, en aquel Teatro de Ulises, formado exclusivamente por artistas o por aprendices de artistas, en el que fuimos todo, actores, traductores directores, escenógrafos. [...] Exótico fue el Teatro de Ulises, porque sus aciertos venían de fuera: obras nuevas, sentido nuevo de la interpretación y ensayos nuevos de decoración, no podían venir de donde no los hay. Curioso temor éste de las influencias extranjeras. Miedo a perder una personalidad que no se tiene.

A nuestro paso por el Departamento de Bellas Artes de Educación, José Gorostiza y yo organizamos un experimento menos informal y deportivo, pero orientado en el mismo sentido de universalidad y de modernidad que apuntó el Teatro de Ulises. Aprobaba la tendencia, dibujadas las rutas, formado el repertorio, se organiza ‘entre incompreensiones y alarmas’ la temporada de 1932 del teatro Orientación [...].¹⁴

El Teatro de Ulises estuvo auspiciado por Antonieta Rivas Mercado. En su casa, ubicada en la calle de Mesones, se improvisó un espacio teatral con pocos recursos. Ella explica este proyecto:

La operación en este caso consiste en presentar obras correspondientes al momento actual. Estamos fijando la sensibilidad contemporánea con creaciones maduras del teatro extranjero. Más tarde presentaremos también clásicos. Nuestra

¹³ Monsiváis, Carlos. *Salvador Novo... op. cit.* p. 32.

¹⁴ Villaurrutia, Xavier. “El teatro es así”, en *Obras. op. cit.* p. 738.

forma de trabajo es sencillísima. Todo lo hemos hecho nosotros mismos, lo que no quiere decir que hayamos improvisado. Cierta es que nos hemos improvisado actores, escenógrafos y directores de escena, pero de la siguiente manera: escogiendo cuidadosamente las obras, aprendiendo rigurosamente los papeles, estudiando la escenificación con esmero. En breve, no dejando nada al azar. Como en todo el teatro contemporáneo, hemos buscado unidad de conjunto, equilibrio, armonía. Entre nosotros no hay estrellas. Hemos tachado al primer actor y a la primera actriz. Todos son esenciales. Desde el telonero hasta los protagonistas.¹⁵

Los méritos de este teatro radicarán en hacer nacer en México el gusto por las obras de los últimos años y crear un equipo de directores, escenógrafos y actores con ideas diferentes a las que imperaban en el teatro profesional. Margarita Michelena, poetisa mexicana quien conoció a Villaurrutia, nos dice al respecto:

En una de las temporadas de Orientación, Villaurrutia da a conocer su primera obra teatral: *Parece mentira*, y al año siguiente, *¿En qué piensas?* La beca de la Fundación Rockefeller (1935-1936), que disfrutó en la Universidad de Yale, lo reafirma en su vocación. A su regreso a la patria, seguirá participando en actividades teatrales con el mismo vigor juvenil [...] Como autor teatral, Villaurrutia no se olvidó de los procedimientos que tan lúcidamente agregó a la poesía. La inteligencia, desnuda en ágiles diálogos, preside la trama de sus obras, y la ironía, repartida por igual entre los personajes, juega importante papel en el proceso y en el desenlace de las escenas [...].¹⁶

A pesar de sus estudios en el extranjero, continuó aportando y transportando sus hallazgos como poeta a la creación dramática dentro de los grupos teatrales a los que perteneció.

Su producción dramática total fue de 13 obras, sumando a éstas la versión cinematográfica y la operística de "La Mulata de Córdoba", que Adolf Snaidas¹⁷ divide en tres

¹⁵ Monsiváis, Carlos. *Salvador Novo... op. cit.* pp. 180-181.

¹⁶ Michelena, Margarita. "Villaurrutia", *Revista Mujeres* (Sección Cultural), México, 1982.

¹⁷ Snaidas, Adolf. *El teatro de Xavier Villaurrutia*, México, 1973. (SEP/ SETENTAS 73).

períodos. El primero, que denomina "Período experimental", integrado por las obras publicadas como *Autos Profanos* en los que están contempladas: "Parece mentira", "¿En qué piensas?", "Ha llegado el momento", "Sea usted breve" y "El ausente". Su común denominador es el amor profano en el que los personajes se ven siempre defraudados, la influencia de la sociedad, la evocación de modismos, así como la extensión breve tanto de las obras como de sus títulos.

El segundo período que titula "Conflictos generacionales", en donde incluye: "Invitación a la muerte", "La hiedra", "La mujer legítima" y "El yerro candente". En este cuarteto presenta los problemas familiares de la clase media mexicana y estudia la figura del padre dentro del círculo familiar.

Finalmente el tercer período, que llama "Conflictos matrimoniales", está compuesto por las dos versiones de "La Mulata de Córdoba", "El solterón", "El pobre barba azul", "Juego peligroso" y "La tragedia de las equivocaciones". De éste, las características comunes son su regreso a la estructura breve de los *Autos Profanos*, abandona los conflictos generacionales y experimenta un poco con "las sensibilidades del teatro del absurdo".¹⁸

De acuerdo con la clasificación de Snaidas, hay quien afirma que sus primeras obras fueron más arriesgadas, y después adopta los moldes del teatro tradicional. Michelena opina en función de su obra dramática:

Las obras en un acto de Xavier Villaurrutia, son las mejores porque en ellas juega con su lúcida inteligencia, las de mayor extensión están demasiado apegadas a los moldes del teatro tradicional, los personajes teatrales de Villaurrutia son todos demasiado inteligentes, fatigan la atención, el interés y el transcurrir de la vida misma.

Villaurrutia prefería crear los personajes antes que recogerlos del mundo circundante. Frente a la realidad cotidiana, opuso una realidad inventada en que las ideas dominan las intervenciones de sus personajes: seres nacidos de la

¹⁸ *Ibidem*. p. 188.

imaginación, apenas relacionados con nuestros prójimos, o fantasmas que representan cada cual por su parte, las múltiples facetas de la consciencia villaurrutiana.¹⁹

Por otra parte, después de conocer "Juego peligroso", una de las últimas obras de Villaurrutia, Usigli consideró que su teatro, con el transcurso de los años, iba adquiriendo mayor calidad. Sin embargo fue su muerte la que concluyó su proceso: "No creo que su poesía los últimos años ascendiera en calidad, en cambio, su teatro progresó muchísimo pero la muerte truncó ese progreso".²⁰

Ciertamente, como dice Michelena, no fue el realismo, para la mente villaurrutiana, un elemento al que quisiera ceñirse. Villaurrutia inventaba el propio mundo de sus obras, sin el afán de retratar a su sociedad contemporánea. Octavio Paz reconoce estas obras como un documento social, aunque aclara que las considera así "más por lo que callan que por lo que dicen",²¹ pues, en esa época, la familia burguesa mexicana era más vulgar y ruidosa que las familias creadas en su ficción teatral.

El realismo era pues para Villaurrutia una propensión literaria con la que no mostraba ninguna afinidad. Fiel a tendencias que exigen del teatro el afán de inventarse el propio mundo con un irremplazable lenguaje, insistió aun en sus últimas piezas, en no relacionarlo con situaciones distintas de las exclusivamente teatrales; es decir, sus obras no intentaban 'resolver más problema que el que ellas mismas se planteaban'.²²

Así pues, sus obras no son un documento en el que se retrate la realidad circundante, lo son porque el autor advirtió que la familia mexicana sufría un cambio en sus estructuras morales

¹⁹ Michelena, Margarita. *Op. cit.*

²⁰ Alba, Víctor. "Villaurrutia según Usigli: su extraña habilidad y facilidad para componer epigramas impublicables", en *Revista Hoy*, N° 825, México, 13 de diciembre, 1952.

²¹ Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, FCE, México, 1990, 2ª ed., pp. 35-40.

²² Chumacero, All. *op. cit.* p. XXIV.

y creó una ficción donde pudiera mostrarla. No retrató el punto de partida ni se interesó por adivinar el resultado. Nos muestra una sociedad en transición, en donde la decencia, el decoro, la reserva y las formas púdicas del orgullo, la obligan a callar las pasiones que la sacuden, como el adulterio, el incesto y la sexualidad.

La familia creada por Villaurrutia se encuentra en un momento en el que adivina que sus valores van a cambiar, pero sus personajes jamás ponen en duda la validez de las reglas sociales, aunque quisieran romperlas.

Se ha dicho que es un teatro "más propio para ser leído que representado",²³ pues lo dramático se encuentra en las ideas que expresan los personajes. En los diálogos Villaurrutia supo dar sus puntos de vista acerca de las relaciones sociales de la clase media, de los conflictos familiares y de los oscuros mecanismos amorosos, que se presentan siempre velados por el decoro.²⁴

1.3 Del Modernismo a los Contemporáneos

El modernismo en México ha sido considerado como una etapa de madurez lírica para las letras mexicanas, pues sus principales exponentes incursionaron en los problemas planteados por las formas poéticas, oscilando entre lo romántico y lo moderno. Sin embargo, la aparición de Ramón López Velarde en plena Revolución Mexicana permitió continuar esta exploración y encontrar una nueva veta. Este poeta comenzó a romper con los patrones estéticos ya agotados para ese entonces, dando lugar a la nueva exploración que abordaron los Contemporáneos de manera decisiva. Esta gran influencia estuvo determinada en buena medida por la labor docente de López Velarde en la Escuela Nacional Preparatoria.

²³ Guardia, Miguel. "El teatro de Villaurrutia", en México en la cultura, suplemento dominical del diario *Novedades*, N° 102, 14 de enero, 1951. *apud. Ibidem.* p. XXIV.

²⁴ Chumacero, Ail. *op. cit.* pp. XXIV-XXV.

Lo decisivo consistía en que los poetas, los 'nuevos' poetas, ejercieran su oficio dueños de otros propósitos tanto de actitud como de expresión: llevar adelante lo que López Velarde había soslayado en hábiles versos al atrever irreconocibles imágenes y romper con órdenes y rutinas que ya habían dado sus mejores galas. Esa tarea, con plena conciencia, fue la que se propusieron los nuevos escritores. Y así como el modernismo surgió en un principio como el resplandor de las últimas vertientes francesas, el en un tiempo llamado 'vanguardismo' —razón y pecado de la generación de *Contemporáneos*—, de manera paralela y para insinuar que la historia se repite, reflejó también en buena porción de su empresa inicial los cambios que [...] se verificaban en las tierras de Francia.²⁵

Ya una vez establecida claramente la influencia de López Velarde, cada uno hubo de hallar un camino propio, enfocándose más hacia la exploración interior, y es esto precisamente lo que los cohesionaba como *Contemporáneos* y lo que los diferencia radicalmente del modernismo.

Años más tarde, después de sus experiencias en la revista *Contemporáneos*, a la madurez de las distintas personalidades, correspondió el hallazgo del mundo interior no sólo vedado a los abstraccionismos sino impregnado de un sentido ante la vida no lejano de un 'nuevo romanticismo'. [...] La tarea principal consistía en buscar un lenguaje que descubriera, hasta desnudarla, la realidad circundante, manifestada con signos diferentes a los que había manejado el modernismo.²⁶

Es así como se da el gran paso, tanto de contenido temático como de lenguaje, y surgen los *Contemporáneos*. "El grupo sin grupo" o "archipiélago de soledades" como lo llamó Villaurrutia, se organizó por la voluntad de esparcir el horizonte de la propia cultura y de conocer, asimilar y acuñar nuevas culturas europeas y norteamericanas, por lo cual fueron injuriados y calumniados. La cultura francesa ejerció, en parte de los *Contemporáneos*, la mayor

²⁵ *Ibidem*, p. XI.

²⁶ *Ibidem*, p. XII.

influencia. Su posición, su praxis, en lo inmediato y militante.²⁷ Su conformación como grupo no fue de manera premeditada, fue más bien establecida por afinidades, pero sobre todo por enemistades comunes.

Es necesario explicar el porqué de la denominación al "grupo sin grupo" y la falta de definición de algunos integrantes. En una carta fechada en 1934, Villaurrutia dice a este respecto:

El grupo en el que usted me cuenta y en el que yo mismo me incluyo se formó casi involuntariamente por afinidades secretas y por diferencias más que por semejanzas. 'Grupo sin grupo' le llamé la primera vez que comprendí que nuestras complicaciones privadas, nuestras desemejanzas cortesés, nuestras intenciones, diversas en el recorrido pero unidas en el objeto de nuestra ambición tenían que trascender al público, como sucedió en efecto. 'Grupo de soledades' se le ha llamado después pensando en lo mismo. Un grupo que no lo es. [...] El hecho de que se nos considere unidos nos viene, pues, de fuera. Ni un programa ni un manifiesto que provoquen esta idea hemos formulado. Pero, puesto que la idea existe, la aceptamos y seguimos juntando nuestras soledades en revistas, en teatros, en obras, y hasta en lo que usted llama nuestra influencia.²⁸

Como ya hemos visto, no hubo una intención premeditada para la formación del grupo y fueron las circunstancias, que eran percibidas por los otros, las que los hicieron consolidarse como tal.

Respecto a la determinante influencia de este grupo en la cultura mexicana, Monsiviáis considera:

Más que un grupo o generación, y bastante más que un 'paisaje de la época', los Contemporáneos son, en México, una actitud ante el arte y la cultura (ante la sociedad y el Estado), normada por el rigor, la crítica, la creación en contrapunto de la 'realidad

²⁷ Cardoza y Aragón, Luis. "Retrato de los contemporáneos", en *Revista de Bellas Artes*, N° 8, México, noviembre, 1982, p. 3.

²⁸ Villaurrutia, Xavier. "Carta a un joven (Edmundo Valadés)", en *Los contemporáneos por sí mismos*. pp. XI-XII. apud Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985, p. 14.

nacional', la oposición al chovinismo, el desdén por el éxito inmediato, la voluntad de poner al día una literatura, la integración simultánea al orden (el mecenazgo de la Revolución Mexicana) y la marginalidad (la incompreensión social [...]).²⁹

La formación oficial del grupo ocurrió cuando Pedro Ortiz de Montellano insertó un directorio dentro de la revista *Contemporáneos*, encabezado por él como director y agregando una lista de simples redactores entre los que figuraban: Emilio Abreu Gómez, Genaro Estrada, Bernardo J. Gastélum, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Celestino Gorostiza, Samuel Ramos, Rubén Salazar Mayén, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia. Este directorio fue publicado en los números 21 al 24 correspondientes a las publicaciones de febrero a mayo de 1930. El primer catálogo de redactores estaba incompleto. En él no figuraba Gilberto Owen y Jorge Cuesta apareció hasta el cuarto número. Alfonso Gutiérrez Hermosillo empezó a colaborar en el número 5 de la revista. Más tarde incluyeron de manera oficial a Salvador Novo y Carlos Pellicer.³⁰

Así pues, los nombres citados anteriormente conforman al grupo que nunca se forma como tal. Es importante entender que las características que los diferencian de la comunidad artística de la época, los cohesionan como grupo aún a pesar suyo. Dichas características son: la difusión cultural, la polémica, las amistades y enemistades de sus trabajos en el gobierno y la rivalidad con otras revistas literarias y periódicos.

[...] Hemos de señalar asimismo en los jóvenes escritores una incisiva curiosidad por todo lo que se relacionara con la totalidad de las actividades artísticas. Porque no sólo la poesía y la pintura, sino particularmente el teatro, y la música, la filosofía en uno de ellos, el ensayo, la crítica propiamente literaria, el periodismo, todo menos la ciencia —salvo el caso de Jorge Cuesta— atrajo a

²⁹ *Ibidem.* p. 57.

³⁰ Salazar Mallén, Rubén. "Génesis de los contemporáneos", en *Revista de Bellas Artes*, N° 8, México, noviembre, 1982, p. 28.

sus mentes ahitas de curiosidad y dueñas de un buen humor que pronto habrían de perder, tomado en melancolía o en simple desilusión.³¹

Los Contemporáneos también se caracterizaron por el rigor, la crítica, la creación en contrapunto a la realidad nacional, la oposición al chovinismo, la urgencia de poner al día la literatura y la sensación simultánea de integración y marginalidad. Son estas las características que para Cardoza y Aragón definen a los Contemporáneos.³²

El rechazo y la crítica eran abiertamente declaradas. No tuvieron más opción que aceptarlo como sus destinos individuales, para luego seguir con su producción artística.

Es de este modo que Carlos Monsiváis determina dentro del grupo de Contemporáneos dos etapas: "su descubrimiento del arte como nacionalidad verdadera y última, y la sensación posterior de acoso y resistencia".³³

1.4 Críticas y marginación

La generación de Contemporáneos se ve seriamente marcada por la Revolución Mexicana que, como menciona Carlos Monsiváis, "La acepten o se opongan a ella, es su horizonte imprescindible, lo que amolda o desintegra a las personas y las familias".³⁴ Tanto los resultados belicosos de la Revolución como los de la Primera Guerra Mundial brindaron a los Contemporáneos un ambiente muy propicio para encauzar su afán por construir una nueva mentalidad que permitiera explorar nuevas posturas frente a la vida.

Una de las marcas que deja la Revolución en el ámbito cultural fue la clara división entre dos posturas relevantes: por una parte están aquellos que se empeñan en ensalzar, por todos los

³¹ Cardoza y Aragón, Luis. *op. cit.* p. 3.

³² Monsiváis, Carlos. "Los Contemporáneos: La Decepción..." *op. cit.* p. 17.

³³ Monsiváis, Carlos. "Los Contemporáneos: La Decepción..." *op. cit.* p. 21.

³⁴ *Ibidem.* p. 22.

medios artísticos posibles, a la clase obrera como purgadora de lo acontecido en los campos de batalla. Glorificar a los héroes de la Patria Nueva vinculándolos con una gran carga ideológica de masculinidad intachable. Por otra parte se encuentran los que se dedicaron a internacionalizar su visión artística, rechazando lo que no involucre lo íntimo, lo personal exacerbado, lo que debe ser callado, lo "inmoral".

En este contexto de mutua desacreditación, la creación de nuevas instituciones culturales brinda a Los Contemporáneos, a modo de tregua, la opción de los cargos públicos dentro del Gobierno y el mecenazgo de diversos funcionarios. "Según Novo y Torres Bodet, los mecenazgos reconocibles son tres: 1) el patrocinio de Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública (1921-1924); 2) el patrocinio del doctor Bernardo J. Gastélum en la Secretaría de Salubridad (1924-1928), y 3) el patrocinio de Genaro Estrada, subsecretario de Relaciones Exteriores".³⁵

Así pues, las consecuencias sangrientas de la Revolución y el rechazo por la falta de masculinidad mostrada por los Contemporáneos fue, a un mismo tiempo, el modo como se encontraron inmersos en un ambiente de protección y repulsión.

Dejando de lado el tema del mecenazgo, la formación del grupo sirvió para señalarlos, fueron criticados, atacados y profundamente incomprendidos por ser aficionados al cultivo de las letras en una sociedad que veía con recelo a los intelectuales. Al respecto Jorge Cuesta comenta en una carta a Bernardo Ortiz de Montellano:

[...] se nos reúne, se nos hace caer en un grupo, sencillamente porque se evita o porque no se desea nuestra compañía literaria. Reunimos nuestras soledades, nuestros exilios; pero nuestra agrupación es como la de los forajidos, y no sólo en sentido figurado podemos decir que somos 'perseguidos por la justicia'. Vea usted con qué facilidad se nos siente extraños, se nos destierra, se nos 'desarraiga', para usar la palabra con que quiere expresarse lo poco hospitalario que es para nuestra aventura

³⁵ *Ibidem*, p. 31.

literaria el país donde ocurre. Esta condición quiere que sean nuestros personales aislamientos los que se acompañen, los que constituyan un grupo.³⁶

Los Contemporáneos eran marginales con respecto a la cultura oficial, al gusto literario dominante, a los estilos de vida. Preparados por Tablada y López Velarde, estos poetas abandonan las recetas de profundidad, hondura anímica y amor desesperado y eligen la oscuridad de la poesía pura.

López Velarde con su *Suave Patria* deslumbra a un público que desea comprenderlo pero acaba simplemente por memorizarlo. Los lectores se vuelven escasos ante las innovaciones de Neruda, César Vallejo, Borges, Huidobro, Lorca, Cemuda, Jorge Guillén, César Moro, etcétera.

Su público se vuelve minoría pues la poesía deja de ser declamable. Hacer poesía pura es una labor ardua ante una sociedad que quisiera verse reflejada de manera inmediata y demanda temas revolucionarios, cuando la misma Revolución llevó a la nueva generación de escritores a convencerse de la existencia de una sensibilidad personal, genuinamente mexicana, en la que había que ahondar a la par que con la cultura del mundo. Prefieren darse a la búsqueda de formas tradicionales y profundas dentro de su propio ser, en un esfuerzo equivalente a la búsqueda del carácter nacional que intenta el país, procurando encontrarse a sí mismos dentro de este nuevo contexto y dejando de lado la realidad inmediata, "la carne de la revolución".³⁷

Los Contemporáneos eran escépticos, pero esta característica tenía un origen social. "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

³⁶ Cuesta, Jorge. "Encuesta sobre la poesía Mexicana, (Carta a Bernardo Ortiz de Montellano)", en *Poemas y ensayos*, t. III, p. 372, (colección "Poemas y ensayos") UNAM, México, MCMLXIV, *apud*. Salazar Mallén, Rubén. *op. cit.* p. 27.

³⁷ Monsivális, Carlos. "Los contemporáneos: La Decepción...", *op. cit.* p. 25-26.

ávida y zafia".³⁸ No podían creer ni en los revolucionarios ni en sus programas, así que se aislaron en mundos privados donde poblaban los fantasmas del erotismo, el sueño, la muerte y la palabra ausencia.

En su literatura no existen los otros, la gente. En la poesía de Gorostiza, Villaurrutia y Ortiz de Montellano no hay nadie, sólo espectros y reflejos. En la obra de Pellicer encontramos héroes y villanos estereotipados; montañas, ríos, árboles y ruinas, pero no gente. Octavio Paz define esta actitud como un "exilio interior". Las palabras *religión* y *reacción*, ligadas a la poesía de Eliot y Pound, así como la *magia* y *revolución*, plasmadas en Breton, Eluard y Aragón, les eran indiferentes. Se propusieron continuar la obra iniciada por los modernistas y desdijeron los elementos visionarios, pasionales, subversivos y políticos. "Nos identificaba un afán de construir cosas nuevas, de adoptar posturas nuevas ante la vida. Sentíamos esto lo único revolucionario y más sincero que tomar simplemente lo viejo y barnizarlo y escribir encima: ¡Viva la Revolución!",³⁹ comentaría Owen en 1934.

Se formó un gran debate en torno a la tendencia literaria de los Contemporáneos. Los nacionalistas de la época, representados por los colaboradores de la revista *Crisol* y después por los estridentistas, los acusaron de europeístas, pues consideraron que no estaban produciendo la literatura apropiada para las circunstancias post-revolucionarias que existían en México. Asimismo, demandaban el uso de materiales mexicanos cuando los contemporáneos se inclinaban por el uso y desarrollo de las últimas tendencias de la literatura europea, concretamente francesa, en un afán de alcanzar el universalismo. Para los Contemporáneos la influencia literaria extranjera sirvió como medio para expresarse a sí mismos y asumieron que el

³⁸ Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia... op. cit.* p. 22.

³⁹ Monsiváis, Carlos. *Los contemporáneos: La Decepción...*, *op. cit.* p. 18.

resultado de su trabajo sería necesariamente mexicano, puesto que lo realizaba un autor mexicano, sin dejar de ser patriotas, pero alejados del folklore.

El debate derivó después en un planteamiento de Carlos Gutiérrez Cruz, colaborador de la revista *Crisol*, donde desconocía toda literatura que no tratara un problema social y no fuera comprensible para el público en general, ya que consideraba al vanguardismo como hermético y, por lo tanto, alejado del dominio popular.

Fueron los estridentistas, antagonistas también del grupo de Contemporáneos, quienes mostraron a Gutiérrez Cruz que el vanguardismo-hermetismo podía ser comprometido socialmente, pero igualmente lo consideró poco accesible para las masas. Los nacionalistas buscaban el tema social sin considerar sus cualidades universales, mientras que los europeístas consideraban que el tratamiento del tema social producía propaganda y no arte.

El empeño de los nacionalistas por criticar y reprobar a los Contemporáneos los llevó a definir la discusión como *afeminamiento* contra *masculinidad*,⁴⁰ pues, si bien no todos los Contemporáneos eran homosexuales, la saña y la difamación no admitían excepciones.

Manuel Maples Arce, poeta *estridentista*, recuerda:

En una ocasión nos reunimos en el Salón Verde de la Cámara de diputados para tratar el problema de los homosexuales en el teatro, el arte y la literatura. [...] la gente se preguntaba por qué se les permitía moverse con tanto desplante, cuando en la época de Porfirio Díaz se les obligaba a barrer las calles. [...] La moral pública no depende de un grupo: es el estilo de una sociedad, como diría Ortega y Gasset, y cuando ésta acepta que cada quién haga de su juicio un papalote, no existe posibilidad de dignificación.⁴¹

⁴⁰ Brashwood, John S., "Los Contemporáneos y los límites del Arte", en *Revista de Bellas Artes*, N° 8, México, noviembre, 1982, pp. 33- 35.

⁴¹ Maples, Manuel. "Memorias", en *Soberana Juventud*, 1967, *apud* Monsiváis, Carlos. "Los Contemporáneos: La Decepción...", *op. cit.* p. 23.

Como hemos dicho, la Revolución crea los espacios de desarrollo para una sensibilidad distinta al tiempo en que los nacionalistas se ufanan de un machismo exacerbado. Para estos, el ambiente bélico exige valentía y sostienen una teoría: “un maricón ofende a la hombría, a México, a la Revolución”.⁴²

La indignación de este grupo consistió en que la Revolución Mexicana fomentó los espacios que alojaron lo antes inconcebible: las faltas a la moral y a las buenas costumbres. En la ciudad de México, que había dejado de ser porfirista, las mujeres *libres* ya no eran calificadas de prostitutas y los homosexuales vivían sin miedo a ser asesinados. Para esta sociedad Villaurrutia y sus amigos resultaron monstruosos. Parásitos que amenazaron la integridad nacionalista, justo cuando México adquiriría una nueva conciencia de sí.

Como consecuencia de lo anterior surge un involuntario reconocimiento social y público para los Contemporáneos: “Si no puedes suprimirme, terminarás por reconocerme”.⁴³ El exagerado rechazo, acoso y exclusión ocasionados por su preferencia sexual terminó por confirmar el lugar destacado que estos personajes ocuparon dentro del ámbito cultural.

Al instalarse un Comité de Salud Pública dentro de la Cámara de Diputados, cuya obligación era “depurar al gobierno de contrarrevolucionarios” un grupo de intelectuales entre los que destacan Emilio Abreu Gómez, Julio Jiménez Rueda, Jesús Silva Herzog, entre otros, le solicitan al comité que “depure” también a los individuos de “moralidad dudosa” que ocupan puestos oficiales puesto que dan un mal ejemplo que “impide el arraigo de las costumbres viriles en la juventud”, y su afeminamiento les hace imposible identificarse con los trabajadores de la reforma social.⁴⁴

⁴² Monsiváis, Carlos. *Salvador Novo... op. cit.* p. 41.

⁴³ *Ibidem.* p. 45.

⁴⁴ Monsiváis, Carlos. *Los Contemporáneos: La Decepción...*, *op. cit.* pp. 23-24.

La petición de estos intelectuales repercutía directamente sobre los Contemporáneos, pues éstos habían encontrado al incorporarse a la burocracia mexicana una seguridad laboral y económica que les permitía el trabajo en la creación de obras personales (Novo y Villaurrutia, por ejemplo, pertenecieron al Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública). Aunque no abandonaron sus cargos por esta razón, constantemente fueron atacados y en alguna ocasión se vieron en la necesidad de abandonar temporalmente sus empleos o buscar una reubicación pues sus tendencias literarias les acarrearaban gran cantidad de enemigos.

En 1932 la publicación de dos capítulos de una novela escrita por Salazar Mallén en la revista *Examen*, ocasionó que se le acusara de faltas a la moral ya que figuraban en ella “expresiones obscenas”.

Siendo varios de los Contemporáneos funcionarios de la Secretaría de Educación Pública, tuvieron que abandonar sus cargos, y los directores de la revista —Mallén y Jorge Cuesta— se enfrentaron a un largo proceso del que finalmente fueron absueltos. En otra ocasión, durante el mandato del General Cárdenas, un grupo de diputados, junto con algunos funcionarios de Bellas Artes, los denunciaron como “reaccionarios”, “progresistas”, “poetas exquisitos”, “decadentes” y “cosmopolitas”. Una vez más, los Contemporáneos se vieron forzados a abandonar sus empleos gubernamentales, a excepción de Torres Bodet y Ortiz de Montellano, pero no les fue difícil acomodarse en el sector de la educación y en empresas privadas, dentro de la industria del cine y la publicidad.

Entendamos pues que el mundo de nuestro autor estaba saturado de enfrentamientos bélicos, en el que los intereses de los individuos que conformaban esta sociedad dejaban de ser importantes ante la inminencia de la guerra. En este contexto, fue conveniente ensalzar el nacionalismo y la inclinación por las causas sociales en pro de la fortaleza de las naciones que, ante la amenaza externa o de los propios levantamientos civiles, dependían de la unidad nacional.

En consecuencia, los conflictos personales (amorosos, psicológicos, existenciales) no tenían cabida ante la apabullante realidad. No es extraño, entonces, que la propensión de Villaurrutia y sus compañeros de generación por centrarse en temas de carácter interno como la imposibilidad de comunicarse con los otros, la soledad y la muerte, resultara aberrante para su sociedad.

El tema de la homosexualidad de algunos Contemporáneos no es un criterio literario, pero el análisis de las circunstancias sociales marginales en el que éste los colocaba permite comprender la postura valiente e innovadora que adoptaron tanto en su producción artística como en su vida personal.

El grupo de Contemporáneos se caracterizó por la incredulidad hacia los tópicos relativos a lo nacional, pues habían sido testigos de la corrupción de los héroes revolucionarios y de los pocos cambios que, a nivel gobierno, se habían efectuado. De alguna forma, este grupo se vio inmerso dentro del espíritu del *carpe diem* descrito por Monsiváis. Enfocaron su inteligencia al conocimiento de manifestaciones artísticas extranjeras, incursionaron en nuevas temáticas y formas, criticaron el arte y la sociedad de su época y se opusieron a encauzar la creación artística, de tal suerte que ésta se convirtiera en un producto de consumo para las masas, de modo que alentara un nacionalismo mal entendido. Se les tachó de elitistas. Fue un grupo incomprendido y abiertamente rechazado, sin embargo, en la actualidad, es imposible negar la trascendencia de sus aportaciones al arte nacional, pues brindaron alternativas que la estética nacionalista había desdeñado.

CAPÍTULO II

CONCEPCIÓN DE LA MUERTE EN XAVIER VILLAURRUTIA

“Dicen que he muerto.
No moriré jamás:
¡Estoy despierto!”

-Epitafio de Xavier Villaurrutia

2.1 La muerte para los mexicanos

En el momento en el que surge la vida nace con ella la posibilidad del conocimiento básico, y en la medida en que sabemos que nuestros años de vida son menos, vivimos con más consciencia nuestra muerte.

Las acepciones del tema de la muerte varían con las épocas y las sociedades. Las perspectivas que se pueden tener de la muerte son tantas como civilizaciones existen en el mundo. Es pues, la idea de la muerte, un elemento presente en la consciencia humana que se llega a convertir en obsesión en algunas épocas, cuando en otras se deja de lado para volver la atención hacia nuevas circunstancias.

Paz nos dice que para los paganos la muerte era el fin de la existencia individual, un episodio en el circular renacer y remorir cósmico; la originalidad judeo-cristiana consistió en la ruptura del tiempo cíclico del paganismo y en la introducción de un tiempo nuevo, con un principio y un fin.⁴⁵ Para los cristianos la muerte fue la puerta de entrada a la eternidad, cesó de ser un fin y se convirtió en un principio.

Esta eternidad cristiana está ligada al concepto del bien y del mal utilizado por la religión para regular la conducta de los fieles. La Biblia fue la encargada de evidenciar la posibilidad de la existencia después de la muerte. Esto se explica cuando Jesús muere para redimir a los hombres

⁴⁵ Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia... op. cit.* pp. 67-85.

de sus pecados y después resucita, dejando claro por un lado que la muerte no es un final, sino la entrada a una mejor vida: el paraíso, la vida eterna. Por otro lado se plantea que las acciones realizadas en la vida mundana trascenderán decisivamente en la posibilidad de alcanzar la nueva vida. En Marcos 16, 1-6 encontramos el pasaje de la resurrección de Jesús:

Quando pasó el sábado, María Magdalena, María, Madre de Santiago, y Salomé compraron aromas para embalsamar el cuerpo. Y muy temprano, en ese primer día de la semana, llegaron al sepulcro apenas salido el sol. Se decían unas a otras: '¿Quién nos removerá la piedra del sepulcro?' Pero cuando miraron vieron que la piedra había sido echada a un lado, y eso que era una piedra muy grande. Al entrar al sepulcro vieron a un joven sentado al lado derecho, vestido enteramente de blanco, y se asustaron. Pero él les dijo: 'No se asusten. Ustedes buscan a Jesús Nazareno, el que fue crucificado. Resucitó; no está aquí [...]'.⁴⁶

De lo anterior, el aspecto que hay que resaltar es el planteamiento de la resurrección, es decir, hasta ese momento la muerte era el fin de la existencia.

La cosmovisión del Cristianismo permite la seguridad de la resurrección. Antes de eso los muertos confluyen en un lugar indefinible esperando que sus actos sean juzgados, para así tener acceso a la vida eterna. Así lo dice el Apocalipsis 20, 11-15:

Después vi un trono espléndido, muy grande, y al que se sentaba en él; ante su presencia desaparecieron el cielo y la tierra sin dejar huellas. Los muertos, grandes y chicos, estaban de pie ante el trono. Se abrieron unos libros, y después otro más, el Libro de la Vida. Entonces los muertos fueron juzgados, de acuerdo con lo que está escrito en los libros, es decir, cada uno según sus obras. El mar devolvió los muertos que guardaba, y lo mismo la Muerte y el Lugar de los Muertos, y cada uno fue juzgado según sus obras. Entonces la Muerte y el Lugar de los Muertos fueron

⁴⁶ *La Biblia*. Texto íntegro traducido y comentado por Ramón Ricciardi y Bernardo Hurault, Madrid, Ediciones Paulinas, 1974, p. 96.

arrojados al lago de fuego. En esto consiste la segunda muerte: el lago de fuego. Todos los que no se hallaron inscritos en el Libro de la Vida, fueron arrojados al lago de fuego.⁴⁷

De esta manera la concepción de la muerte se ha visto determinada por la religión judeocristiana en los países practicantes. Sin embargo en México la creencia en esta religión se funde con la cosmovisión prehispánica durante la Conquista, dando como resultado un pueblo altamente devoto, el cual ya lo era antes de la llegada de los españoles, a una religión mezcla de las antiguas y nuevas creencias. El ejemplo más claro es la Virgen de Guadalupe, la Virgen Morena.

De este mestizaje ideológico se deriva la concepción de la muerte mexicana. La fusión de la idea del Mictlán con la del cielo-purgatorio-infierno deriva en la certeza de que del cuerpo que muere se desprende el alma y ésta se va a otro lugar desconocido, esperando el día del Juicio Final para poder resucitar. Tal es el caso que en noviembre acostumbramos poner las ofrendas o altares con todo lo que al muerto le gustaba, teniendo la firme creencia que las almas pueden venir a gozar de lo que se les ofrece.

En un artículo acerca de la muerte, publicado por la revista *Letras de México*, Octavio Paz habla sobre la consciencia de la muerte del mexicano y, en resumen, nos dice que en México la muerte es una simple vivencia anterior a todo conocer y a toda experiencia. Para él, los mestizos mexicanos ven en la muerte un hecho estéril del que no es posible extraer nada salvador o personal, ningún alimento.

Paz explica el fenómeno que se da en nuestro país respecto a la muerte como resultado de la Conquista, ya que ésta originó un sentimiento de desarraigo derivado de la falta de posesión de la tierra. El mexicano se siente ajeno, como un alma nómada que se limita a ocupar un espacio

⁴⁷ *Ibidem*. p. 470.

físico que no le pertenece. Esto le ha obligado a resignificar su muerte pues no puede concebirla como parte de la historia de un territorio, le concierne sólo a él mismo.

Paz explica que los mexicanos ven la muerte como un peregrinar. El haber sido despojados de un lugar los forzará a transitar por el mundo y por la muerte sin apropiarse de ninguno de los dos.

Lo anterior, a diferencia de los países europeos, en los que la ancestral herencia de la tierra, con la noción implícita de pertenecer a ella, hace de la muerte un acto heroico, ya sea por haber defendido el territorio o por el simple hecho de poseerlo.

Respecto a las afirmaciones de Octavio Paz acerca de la esterilidad de la muerte para los mexicanos, conviene revisar brevemente la obra de Samuel Ramos⁴⁸ y Santiago Ramírez,⁴⁹ quienes, a su vez, abordan el tema de la mexicanidad y la Conquista. Ambas tesis nos aportan elementos para comprender el rasgo de desarraigo respecto a la muerte, que señala Paz en el carácter del mexicano.

Ambos autores coinciden en que el pueblo de México ha arrastrado un sentimiento de distanciamiento con lo nacional desde la época de la Conquista. Santiago Ramírez explica este sentimiento como el resultado de una pérdida de identidad derivada de la mezcla de las culturas.

[...] el mestizaje en nuestro país siempre, salvo raras excepciones, se encontró constituido por uniones de varones españoles con mujeres indígenas. La unión de estas mujeres con hombres españoles dio lugar a una transculturación [*sic.*] hondamente dramática. La mujer se incorporaba brusca y violentamente a una cultura para la que no se encontraba formada; su unión la llevaba a cabo traicionando a su cultura original. Por tanto el nacimiento de su hijo era la expresión de su

⁴⁸ Ramos, Samuel. *El Perfil del Hombre y la Cultura en México*. Editorial Planeta, México, 1934, Colección Austral, Ciencias/Humanidades.

⁴⁹ Ramírez, Santiago. *El Mexicano, Psicología de sus Motivaciones*, Grijalbo, México, 2002, Ediciones de Bolsillo.

alejamiento de un mundo, pero no la puerta abierta a otro distinto.⁵⁰

Los indios fueron obligados a renunciar a sus formas de expresión al despojarles de la tierra y de sus divinidades. Los mestizos aprendieron la cosmovisión europea y fundieron estos conocimientos con los elementos que aún conservaban de su pasado prehispánico, aunque éste ya no les perteneciera. Los criollos fueron enseñados a repudiar lo indígena y a sentir nostalgia por la Madre Patria, aun cuando la distancia les impedía poner los pies en España por lo menos una vez en su vida. En consecuencia, ninguno de ellos se sintió dueño del Nuevo Mundo. Los mexicanos comenzaron a sentirse ajenos en su propia tierra y avergonzados de su condición. La Nueva España pertenecía a los españoles, por lo que todos aquellos que habían nacido en México vivían en una tierra prestada.

Graves problemas están todavía en pie a causa de la separación entre la cultura que edificó nuestras catedrales y la otra, la de *nuestras* ruinas, que al encontrarse no pudieron engendrar una síntesis nueva.⁵¹

La identidad mexicana es un problema no resuelto que se ha venido arrastrando a lo largo de la historia nacional. Continuando con Ramírez, éste explica que a partir de la Conquista y a lo largo de los diferentes pasajes de la historia de México, como la Independencia y la Revolución, el mexicano ha buscado su filiación a algo. Existe una necesidad general por sentir arraigo, pertenencia. Impera un sentimiento de soledad. El mexicano ha luchado contra este sentimiento por medio de la búsqueda de una forma de vida propia que le haga saber que forma parte de un territorio o una raza.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 53.

⁵¹ Ramos, Samuel. *op. cit.* p. 76.

Según Samuel Ramos, el mexicano, al verse libre de la dominación europea, buscó apropiarse de modelos extranjeros que le permitieran hacer frente a la soberanía adquirida. *La imitación*⁵² ha sido una necesidad impuesta por el deseo de estar a la altura del resto del mundo. Era imposible regresar al momento anterior a la Conquista y continuar con la evolución nacional, dejando de lado este pasaje de la historia del país. La independencia apremió la necesidad de una constitución, un modelo de gobierno y de educación, por lo que se optó por imitar aquellas formas que ya habían dado resultado en otros países. Sin embargo, la imitación ha arrastrado el problema de la identidad hasta nuestros días pues no ha sido posible detenerse a buscar la forma de vida, la religión, los procedimientos o las leyes que verdaderamente nos identifiquen como raza, por lo que el sentimiento de *no posesión* y la soledad que conlleva siguen manifestándose en nuestros días.

Esta idea de exilio solitario está vinculada directamente con el sentido de la vida y con el sentimiento religioso. Debemos recordar que el proceso de Conquista se dio mediante la imposición del catolicismo. El primer duelo que vivieron los antiguos mexicanos fue por la muerte de sus dioses, debido a la destrucción de sus divinidades. La profunda religiosidad de los pueblos indígenas permitió la entrada a México de la religión católica. Sin embargo, el hecho de que los nuevos templos se construyeran sobre las ruinas de los anteriores y que, a excepción de la Virgen de Guadalupe, los nuevos dioses tuvieran rasgos peninsulares, da como resultado que el mexicano no pueda resolver su identidad a través de la religión.

Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían con la creación.⁵³

⁵² *Ibidem*, p. 21.

⁵³ Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*, FCE, México, 1972, 3ª ed. Colección Popular, p. 19.

La conjunción de los fenómenos sociales expuestos, como la pérdida de vínculo con la divinidad, la tierra o la raza, traen consigo una pérdida del sentido de la vida. Crean en el mexicano la sensación de haber perdido su destino. La muerte, entonces, no puede concebirse como la culminación de una vida heroica, ni como el regreso a la tierra de la que procedemos. El momento final puede interpretarse pues como un hecho sin relevancia, ya que el vivir en un territorio ajeno con una religión ajena imposibilita al hombre para aspirar a una muerte particular, propia.

Para los mexicanos es entonces esta actitud ante la muerte fruto de toda una posición vital negativa, de la ausencia de un destino. Mas no es que se haya agotado el destino y que el hombre se haya realizado, sino que lo ha perdido: en esto estriba su conflicto, ya que no su tragedia. Durante todo un siglo el mexicano ha perdido sus raíces y su destino. Han sido relegados a los más profundos estratos psíquicos el valor y el sentido personal que la nación alimenta: el mexicano no se ha cumplido a sí mismo lo que su naturaleza posible le reclama. Y sólo sumergiéndose en la espesa y cambiante intemporalidad de la vida podrá encontrar su propio rostro, otra vez.⁵⁴

Octavio Paz hace esta reflexión acerca de la relación del mexicano moderno con la muerte, pues advierte que la pérdida del apego a la tierra en nuestro país, a diferencia del resto de los países occidentales, se convierte en un hecho desalentador, puesto que al perder sus raíces ha perdido el sentido de la muerte y con ello el sentido de la vida. La muerte se presenta ahora como un suceso más que termina con la vida, el mexicano ha dejado de tener una muerte propia y muere porque la naturaleza se lo ha determinado, no es la culminación de un ciclo.

⁵⁴ Paz, Octavio. "Cultura de la muerte", en *Revista Letras de México*, N° 33, noviembre, 1938, p. 5.

2.2 La muerte en la literatura mexicana

El mismo autor determina el año de 1930 como el surgimiento de la muerte en la literatura mexicana. Sin negar que la poesía de Ramón López Velarde gira casi en su totalidad en torno al amor y la muerte, hace hincapié en que tres de los "mejores libros de ese periodo" se llaman: *Muerte sin fin*, de Gorostiza, *Nostalgia de la Muerte*, de Villaurrutia y *Muerte del cielo Azul*, de Ortiz de Montellano.

Rodolfo Usigli habla del interés de los poetas por el tema de la muerte:

Entonces, toca al poeta que ve, sabe, que crea su obra en un contacto —más profundo aún que el de los sexos— con la realidad, renunciar a la vida para salvar aquel reino del hombre que está en peligro; y que es su muerte. La muerte aparece entonces como una obra individual, jurisdiccional, que es preciso cultivar, pulir y enriquecer para cumplir con las normas de lógicas enraizadas en la subconsciencia humana, que hacen del destino y del objeto del hombre una *diferenciación*.⁵⁵

Este interés del poeta por la muerte, nos dice Usigli, es personal, parte de un proceso en el que, a través de sus letras, se sumerge dentro de sus propios abismos para develar el misterio que le plantea la muerte desde el momento de su nacimiento.

La recurrencia al tema de la muerte en la obra de Xavier Villaurrutia y en la de sus compañeros de generación obedece también a un deseo personal, sin embargo, dadas las circunstancias históricas que se vivían en la década de los 20, este interés tiene que ver también con la ideología que los distingue como grupo: la universalidad.

Los Contemporáneos tenían la consciencia de ser occidentales, mexicanos, pero lejos de interesarse por el folklore querían actualizar las letras mexicanas con relación a los valores europeos, reinsertarse en la tradición europea. Su nacionalismo era universalismo. Así pues,

⁵⁵ Usigli, Rodolfo. "Estética de la muerte", en *Revista El hijo Pródigo*, N° 40, Año 4, Jul- Sept., 1946, vol. XIII.

fueron sensibles a la preocupación que se vivía en Europa por la muerte. La historia de América Latina, y específicamente la de México —la Colonización, la Independencia y, recientemente, la Revolución— los había preparado para unirse a la meditación europea sobre la muerte; al mismo tiempo que sus inclinaciones literarias, sus búsquedas personales, el escepticismo que los caracterizaba, la melancolía, la nostalgia y el sentirse ajenos, les hacía sentir el tema de la muerte como propio.

No es raro entonces que en un país como México, donde la muerte se vive de manera festiva, con calaveras, entierros, flores y ofrendas, su literatura no se inclinara hacia la tradición mexicana, sino partiera de sus concepciones personales hacia la universalidad. Sólo en algunos poemas sobre la muerte, de Ortiz de Montellano, se pueden apreciar las formas del entierro mexicano: arcos de flores, juguetes y velas amarillas.

También se puede comparar la concepción de los aztecas sobre la muerte como un movimiento cósmico con la visión circular de la muerte de Gorostiza. Incluso Octavio Paz señala que en los poemas aztecas existen las imágenes e intuiciones que se asemejan a la idea de la muerte propia de Villaurrutia, pero aclara que ninguno de ellos fue indigenista. Sólo Ortiz de Montellano se interesó tímidamente por estos temas y, por ende, nos aclara, en ninguno de los casos son el objetivo de los demás autores. No les interesaba adentrarse en el conocimiento de la tradición mexicana ni llevarlo a su poesía. Son sólo influencias naturales de la nacionalidad, que sometidas a una "curiosa operación" en que fueron asimiladas y personalizadas, se inmaterializan y se convierten, en el caso de Villaurrutia y Gorostiza, en *reflejos o cristales*.

En la poesía de José Gorostiza y Xavier Villaurrutia encontramos visiones distintas del tema de la muerte, aunque parten de puntos comunes: existe la muerte cotidiana, que es la consciencia de su aislamiento y la lucha por vencerlo, y la muerte como instante decisivo de la vida, como la posibilidad de trascendencia. El querer conciliar ambas clases de muerte les genera

angustia. Para ellos, el hombre está solo, rodeado de espejos, en un lugar en donde sólo encuentra su propio reflejo, busca escapar de ese laberinto sin salida, salir de esa absoluta incomunicación y vivir la vida en la agonía de buscar un contacto que lo saque del aislamiento. La búsqueda de su identidad y la pérdida de lo corporal resaltan como única realidad las imágenes similares al sueño. El sueño se relaciona con la muerte, pues en la mitología clásica ésta es hija de la noche, hermana del sueño. Así pues, el mundo onírico se relaciona con la duda de la propia existencia, pues no existe otra realidad que la de los procesos mentales individuales.⁵⁶

Gorostiza busca una realidad superior que justifique su existencia, pero en vez de llegar a la unión con Dios, se encuentra con su propio reflejo, con la nada. Para él, el sueño no es una manifestación del subconsciente sino algo imaginado, salido de nuestra mente y sabiduría, que nos encierra en un *páramo de espejos*, un desamparo insoportable. Se identifica con el agua como una sustancia que adquiere el color y forma del vaso que la contiene y la encierra. Rechaza el mundo visible, por un mundo invisible construido por su inteligencia pero comprende que es sólo un sueño, es como manotear frente a un espejo. Haber creído que el agua podría subsistir sin el vaso. La vida es una eterna agonía, es *morir a gotas*.

2.3 La muerte para Villaurrutia

Villaurrutia quisiera que la comunicación que lo sacara de su aislamiento fuera algo concreto. El poeta necesita otro ser que le confirme su existencia, pero no encuentra más que *reflejos*, los demás son construcciones mentales ante las que retrocede horrorizado. El contacto debe establecerse por medio de otro ser humano, pero el cuerpo del amante resulta *hueco* después del

⁵⁶ Teleki, Beatriz. *et. al.* "El Tema de la muerte en la poesía de Gorostiza y Villaurrutia", en *Cuadernos Americanos*, Nov.-Dic., 1978, N° 6, pp. 188-196.

momentáneo contacto en la relación sexual, se convence de que éste sólo es una invención de la consciencia que trata de materializar esa otra realidad intangible.

Amor que es tan sólo deseo u olvido, dejadez, lasitud y ausencia, ¿Qué podrá ser sino amor desencarnado, aunque carnales sean el deseo y la lasitud? Si el pasado y el futuro son las únicas formas de este amor, si el presente huye y se rehuye, huyen con él la posesión y el deleite amoroso. Y es precisamente en este hueco del presente, en este no ser de la vida erótica, donde se injerta el sentimiento de muerte, constante eterna de quien dejando de tener aún no tiene.⁵⁷

El amor, entendido como la única forma de salir de su propio aislamiento, se revela como imposible. Jamás, lejos de la breve posibilidad que plantea el acto sexual, podrá el poeta encontrar en el otro el complemento de sí mismo; jamás podrá encontrar una presencia constante. El amor en Villaurrutia no es mutuo, ni se tiene que enfrentar a obstáculos que le impiden realizarse. Para él, el amor se funde con la ausencia y la amargura, puesto que se encuentra aislado, las imposibilidades son propias, tiene la certidumbre de no encontrar el amor. Un amor que alguna vez fue proyecto y que después se vuelve ausencia.

La relación que pudiera tener con el ser amado se reduce a la añoranza o al recuerdo, nunca al presente, en este sentido el amor es un sufrimiento que no le proporciona la certeza de estar vivo porque no es real, es sólo otra imagen que se presenta dentro de su mente solitaria.

Tras la imposibilidad de reafirmarse en el amor a otro ser, la existencia se vuelve una búsqueda de la propia identidad. En su poema *Décima muerte*,⁵⁸ Villaurrutia describe a la muerte como su amada porque es la única que le asevera su existencia, “puesto que muero existo”, y se

⁵⁷ Xirau, Ramón. *Antología, premio Alfonso Reyes 1988*, México, Diana, 1989, p. 327.

⁵⁸ Villaurrutia, Xavier. *Obras... op. cit.* p. 70-73.

plantea después una idea de trascendencia: "y será posible acaso, / vivir después de haber muerto".

Tanto Gorostiza como Villaurrutia se horrorizan al darse cuenta de que todo es un reflejo, y que la búsqueda de su individualidad termina, también, en su propio reflejo. Ambos tienen un anhelo frustrado de comunicarse, pero Villaurrutia, como ya dijimos, encuentra en la muerte una aseveración de la existencia, y así la muerte se convierte en la única forma posible de vida.⁵⁹

En una carta para Alfredo Cardona, Villaurrutia habla de la muerte diciendo:

La muerte no es para mí, sólo el término de la vida. El vivir para disponerse a bien morir o simplemente morir, me parecen verdades de las que una verdad más profunda queda justificadamente ausente. Tampoco me satisface considerar la vida como una prisión de la que salimos al fin, gracias a la muerte.

Mi poesía es la presencia de la muerte durante toda la vida, ya que el hombre vive su propia muerte. No pretendo explicar mi *Décima Muerte*, sino participar a los demás mis personales preocupaciones, intuiciones o iluminaciones sobre un tema inagotable.⁶⁰

Comunicar sus preocupaciones a todos, siempre y cuando esos todos sean unos cuantos. La poesía de Villaurrutia no estaba dirigida a las masas. Su intención no era la poesía declamable ni sencilla que pudiera ser comprendida por el pueblo. En ella trata de alejarse de todo mensaje dirigido al exterior y se sumerge en la estéril búsqueda de sí mismo.

Hablando acerca de las nuevas aportaciones de Villaurrutia a la poesía mexicana, Octavio Paz dice que los temas que éste abarca van desde el sueño hasta la muerte: "él, como terrible

⁵⁹ Teleki, Beatriz. *et. al.* "El Tema de la Muerte..." *op. cit.* pp. 188-196.

⁶⁰ Cardona Peña, Alfredo. "Villaurrutia en la muerte", en *El Nacional*. N° 197, 1ª sección, 31 de diciembre, 1950, p. 3.

parcela, cultiva con la misma pasión y fiebre con que otros edifican sus largas vidas ruinosas. Y al cultivar su muerte, suya como su amor, como su solitario deseo, ha cultivado su vida".⁶¹

Ese lugar donde Villaurrutia cultiva su muerte es la noche, la oscuridad, el sueño. En la noche las cosas dejan su estado de realidad cotidiana y dan paso a la evocación, a los reflejos. El mundo creado por Villaurrutia es onírico, pues en él las imágenes mentales que ha creado se presentan como reales, las encuentra como única realidad posible, ya que al estar completamente aislado de un mundo tangible sólo tiene la certeza de su angustia.

En *La Presencia de una Ausencia*, Ramón Xirau nos habla de un proceso de renuncia al mundo o *desrealización* que atraviesan todos los poetas, en donde algunos encuentran la forma de ceñirse a la realidad cotidiana (por lo tanto accesible), y otros son como Villaurrutia, en los que el mundo de las ideas es tan real como el mundo tangible:

Todo poeta opera una desrealización de los datos que le entrega la experiencia. Las cosas pierden la realidad sustancial, práctica y tangible que les confiere, al nombrarlas, el sentido común, para pasar a ser formas de la consciencia. Un árbol es una idea, un paisaje, un sentimiento. Este proceso se opera en múltiples maneras cuyas formas extremas pueden reducirse a dos. En algunos poetas la configuración de constelaciones poéticas sigue teniendo sustancia real, algunas veces pictórica, otras puramente plástica, otras con apariencia de realidad carnal y sensible. La desrealización es sólo aparente, pues a un mundo se sustituye otro mundo y el universo que el poeta crea es tan real, tangible y sensible como la naturaleza de la cual lo ha derivado a través de los sentidos. No es este el caso de una serie de poetas cuyo origen podrá trazarse desde el romanticismo alemán. Para Novalis el mundo del espíritu es tan real como el de los sentidos. Hölderlin, próximo a la locura, escribe a Shiller: 'el asco hacia mí mismo y hacia cuanto me rodea me ha lanzado a la especulación'. Poetas, todos ellos, para los cuales el vacío es nostalgia, nostalgia y atracción de vacío, su propia muerte. Entre ellos cabría situar, extremos de una corriente, a Xavier Villaurrutia.⁶²

⁶¹ Paz, Octavio. "Cultura de la muerte", *op. cit.* p. 5.

⁶² Xirau, Ramón, *Antología*, *op. cit.* p. 323.

Colocándolo dentro de un grupo de poetas que desdeñan lo tangible por un mundo, igualmente real, de imágenes, vacío y muerte, Xirau diferencia a Villaurrutia de los poetas que se limitan a retratar la realidad en busca de belleza, y lo identifica con autores que han dejado de lado este interés en su poesía y se abocan a una búsqueda propia, a una especulación, que parte de angustias personales. Xirau también nos confirma la idea de que la poesía de nuestro autor no tiene por objeto la comunicación a la mayoría, puesto que es el resultado de un proceso individual, por lo que su entendimiento se reduce a un grupo minoritario con el que comparte obsesiones. De ahí que sea un poeta solitario al que se le haya acusado, junto con sus compañeros de generación, de elitista y exquisito.

2.4 La muerte en el teatro de Villaurrutia

Hemos dicho ya que el teatro de Xavier Villaurrutia tiene también cierto valor documental, pues nos muestra una sociedad en transición, donde las reglas morales de la clase media se ven cuestionadas por sus personajes, aunque no son rotas.

No permite una sencilla nota, indicar el profundo interés nacional que yo entreveo en el teatro de X. V. Hay en todas sus obras una retención, un pudor, un no afrontar de cara las situaciones, que, a mi modo de ver, caracterizan, en parte, lo mexicano; recato perfectamente visible en estos ensayos [Autos Profanos].⁶³

También podemos encontrar, al igual que en su poesía, que los personajes se plantean de manera distinta su postura ante la vida y la muerte, pero esta vez tras el velo del *decoro* al que están sujetas las familias mexicanas representadas dentro de la ficción teatral.

Esto podríamos explicarlo tomando en cuenta que la poesía de Villaurrutia es el acto íntimo e individual de búsqueda del que ya hemos hablado, y que al experimentar dentro del lenguaje teatral, el

⁶³ Aub, Max, *TEATRO*. "Xavier Villaurrutia: Autos Profanos", en *Letras de México*, 1943.

autor toma consciencia de que, gracias a la función social del teatro, puede dirigirse a un público más amplio y menos docto. Así pues, en el teatro comenzará a tocar temas no sólo personales, sino que incluirá también los de la sociedad en general. Él mismo plantea que los autores dramáticos tienen otras obligaciones, a diferencia de los poetas:

El autor dramático olvida, las más de las veces, que es un inventor, un creador, un poeta; y que la obra de teatro tiene el deber de objetivar y materializar, no aquello que de hecho ya está objetivado y materializado a los ojos de todos, sino aquello que aún no lo está y que, profundo y huidizo, merece estarlo.⁶⁴

En su teatro Xavier Villaurrutia plantea una nueva vertiente de la visión acerca de la angustia, la muerte y la vida: El hombre consciente de su sufrimiento tiene una visión más completa de la vida, por lo tanto “la ignorancia es la muerte y la consciencia, la explicación de tormentos, es la vida”.⁶⁵ Esto no se opone al planteamiento acerca de la muerte que encontramos en su poesía, pues él había planteado que la realidad eran las imágenes mentales, la explicación de tormentos, y estas imágenes oníricas lo llevaban a deducir que la única certeza era la muerte, y esa certeza le confirmaba su existencia, puesto que muero existo. Así en el teatro, puesto que sufre, vive, existe. Sin embargo, esta visión de la muerte en contraposición con la vida sufrirá un desarrollo.

La influencia de la sociedad está siempre presente en los personajes de Villaurrutia, la consciencia de la muerte o la muerte misma como desenlace de la vida afectan directamente al entorno social; de esta manera, vemos que si un personaje muere, o está a punto de morir, la sociedad se manifiesta ya sea intentando salvar la vida o sintiendo asombro o reprobando el hecho que le causó la muerte.

Sería difícil llegar a una conclusión acerca del tratamiento del tema de la muerte en el teatro de Villaurrutia, ya que, si bien en casi toda su producción dramática está presente, siempre la presencia es planteada de forma distinta. Las obras “Diálogo”, “El yerro candente”, “La tragedia de las equivocaciones”, “El pobre Barba Azul” y “Juego peligroso”, son únicamente aquellas en donde no se

⁶⁴ Villaurrutia, Xavier. “Teatro. Recuerdos y figuras”. *op. cit.* p. 15.

⁶⁵ Snaidas, Adolf, *op. cit.* p. 22.

habla de ninguna manera de la muerte. Esto no se debe a que Villaurrutia haya abandonado su interés por la misma, sino que decidió dar prioridad en éstos títulos a las temáticas sociales como la familia y los conflictos matrimoniales. En lo que resta de su dramaturgia, vemos que el autor brinda a cada personaje una visión particular acerca de la muerte y que a cada uno le afecta en mayor o menor grado. Esto ayuda a profundizar en el tema pues, a través de los diálogos, la muerte villaurrutiana nos muestra todas sus caras, todas las variantes que él encontraba. Posteriormente ampliaremos este tema cuando analicemos algunos de los personajes femeninos de Villaurrutia y su relación con la muerte, desde la perspectiva psicoanalítica. Sin embargo, encontramos que existe una diferenciación en la percepción de la muerte que tienen los personajes femeninos y masculinos del autor: para las primeras, la muerte se traduciría en la falta de amor, pues ellas viven en tanto que aman o son amadas; los segundos, viven a través de la angustia, la muerte significaría la falta de deseo o la apatía. Lo anterior, es la forma en que Villaurrutia presenta dentro de su producción dramática la existencia de un destino al que no es posible revelarse, uno de los elementos de su poesía reflejado reiteradamente en su teatro. Como poeta vemos que la soledad y el aislamiento que le provocan angustia son la única realidad incuestionable. La muerte es su única certeza. En el teatro, algunas de sus obras sitúan a sus personajes dentro de un ambiente evocador de muerte ante el que tampoco se pueden revelar, condenándolos a la soledad. En este sentido decimos que Villaurrutia abre las posibilidades de la temática de la muerte en su dramaturgia con respecto a su poesía. Como hemos visto, el autor pensaba que "la obra de teatro tiene el deber de objetivar y materializar, no aquello que de hecho ya está objetivado y materializado a los ojos de todos, sino aquello que aún no lo está y que, profundo y huidizo, merece estarlo"⁶⁶. De acuerdo con esto, encontramos que como autor dramático se permite ahondar en la angustia que la muerte provoca así como en la repercusión de ésta en la sociedad. Además hace un símil entre la imposibilidad de comunicación del poeta con la disfuncionalidad de la familia o la pareja y representa al destino poético mórbido a través de ambientes lúgubres, en donde la falta de iluminación significa carencia del sentido de la vida.

⁶⁶ Villaurrutia, Xavier. "Teatro, recuerdos y figuras". *op. cit.* p.15

CAPÍTULO III

REVISIÓN DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN EL TEATRO DE XAVIER VILLAURRUTIA

Poco se ha analizado acerca del teatro de Villaurrutia, el mismo se ha abordado en prólogos, artículos de revistas y periódicos y apartados breves dentro del análisis general de su obra, pero difícilmente un escrito que abarque completamente el teatro o sus personajes y mucho menos de manera particular a los personajes femeninos. Como ya hemos mencionado anteriormente, Adolf Snaidas⁶⁷ hace una clasificación temática acerca de su teatro dividiéndolo en tres grupos: Período experimental, Conflictos generacionales y Conflictos matrimoniales. Dicho ordenamiento permite ubicar los tópicos de carácter social específicos que interesaban a Villaurrutia en determinados momentos de su creación dramática. Sin embargo, el análisis que Snaidas propone no ahonda en la importancia del contexto histórico que enmarcó dicho proceso, ni realiza un análisis del carácter de los personajes.

Lo anterior es comprensible porque a Villaurrutia se le ha considerado principalmente poeta y no dramaturgo, debido a la brillantez y contundencia del desarrollo de su poesía y de la aportación de temas y tratamientos en su obra, como lo fue la muerte y el solipsismo. Incluso hay quienes han estudiado su obra y afirmado que el teatro es más una "travesura intelectual" que una búsqueda vanguardista del arte escénico. Sabemos que su interés por el teatro tenía, al igual que su poesía y su obra en general, un propósito de universalizar, es decir, situar al teatro nacional dentro del contexto mundial. Y es precisamente esta búsqueda a la que se abocaron no sólo Villaurrutia sino todos los Contemporáneos la que les da relevancia como poetas, y finalmente como creadores del ámbito en el que cada cual incursionó, abarcando distintos géneros.

⁶⁷ Snaidas, Adolf. *El teatro de Xavier Villaurrutia*. Op.cit

Nuestro propósito en este capítulo es el de revisar la estructura dramática de las obras para conocer en cuáles de ellas las mujeres son determinantes para el desarrollo de la acción, y de esta manera conocer la visión de Villaurrutia sobre las mujeres dentro de las sociedades que critica a través de su teatro.

Las herramientas con las que contamos para el estudio de sus personajes femeninos, en primera instancia, serán las mismas descripciones hechas por el autor en las acotaciones y lo que los otros personajes dicen de ellas. Además nos apoyaremos en los breves apuntes que hace Snaidas a este respecto y que creemos vale la pena desarrollar.

Debemos aclarar que en este capítulo estudiaremos los personajes femeninos, para poder seleccionar posteriormente a aquellas que sí están vinculadas directamente con las vertientes de la temática de la muerte que Villaurrutia explora dentro de su teatro.

3.1 Revisión de las obras

En "Parece mentira" encontramos tres personajes femeninos con las mismas características: son señoras jóvenes, vestidas de negro y con la cara cubierta por un velo. Éstas entran en distintos momentos y efectúan la misma acción de sacar de su bolsa una tarjeta y entregarla al empleado por lo que se infiere que es una misma persona:

Se oye por tercera vez la misma llamada y el mismo timbre en la misma puerta. El curioso y el empleado repiten inconscientemente los mismos gestos y movimientos. Todo vuelve a ocupar su sitio inicial. Sólo el marido queda hecho una estatua cuando al oír la voz del empleado aparece y entra una tercera señora idéntica a las dos anteriores. Podría jurarse que es también la misma. Da una tarjeta al empleado y éste repite los ademanes y pasos anteriores.⁶⁸

⁶⁸ Villaurrutia, Xavier. *Obras... op. cit.* p. 103.

Además de la alusión que se hace de manera explícita a que se trata de una misma mujer, el autor lo confirma cuando el empleado busca las tres tarjetas, que debió haber recibido y sólo encuentra una. De alguna manera el empleado justifica esta confusión diciendo:

Un momento... Sí, es la misma. Creo que es la misma. La señora ha venido a buscar al abogado... Espere usted... Dos veces más. Con ésta es la tercera vez que la veo. Soy lo que se llama un mal fisonomista... Pero la señora ha venido siempre así, con un velo, es decir, sin fisonomía [...].⁶⁹

Al presentarnos en tres ocasiones a un personaje femenino "sin fisonomía" y sin diálogo podemos darnos cuenta que el autor pretende mostrar un símbolo de la mujer amada que no se puede poseer completamente, ya que el marido la reconoce como su propia esposa y duda de su fidelidad en cada una de estas apariciones. Es decir, Villaurrutia tipifica a la mujer tras un velo convirtiéndola en una representación de la amada inasible, cualquiera que esta sea, pues le interesaba únicamente destacar la angustia del hombre frente a un ser amado inexplicable y adentrarse en el terreno real o ficticio de los celos en la pareja. El marido se explica que la mujer lleve un velo para tapar la vergüenza de lo que él cree que es una infidelidad, sin tener la certeza, para los lectores, de que la infidelidad realmente suceda. Sin embargo la función que cumple el velo es ocultar la personalidad de Mariana y situarla únicamente como símbolo. El hecho de que Mariana no hable sino únicamente ahogue un grito y que aparezca en tres momentos como una mujer diferente cuyo rostro esté oculto, la muestra como una mujer misteriosa e inaccesible.

El juego de la aparición de la mujer en tres diferentes momentos y situaciones responde al interés de Villaurrutia de comprobar que una persona experimenta diversos sentimientos ante una misma situación. El marido se enfrenta en tres ocasiones a la posibilidad de una infidelidad en su

⁶⁹ *Ibidem.* p. 105.

matrimonio, al encarar a su esposa, experimenta en primer momento ira y ganas de matarla; posteriormente indignación y finalmente resignación, pues descubre que el amor que siente por ella es superior a su enojo. Así lo explica Snaidas al decir que “el marido posee varios sentimientos que chocan, y comprueba este modo de anagnórisis reaccionando de tres modos diferentes al verla la última vez”.⁷⁰

El desencadenamiento de la acción dramática está dado por el empleado cuando envía un anónimo al marido, sugiriendo la infidelidad de la esposa. La mujer de esta obra es por lo tanto únicamente un elemento simbólico que sitúa al ser amado como una entidad lejana y desconocida.

En la obra “¿En qué piensas?” se destaca la esencia de la mujer que, al igual que en “Parece mentira”, está planteada como un símbolo. María Luisa es un personaje descrito con “voz pura, cándida, dulce, benévola, a veces como de niña, a veces como de estatua”.⁷¹ Son precisamente estas dos últimas características las que evidencian que no se trata de una mujer común, sino que la colocan en relación con los otros personajes que sí se muestran terrenales, más bien como una figura inalcanzable, pétreo y cándida para su relación con los otros.

Snaidas plantea que los rasgos caracterológicos de María Luisa son los de una abstracción, de alguna manera los de una diosa:

María Luisa [es] un tipo, una abstracción, una especie de diosa [...] un tipo femenino, misterioso, sensual, que no piensa y que ha ejercido un poder sobre los hombres desde la Creación [...] Su verdadera superioridad es la de una diosa, que logra convencer por magia, atracción, amor. [...] María Luisa, la diosa femenina, es feliz cuando no piensa, cuando se siente amada en el tiempo [...] Al final, no piensa nada y como diosa acaricia los cabellos

⁷⁰ Snaidas, Adolf. *op. cit.* p. 12.

⁷¹ Villaurutia, Xavier. *op. cit.* p. 122.

de sus amantes [...] Diosa del amor, ve al amor como una fuerza vital, una duración que existe en el tiempo.⁷²

Aquí cabe hacer varias aclaraciones: la primera es la diferencia entre el hombre y la mujer; el hombre, como lo plantea Villaurrutia, vive porque tiene consciencia, porque piensa. María Luisa, la mujer, no piensa, lo cual no significa que esté muerta, puesto que ella está situada en un nivel superior. Lo anterior evidencia la disociación que el autor determina entre la visión del mundo del hombre y la mujer. El primero, cuenta con recursos culturales que lo reafirman como varón dentro de la sociedad, tales son las características de pensar, trabajar y poseer a una mujer. Para la segunda, tal parece que las imposiciones culturales quedan por debajo de sus necesidades afectivas. La mujer se ve obligada a resignificar el mundo partiendo de una forma de razonamiento directamente relacionada con el amor que es incomprensible para el género masculino. En ocasiones, tal interpretación femenina de la realidad, es para los hombres equiparable con la muerte o, como en el caso de esta obra, atribuible al misticismo de una entidad superior como una diosa.

CARLOS.- Pero ¿estamos seguros de que María Luisa piensa? Pensar, lo que se llama pensar, esto que hacemos ahora nosotros: dudar, afirmar, deducir, perseguir y rodear la verdad, ¿crees que ella lo hace alguna vez? (*pausa.*) ¿Por qué no contestas? No te atreves a decir que nunca lo hace. Pues bien, yo creo que si María Luisa pensara un minuto, un minuto solamente, se le enronquecería la voz, se le abrirían los poros, le brotaría un vello superfluo en la cara...⁷³

Las acciones de dudar y afirmar, de las que habla Villaurrutia a través de Carlos, no pueden ser otorgadas a nuestra diosa, pues ella no tiene que preocuparse por estos actos

⁷² Snaidas, Adolf. *op. cit.* pp. 20-25.

⁷³ Villaurrutia, Xavier. *op. cit.* p. 117.

mundanos, ella es omnisapiente. También plantea que en el momento que esta mujer pensara se convertiría en un ser masculino, simplemente por el hecho de que la cualidad del raciocinio es exclusiva de los hombres, pues es justamente esta posibilidad la que les permite vivir. Ella es la diosa que da motivo a su angustia y por lo tanto justifica su vida.

Sin comprender esta visión por parte del autor, es posible entender en este diálogo un comentario francamente sexista al negarle a las mujeres la capacidad del intelecto. Pero la posición de María Luisa queda aclarada con lo dicho anteriormente.

Dada pues la condición de diosa de María Luisa, es ella la que plantea la posibilidad de la existencia a través del amor. Esto lo vemos en el diálogo que sostiene con Ramón:

MARÍA LUISA.- (*Sin enojo.*) Qué tonto es usted. A usted no lo imagino de modo alguno. Usted...

RAMÓN.- Yo...

MARÍA LUISA.- No existe.

RAMÓN.- ¿Que yo no existo?

MARÍA LUISA.- Al menos para mí. (*Pausa breve.*) Usted no me ha amado nunca, usted no me ama, luego...

RAMÓN.- No existo.

MARÍA LUISA.- Eso es.

RAMÓN.- Es verdad que no la he amado nunca, que no la amo, pero...

MARÍA LUISA.- ¿Qué?

RAMÓN.- He amado a otras mujeres... a otra mujer.

MARÍA LUISA.- ¿Es posible? (*Transición.*) ¡Qué tonta soy! Usted ha amado a otra mujer, luego...

RAMÓN.- Existo.⁷⁴

Para ella el hecho de amar significa poder vivir, y es de esta manera que manipula al personaje de Ramón para llegar a la conclusión de que aunque él no la ame en particular, el poder amar a alguien más lo lleva a su propia existencia. Sin embargo, dentro del particular cosmos de María Luisa sólo existirá hasta que tenga la certeza de que un día la amará.

⁷⁴ *Ibidem.* p. 123.

Otra diferencia entre el hombre y la mujer, que le da sentido al conflicto, es la contraposición en el concepto temporal que ambos tienen. Los hombres, guiados por el intelecto, perciben un tiempo matemático directamente relacionado con el espacio, atormentándose, tratando de descubrir si María Luisa los ama en el presente, pues para ellos el pasado y el futuro no son reales. María Luisa en cambio asume que el amor existe en el tiempo. Para ella el tiempo y el amor están desligados de la materia, y por lo tanto es posible amar en todos los tiempos, liberándose así de la incertidumbre y de la angustia.

La acción dramática está dada por la visita de María Luisa a Carlos y por la angustia que provoca en los personajes masculinos la imposibilidad de poseerla como ellos desean.

Los personajes de Mercedes y Fernanda en "Ha llegado el momento", tienen una concepción similar acerca de la existencia. Ambas justifican la vida a través del amor, y cuando sienten que lo pierden inventan situaciones para obtenerlo, como fingir la infidelidad —en el caso de Fernanda— y proponer la opción del suicidio —en el caso de Mercedes. Lo que las diferencia es la etapa en la que viven su relación. La relación de Luis y Fernanda se sostiene en las riñas provocadas por ella. En cambio Mercedes y Antonio viven una relación desgastada, siendo ella la que dice que la etapa por la que están atravesando es una diferente, pues ya han pasado por esa y deben recurrir a otros medios para sostenerla: "Si Luis y Fernanda se inventan pretextos para distraerse, para dialogar, si aún sostienen conversaciones es porque aún se quieren y se desean. Pero también a ellos les llegará su turno, como nos llegó a nosotros".⁷⁵

Fernanda idealiza la pasión sobre la comodidad, la vida intensa sobre la existencia pasiva, es un personaje que inventa situaciones ficticias esperando brincar de momentos dramáticos a momentos de cariño. Dice que sólo le interesan las discusiones porque así reafirma el amor por su marido y le encuentra sentido a la vida.

⁷⁵ *Ibidem*. p. 137.

Mercedes cree que sólo un pacto suicida, es decir, la confrontación directa con la muerte, podría salvar su matrimonio y revelarles un nuevo rumbo a su existencia.

Estas mujeres son los personajes de la acción porque son las que buscan y proponen soluciones para sus problemas de pareja. Mientras que los hombres, por ser racionales, sólo pueden reaccionar a las decisiones tomadas por ellas.

MERCEDES.- Cobarde, no; débil simplemente, que no es lo mismo. (*Breve pausa.*) Es curioso, pero tal vez por nuestra inconsciencia, las mujeres somos menos débiles que ustedes.⁷⁶

En este diálogo se evidencia la supeditación, no sólo de acción sino de pensamiento, de Antonio, pues éste sólo quiere saber si ella lo considera un cobarde. No se trata de personajes masculinos cobardes, es más bien que ellas quieren encontrar la justificación de su vida a través de los sentimientos, y están dispuestas a hacer cualquier cosa que se los provoque. Ellos en cambio se enfrentan al problema con el intelecto y por lo tanto se muestran pasivos.

Hay un tercer personaje femenino que aparece al final de la obra, se trata de la vecina que hace las veces de representación de la sociedad. Es fundamental que cuando escucha el disparo se presente y haga ver a esta pareja en crisis, que no se trata de un problema que los involucra únicamente a ellos, sino que la sociedad también se vería afectada por su decisión. No es casual que por tratarse de una mujer ella también sea otro personaje que genera la acción, por su inmediata reacción al acudir cuando se entera que hay un problema en el departamento de junto.

En "Sea usted breve", la señora profesora, la madre de familia, la prostituta, el ama de cría, la señorita y la señora Napoleón son precisamente "las más diversas facetas de la

⁷⁶ *Ibidem*, p. 139.

feminidad", ⁷⁷ como lo dice Napoleón. Por cómo se muestran y por el conflicto del que trata la obra, no podríamos decir que son individuos, sino la voz o la tipificación de un grupo social al que pertenece cada una de ellas. Las características de estas mujeres permiten a Villaurrutia mostrar diversos puntos de vista femeninos mediante los cuales puede considerarse que el control de la natalidad es favorable para elevar la calidad de vida de mujeres y niños dentro de la sociedad.

La más relevante de todas estas tipificaciones es la de la señora Napoleón, quien debe representar a la abnegada esposa mexicana que escucha, aprende y calla, y cuya función en la sociedad es la de traer niños al mundo. Ella es la que determina el cambio de esta decimonónica mentalidad al estar directamente relacionada con Napoleón, y por lo tanto la modificación del tipo:

LA SEÑORA NAPOLEÓN.- Me invitaste a oír, a aprender y callar. He oído, he aprendido, sólo me falta callar.

NAPOLEÓN.- (*Furioso.*) ¡Calla, pues, Medea, mala esposa!

LA SEÑORA NAPOLEÓN.- (*Insinuante.*) Pero ¿no adviertes, esposo mío, que si tus ideas triunfan aquí, en tu propia casa, muy pronto, fuera, en toda la población, las mujeres de todos los hogares no pensarán sino gracias a ti, y el problema de la multiplicación de la bocas desaparecerá en un abrir y cerrar de ojos?

NAPOLEÓN.- (*Enternecido poco a poco.*) Gracias, esposa mía, eres un ángel. Tienes razón. La salvación del pueblo está en mi mano. La salud de la población la tengo aquí, en un puño. [...] Y ahora a tus ocupaciones, no olvides que diez bocas piden, al mismo tiempo, tus cuidados y consejos y que al pequeño, al recién nacido, que también pide a su modo, sería inhumano hacerlo esperar.

(Deposita un casto beso en la frente de la señora y la acompaña hasta la puerta de la izquierda. Apenas sale la señora, respira aliviado de un peso. Se enjuga el sudor. Saca la tarjeta, la relee;

⁷⁷ *Ibidem*, p. 152.

*va a romperla, medita, la guarda cuidadosamente en su cartera murmurando.) Prediquemos con el ejemplo.*⁷⁸

Una vez más vemos cómo se da un cambio en el personaje masculino a causa del femenino, sólo que esta vez la mujer alude a los elementos racionales para poder llegar a su marido, sin dejar de lado lo emocional. Napoleón, por su parte, necesita de la mujer para volver al orden de esta tergiversación de roles, es decir, volver a ser racional para dejar de ser movido por la emotividad. La mujer de Napoleón responde al tipo del ama de casa y madre de familia, sin embargo Villaurrutia la posibilita mediante una nueva característica: es capaz de emitir una opinión y su marido la toma en cuenta. De esta manera ella modifica su entorno aunque la acción dramática está dada únicamente por los intereses de Napoleón.

“El ausente” nos plantea nuevamente una diferenciación entre el hombre y la mujer. Como ya hemos visto, los personajes masculinos de Villaurrutia son movidos por la racionalidad, la vida se les presenta como un enigma planteado por las mujeres, en el que ellos no tienen más alternativa que encontrarse involucrados y por lo mismo angustiados. En esta obra se plantea la contraparte femenina: la mujer es el género “más capacitado para reconocer intuitivamente la vida”,⁷⁹ capaz de crear un mito que le permite prolongar su existencia. Este mito no alcanza la característica de universal, describe únicamente la relación individual de la mujer con el otro, es decir, es un mito personal.

Tras descubrir la infidelidad de su marido y desafiando la posibilidad inmoral de compartirlo, Fernanda elige conservar el recuerdo del hombre bueno con el que se casó y a quien todavía ama, creando un mito de él y enterrando la imagen perversa del Pedro actual. Ella tiene la

⁷⁸ *Ibidem*, p. 154.

⁷⁹ Snaidas, Adolf. *op. cit.* p. 44.

capacidad de seleccionar una parte de la realidad para continuar su vida, no se ahoga en disertaciones, crea el mito que le permite seguir viviendo.

Fernanda y Rosa representan dos aspectos vitales de lo femenino: el amor moral y maternal que siente la primera hacia Pedro, simbolizado por el vaso de leche que le ofrece al regresar a casa; y el amor pasional y dionisiaco de la amante, figurado por el vaso de licor con que ésta sustituye la leche. Ante estas posibilidades, la elección de Pedro se vuelve un verdadero conflicto porque una es la complementación de la otra.

El personaje de Rosa atenta contra la moral cristiana. Dichos rasgos *demoníacos* están dados por los rompimientos de las normas sociales, como son la infidelidad, la disolución del matrimonio y la proposición que Rosa les hace del *ménage à trois*.

El papel de la vecina es nuevamente el de la representación social, que establece los parámetros morales que se han de llevar a cabo entre la pareja. Esto se evidencia cuando la misma vecina llega a imponer el orden con ayuda de los gendarmes. Cabe observar que Fernanda es un personaje que vela también por los intereses sociales al no aceptar transgredir sus normas, sólo que ella representa la moral dentro del núcleo familiar. Será en presencia de la vecina que Fernanda elabora el mito, y ésta, en su rol de sociedad, lo acredita.

La partida de Pedro da lugar a la acción dramática, sin embargo es un personaje que carece de voluntad, y por lo tanto son las mujeres quienes llevan a cabo las acciones y decisiones importantes dentro de la obra.

El tratamiento que se da a los personajes de Aurelia y la madre en "Invitación a la muerte", es siempre a través del conflicto que sufre Alberto. Él es un personaje que ha vivido atormentado por el abandono de su padre, el cual atribuye a la infidelidad de la madre, lo que lo ha llevado a espiarla a cada paso.

La madre teme el regreso de su marido y oculta su amasiato para retener a su hijo a toda costa. Es importante conservar este amor pues es el único que ha sentido como verdadero, no así el de su amante y el de su esposo.

Aurelia, hija de uno de los empleados de la funeraria, se limita a amar a Alberto de forma pasiva, esperando que sea él quien decida alejarse de su mundo rodeado de muerte que tanto le atrae. Ella trata de disuadirlo a emprender un viaje y olvidar el pasado junto con ella. Cuando lo convence, Alberto la deja de lado para volver a la funeraria, y ella asume su determinación y lo perdona, sin que él se lo pida, y entonces reanuda su vida.

No hay un desarrollo real de estos personajes por su carácter de espectros dentro de la realidad fantasmal en la que vive Alberto. Sin embargo es importante señalar que el origen del conflicto está dado por la relación edípica que han entablado el protagonista y su madre, es decir, ella es la causante de la angustia.

En "La hiedra" nuevamente observamos las características que ya hemos mencionado: la protagonista es el personaje que lleva a cabo la acción dramática, pues es el amor de Teresa por su hijastro y la oposición de la sociedad lo que da lugar al desarrollo de la trama. Otro elemento es que tanto Teresa como Alicia, se encuentran inmiscuidas en conflictos existenciales como el de tratar de alcanzar la vida a través del amor a los otros.

Vemos claramente que la historia es un símil del mito clásico de Fedra e Hipólito, sólo que éste se desarrolla dentro de una familia mexicana.

El personaje de Teresa muestra gran complejidad psicológica, pues al enamorarse de su hijastro es capaz de recapacitar acerca de las consecuencias a las que la llevaría su trasgresión y asume su destino de soledad y muerte, pues ella se alimenta de la vida de sus seres amados. Lo anterior se evidencia en la descripción que Villaurrutia hace de Teresa:

Teresa tiene unos treinta y cinco años. Es alta y fuerte. Se diría que bajo su piel de un color vegetal circula savia en vez de sangre. El aire y la luz la turban y la hacen sentir más profundamente. Se diría también que de todos los objetos que toca, que de todos los seres que abraza, extrae, insensiblemente, algo que la enriquece. Y se adivina que la oscuridad y la soledad completas la empobrecerían definitivamente.⁸⁰

A Teresa le afecta el ambiente, y es por esto que a la llegada de Hipólito abriga la esperanza de contagiarse de vida y encontrar la felicidad, pero su entorno le recuerda que su función es la de ser madre. Al no poder concebir comprende que la posibilidad de relación que se ha planteado con su hijastro, aún huyendo de los recuerdos evocados por la casa, estaría siempre determinada por el pasado que es más fuerte que ellos, además de que esta relación no sería socialmente aceptada y se verían obligados a seguir huyendo de la culpa que esto les generaría.

Alicia ha encontrado el sentido de su existencia en el amor que siente por Hipólito y el rencor que ambos tienen hacia Teresa. Cuando éste se enamora de su madrastra, Alicia se siente traicionada y su mundo se derrumba, sin embargo al enterarse que está embarazada, se da cuenta que la felicidad y la armonía no pueden ser alcanzadas a través de otros. Ella, a diferencia de Teresa, encuentra el remedio a su soledad cuando descubre que su fuerza está dentro de ella.

Los otros personajes femeninos en la obra son Julia, el ama y la joven. Cada una de éstas cumple una función en torno a Teresa y Alicia a excepción de la joven, cuya labor dentro de la estructura de la obra es la de informar al espectador, a través de los cuestionamientos al ama, que Teresa no es la madre biológica de Hipólito. Julia representa el rencor que ha tenido Alicia por muchos años. Funge como una consciencia negativa que la alienta a recuperar a Hipólito por medio de trampas y mentiras, pero al final Alicia logra liberarse de ella.

⁸⁰ Villazarrutia, Xavier. *Obras... op. cit.* p. 257.

El ama es la consciencia de Teresa, y ambas se encuentran muy arraigadas a la casa; es por esto que cuando Teresa decide renunciar a Hipólito, ésta permanece con el ama en dicho espacio.

Entendemos que tanto Teresa como Alicia son personajes sombríos que vislumbran un mundo de luz y vida y quieren alcanzarlo a través del amor que sienten por Hipólito, pero solamente Alicia es capaz de romper el círculo vicioso al entender que la felicidad, simbolizada por el hijo que espera, solamente puede encontrarla dentro de ella misma.

Sara, Marta y Cristina son los personajes femeninos que en "La mujer legítima", una vez más, se muestran como los motores de la acción dramática, porque son los intereses encontrados de ellas los que la motivan. A las primeras las aniquila el ambiente negativo creado por el pasado, Cristina es contagiada por el ambiente de la familia y termina por traicionar sus propios valores.

Sara, la protagonista, ha sido la amante durante muchos años de Rafael, quien es un hombre casado con una mujer demente. Ella había aceptado la posición de mujer ilegítima porque sentía compasión por el sufrimiento de Rafael, convirtiéndose de esta manera en su único consuelo. Es un personaje sincero que siempre deseó poder establecer formalmente su relación para darle a esa familia la alternativa de la felicidad. Cuando muere la esposa, ella cree que finalmente verá logrado su objetivo, sin embargo el pasado encarnado en Marta, quien hereda la locura de la madre, haciéndola presente de nuevo para recordarle que no puede pertenecer a esa familia.

A lo largo de la obra Sara no muestra gran evolución, pues cuando vivía la esposa se sentía derrotada porque Rafael era incapaz de enfrentar la locura de su mujer por el temor de lastimar a sus hijos, y cuando descubre que Marta también está loca comprende que siempre se

verá obstaculizada por el destino que le ha sido trazado a esa familia, y es entonces que decide abandonarlos y quedarse sola.

Marta y su madre muerta son el mismo personaje porque una es la sucesora de los actos de la otra, pretendiendo que el resto de los personajes acepten como real el producto de su fantasía.

Marta y su hermano Ángel fueron criados fuera de la casa ignorando la locura de la madre, sin embargo ella ha heredado una exagerada lucidez que le permite ver con claridad los acontecimientos, lo que a través de su fantasía exalta y trata de imponer a los demás hasta la locura. No acepta la presencia de Sara en su casa, y antes que todos se da cuenta de que Luis, su prometido, se siente atraído por la amante de su padre. Entonces planea un ardid para desacreditar a Sara y correrla de la casa, aun a costa del amor que siente por su futuro esposo. El engaño se descubre finalmente y, al ser confrontada, acepta que fue una trampa y no experimenta culpa alguna. Para este entonces ha perdido la razón. Los demás personajes la reconocen como una víctima del pasado porque ella no es culpable de haber heredado la enfermedad de la madre, ni de haber crecido en un ambiente de mentiras e infidelidades, y todos, a excepción de Sara, deciden quedarse con ella a sufrir el calvario familiar.

Cristina es la mejor amiga de Marta y hermana de Luis. Es un personaje de buenas intenciones que se contagia del ambiente negativo de la familia, y sin darse cuenta es manipulada por Marta para celar y espiar a su hermano, para convertirse sin quererlo en cómplice de sus calumnias.

Los tres personajes femeninos son víctimas de un entorno contagiado por la deshonestidad y la locura, contra el cual no pueden rebelarse y contribuyen, sin saberlo, al destino de la destrucción de la familia.

En "El yerro candente", Villaurrutia aborda el tema de la legitimidad entre un padre biológico que abandona a su hija, y el padre adoptivo que la ha criado como propia. Sin embargo en este conflicto social está en juego la posición de la mujer dentro de la familia y son ellas, la madre y sus dos hijas, quienes dan solución al desastre familiar.

Isabel, la madre, es una mujer que gusta de la buena ropa y de las comodidades, y aunque ha sido fiel su matrimonio es producto de la conveniencia. Decide separarse de Eduardo porque se sabe culpable de la pérdida de los ahorros familiares porque ya no hay manera de sostener su posición económica.

Mariana comparte la personalidad de su madre: es alegre, superficial, frívola y práctica. Cuando se entera de la precaria situación económica de su padre, no duda en casarse con Jorge, su prometido, aun cuando su amor por él es muy frágil, dejando abandonados a Eduardo y a su hermana Antonia, pues decide llevar consigo a su madre para protegerla de la pobreza.

Antonia, contraria a su madre y hermana, es seria, honesta y no se preocupa por la belleza física. Irónicamente su carácter es muy parecido al de Eduardo y, en consecuencia, siente un oculto rechazo por la personalidad de Román. Al final de la obra, cuando Román le confiesa que él es su padre, siente compasión por él, pero decide permanecer con Eduardo, pues para ella él es su verdadero padre.

Las tres mujeres viven de manera distinta el derrumbe familiar y cada una de ellas plantea una solución acorde a su personalidad, que finalmente acaba por alejarlas de la casa, con lo que simbólicamente rompen con el círculo vicioso de mentiras y falsedades que se habían formado.

La bancarrota y el regreso del padre biológico de Antonia dan inicio a la acción dramática y no son los personajes femeninos los que están directamente involucrados con el origen del conflicto.

Antes de abordar "La Mulata de Córdoba (Escenario cinematográfico)", es importante mencionar que las dos historias de las que escribe Villaurrutia, y que hacen referencia a este personaje, están basadas en una leyenda colonial. Esto es fundamental para observar los elementos que retoma y que modifica, dándonos de esa manera su particular interpretación, lo que nos lleva a comprender el sentido de la temática de estas obras. Adolf Snaidas transcribe la leyenda original:

La Mulata era una mujer bellísima de padres desconocidos (este último dato ayuda a explicar su nombre genérico), que tenía tratos con el diablo. Esta amistad con el demonio explicaba los extraordinarios poderes de la Mulata: no envejecía, se la veía volar por los techos con ojos chispeantes, aparecía a la vez en Córdoba y en México, una infinidad de jóvenes se habían enamorado de ella (pero sin éxito, ya que el verdadero dueño de su corazón era el diablo). Creía la gente que ella era capaz de conseguir lo imposible, por lo cual muchos la consultaban pidiéndole toda suerte de milagros. Paradójicamente, esta mujer era muy religiosa. No faltaba a misa, recibía los sacramentos, ayudaba a los pobres y daba de comer a los hambrientos.

Un día el Santo Oficio decidió terminar la augusta carrera de esta mujer y fue encarcelada en México. Algunos creen que un pretendiente airado la denunció, aún otros que el Santo Oficio quería apropiarse del extraordinario caudal que la Mulata había acumulado. Lo cierto es que permaneció en la cárcel por varios años hasta que se anunció finalmente que en el próximo auto de fe se terminarían sus pecados para siempre. Pero he aquí que en la cárcel de la Santa Inquisición ocurrió el mayor prodigio de la Mulata de Córdoba. Cuando el Gran Inquisidor fue a visitarla para ver si se arrepentía, halcó en la pared un barco perfectamente dibujado con carbón. La Mulata tranquilamente abordó la nave y riéndose maquiavélicamente navegó por la pared hasta desaparecer completamente. El Inquisidor acabó por volverse loco y la Mulata enigmáticamente nunca volvió a aparecer.²¹

²¹ Snaidas, Adolf. *op. cit.* p. 118.

En esta primera obra, Villaurrutia aborda la personalidad demoníaca de la Mulata y el conflicto de la ausencia de los padres, suprimiendo los actos de bondad de ella y la aparición de la Inquisición. El autor destaca la problemática amorosa entre Sara y Pedro.

Para iniciar con el análisis de Sara, es preciso incluir la descripción que Villaurrutia hace de ella:

La 'Niña Sara' la llaman, temblando, sus criados. Es rica y huérfana de padre. Por lo que se refiere a su madre, a quien al menos en su casa nadie nombra, se sabe que fue negra. Su padre fue un 'San Juan', hermano de Don Carlos [...] Sara es el fruto de la sensualidad de Luis San Juan que, en una noche de embriaguez, hizo traer a una negra a su casa, una negra sensual, para tener un hijo de ella. Ese hijo fue una hija: Sara. Nadie en Rincón Brujo la quiere; nadie la recibe. Sara, orgullosa, desafía esta situación. Si en el fondo tiene, ella que está hecha de la miel y del alcohol de la caña, una amargura, se sobrepone a su destino y se ha jurado a sí misma vengarse de los 'San Juan' que no le reconocen parentesco, y aun de los habitantes de Rincón Brujo que la desdefían.⁸²

Esta primera descripción plantea a Sara como una mujer marcada por su pasado y desdefiada por el pueblo. Este rechazo se debe a la naturaleza de su nacimiento, siendo una hija bastarda, producto de la embriaguez de su padre. La gente encuentra en ella características demoníacas relacionadas con Eros y Baco, por lo que le temen y desprecian. Este constante rechazo ha provocado en ella un gran resentimiento y deseo de venganza.

Sara es hermosa, adinerada por la herencia de su padre y tiene el poder de hipnotizar a los hombres que la encuentran tan sensual como peligrosa. Respecto a sus características demoníacas, observamos que es la representación del arquetipo erótico prohibido, pues las relaciones que establece atentan contra las normas morales de la sociedad. Siempre está poniendo

⁸² Villaurrutia, Xavier. *Obras. Poesía, teatro... op. cit.* p. 192.

en peligro a la institución del matrimonio pues sostiene romances con hombres casados. Asimismo, Villaurrutia la relaciona directamente con el mar, pues es el símbolo de la inestabilidad y la pasión en contraposición con la estabilidad de la pareja legalizada. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en la acotación que precede al matrimonio de Pedro, en donde Villaurrutia describe la aversión que este personaje siente al matrimonio mediante una metáfora: "Siente que en ese momento su vida va a dejar de ser lo que ha sido hasta ahora; que su barca va a echar anclas para siempre".⁸³ Sabemos que el personaje de Pedro siente gran atracción por el mar, pero al haber fracasado en su intento de abandonar la vida en el campo, traslada esa necesidad hacia Sara, quien representa lo mudable del mar. Y así Pedro desdeña tanto al campo como al matrimonio y prefiere la aventura significada por la Mulata.

En repetidas ocasiones los personajes se refieren a ella como un demonio. Por ejemplo, Don Juan intenta desacreditar el amor de Sara por Pedro diciendo: "¡No la oigas! ¡No la oigas! ¿No ves que es el demonio en figura de mujer? ¿No ves que su lengua quema como el fuego? ¿No ves lo que ha hecho de nosotros, y cómo ha logrado enfrentarnos?".⁸⁴ De esta forma el personaje atribuye la atracción que tanto él como su hijo sienten por ella como el resultado de sus cualidades demoníacas, negándole la posibilidad de sentir amor verdadero.

El mismo Villaurrutia describe la risa que se escucha al final de la obra como *la risa diabólica de la Mulata de Córdoba*.

Otra alusión al aspecto demoníaco de la Mulata es el que la relaciona directamente con Baco: es considerada como *hija de la embriaguez* y no del amor, aparece en la boda de Pedro cuando los invitados se encuentran bajo el efecto del alcohol y, finalmente, Pedro prefiere pasar las noches ebrio y con Sara, antes que consumir su matrimonio.

⁸³ *Ibidem*. p. 200.

⁸⁴ *Ibidem*. p. 214.

Por lo anterior, Sara es considerada un personaje maligno dadas sus características disruptivas. En cuanto a su participación en la acción dramática es precisamente la Mulata la que introduce el conflicto en torno a los demás sujetos. Todos los personajes, tanto masculinos como femeninos, son representantes de la moral y por lo tanto se verán atacados por los actos de Sara. Probablemente destaque dentro de la trama el personaje de Emilia, esposa de Pedro, cuyo desarrollo en la obra es el de otro miembro de la sociedad perjudicado por Sara. Es por esto que no se muestra como un elemento activo dentro de la acción sino únicamente como receptor de las acciones de la Mulata.

En la versión operística de "La Mulata de Córdoba", Villaurrutia retoma la leyenda casi en su totalidad incorporando la persecución de la Inquisición y el escape final en una barca dibujada.

Soledad, como nombra Villaurrutia a la Mulata en esta versión, es dominada por un poder superior, lo que la hace un personaje complejo. Las características de la protagonista son una vez más demoníacas y de rechazo mutuo con la sociedad. Su descripción es hecha por el coro de mujeres y de hombres como representantes de la sociedad que la señala y que se siente amenazada por ella. La describen como un personaje que no envejece y de la que tampoco se sabe su lugar de procedencia, capaz de hechizar a los hombres y al mismo tiempo rechazarlos pues dice tener otro amor. Una de las razones por la que se le considera demoníaca es el hecho de no querer casarse, pues así desafía las normas sociales, porque el estado ideal de las mujeres, de acuerdo a las normas de la época, es el matrimonio. Otra de éstas y quizá la más importante es que Soledad se declara enamorada de su padre, un ser al que nadie conoce y al cual está imposibilitada para nombrarlo, pero al que puede invocar a través de los cuatro elementos. Esto sugiere que su padre es un dios no ortodoxo o un demonio.

Al final de la obra se evidencia que el poder de Soledad y el del dios al que ella venera, están más allá de la sociedad, pues cuando ésta le ofrece una posibilidad de perdón a través de Fray Anselmo, representante del Santo Oficio, ella escapa mágicamente en un barco dibujado, sin revelar el nombre de su padre y demostrando la superioridad de ambos.

La acción dramática está determinada por la búsqueda de la Mulata por el más allá. Soledad es un personaje solitario, como su nombre lo indica, inmerso en una búsqueda espiritual que, sin ella así pretenderlo, la convierte en un enemigo público para la sociedad.

Las mujeres en "El pobre Barba Azul" pertenecen a la clase alta de la provincia mexicana. En la primera acotación Villaurrutia especifica: "las mujeres de esta obra deberán ser o parecer bonitas y todo lo elegantes que les sea posible".⁸⁵ Estos personajes viven en un ambiente de ocio, juego y frivolidad en el que cada una busca el sentido a su vida a través de la conquista amorosa, encontrando en el matrimonio el fin de la pasión.

[...] Nos gustan los hombres afortunados, atrevidos y brillantes, mientras son nuestros pretendientes, nuestros novios o nuestros prometidos; pero en cuanto nos casamos [...] nos encargamos de quitarles el brillo, la iniciativa y las oportunidades.⁸⁶

Un ejemplo de esta actitud ante el matrimonio lo encontramos en Virginia, la más agresiva del grupo de cuatro amigas, quien acaba de divorciarse de Samuel pues su unión dejó de ser divertida.

El personaje que destaca dentro de esta sociedad corrompida es Carmen, quien inventa su enamoramiento por Samuel para evitar que sus amigas pongan los ojos en el hombre que le interesa. La dinámica entre este grupo de amigas es la de conquistar a los hombres en los que

⁸⁵ *Ibidem.* p. 457.

⁸⁶ *Ibidem.* p. 483.

alguna de ellas se ha interesado, y así Carmen invierte la dinámica del juego convirtiéndose en el personaje que desencadena la acción dramática, pues se coloca como la creadora de una ficción que puede manipular y que finalmente le da la victoria. Su ingenio la coloca en una postura superior a la de sus amigas y más claramente sobre los personajes masculinos que tienen una actitud pasiva ante las decisiones de éstas.

En "Juego peligroso" es asumido por los personajes que la infidelidad en el matrimonio es lícita para los hombres, siempre y cuando se trate de aventuras pasajeras que no pongan en riesgo la relación socialmente aceptada con su esposa. Al regreso de su viaje la protagonista, Irene, descubre un anillo valioso entre sus cosas, lo que la lleva a pensar que su marido la engaña con una mujer de su misma clase social, por lo que asume que no se trata de una aventura sin importancia y que esta situación sí pone en peligro su matrimonio. La peculiaridad de este personaje es que, al contrario de buscar la confrontación con Arturo, crea una ficción para hacerle creer que también lo engaña esperando descubrir a la supuesta amante, pues de quien sospecha es una de sus amigas cercanas.

Finalmente el enredo no surte el efecto deseado. La madre de ella tiene que intervenir para solucionarlo, pero no deja de ser un personaje complejo que va desde la indignación hasta el arrepentimiento. Al no confrontar a su marido, Irene se sumerge en un juego de verdades no dichas y de dudas que dejan ver la evolución del personaje. Esto sucede cuando actúa a partir de una duda infundada que le provoca enojo y finalmente la lleva a sentirse arrepentida pues fue ella misma quien puso en peligro su relación.

Aunque Irene es la creadora de las ficciones que mueven la historia, no es ella el factor decisivo dentro de la acción dramática porque sus actos son la respuesta al enamoramiento de Francisco, quien ha tramado el ardid para conquistarla.

En conclusión, las mujeres dentro de la obra dramática de Xavier Villaurrutia son, en primer lugar, los personajes detonadores de la acción y participantes en ella activamente, puesto que están dotados de una inteligencia distinta a la masculina. Esto les permite entender con mayor lucidez las circunstancias y de esta manera están capacitadas para manipular la acción a su conveniencia.

Su papel dentro de la sociedad es determinante pues Villaurrutia plantea que su entorno tiene principalmente características femeninas, que las lleva a desear conservar al ser amado o a los miembros de su familia dentro del orden al que ellas pertenecen. De esta manera la moral, entendida como los intereses de la sociedad para mantener su armonía, y los personajes femeninos, quienes interpretan la moral a su modo, ocupan roles definitivos dentro de la dramaturgia del autor.

Podemos creer que Villaurrutia cuestiona a la sociedad de la que habla porque lo femenino se presenta ante él como un mundo ajeno, distante e idealizado. Es así como encontramos que los personajes femeninos no se ven afectados por las leyes humanas, pues forman parte de un cosmos desconocido para el autor, con el cual sólo es posible tener contacto a través de la angustia que provoca en los demás personajes.

En consecuencia hemos elegido las siguientes obras y personajes, pues consideramos que ejemplifican en mayor medida la concepción del autor acerca de lo femenino y se relacionan directamente con el tópico de la muerte:

- María Luisa en “¿En qué piensas?”
- Mercedes en “Ha llegado el momento”
- Rosa en “El Ausente”
- Sara en “La Mulata de Córdoba (Escenario Cinematográfico)”.

Apoyadas en la teoría psicoanalítica, en el siguiente capítulo desarrollaremos la caracterización del cosmos de lo femenino al que nos referimos anteriormente, con la finalidad de aclarar sus características y la relación de éste con el concepto de muerte.

CAPÍTULO IV

LA SEXUALIDAD FEMENINA DESDE LA PERSPECTIVA PSICOANALÍTICA

4.1 La sexualidad femenina

Es en la teoría Freudiana donde encuentran fundamento las interpretaciones y variantes respecto al estudio del inconsciente. No podemos ignorar que la relación de un sujeto con el otro se ve determinada por sus particulares aspectos históricos, sociales y culturales. De la misma manera, el psicoanálisis se desarrolla dentro de un marco político, histórico y cultural. Es por ello que no es posible aplicar dicha teoría de manera absoluta, sin tomar en cuenta los límites que las particularidades de cada sujeto le imponen, de tal manera que el psicoanálisis se torna susceptible a la interpretación y al desacuerdo.

Por otra parte, Silvia Tubert, quien hacia 1988 compila y comenta los estudios realizados acerca de la sexualidad femenina desde la perspectiva del psicoanálisis, afirma que: “la contradicción es el modo de funcionamiento del inconsciente y por lo tanto marca también la lógica del psicoanálisis”.⁸⁷ Es decir, no podemos situarnos en un punto de vista psicoanalítico sin tomar en cuenta el hecho de la contradicción, lo que finalmente resulta en la imposibilidad de establecer una conclusión cerrada o definitiva.

Uno de los temas más enigmáticos y controvertidos de la teoría psicoanalítica es el referente a la sexualidad femenina. No sólo porque debemos partir de que el planteamiento de esta teoría es el de un *problema*. Freud consideró que el proceso que vive la niña para asumir su sexualidad es, con relación al niño, en mayor medida conflictivo, extenso y, que obedece a una lógica más compleja y por lo tanto, problemática.

⁸⁷ Tubert, Silvia. *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, El arquero, España, 1988. p. 12.

Tubert ha subrayado la relatividad de la subsistencia de una teoría que debería cuestionarse a sí misma, pues parte del desconocimiento de la feminidad y lo que ésta significa. Lo anterior responde a que la información se encuentra en el inconsciente y el medio que existe para llegar a él es el error — lapsus, sueños, síntomas, chistes — y por lo tanto dentro de la interpretación misma cabe la posibilidad del error.

Este tema plantea otros problemas, que radican en la dificultad de definir un universo de discurso. Esto se debe a que los conceptos de mujer, feminidad y sexualidad femenina se han usado indistintamente. Un ejemplo claro de esto es que, como lo menciona Tubert: “Con frecuencia se utiliza el término *feminidad* como sinónimo de *sexualidad femenina* y se superponen ambos, a la vez, con la categoría de mujer, lo que da lugar a no pocas confusiones”.⁸⁸ Entendamos pues que la sexualidad femenina se refiere a la mujer como sujeto biológicamente sexuado y por feminidad al lugar que tiene dentro de la sociedad.

Encontramos en la dramaturgia villaurrutiana una visión distinta a la de su época respecto a la mujer y su entorno social. Esta postura no es expuesta abiertamente por Villaurrutia, pero se infiere de la relación entre sus personajes femeninos y masculinos. No se trata de una mujer que responde a las normas sociales de la época, es más bien una mujer distinta que se rige por sus propias reglas y que dentro de ese universo se muestra más inteligente que el hombre pues queda exenta de la angustia que éste siente por ella.

Al respecto de la sexualidad femenina, a lo largo de este capítulo hablaremos del complejo de castración planteado por Freud para ubicar las consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica o biológica entre hombre y mujer con la finalidad de establecer la referencia psicoanalítica, de la cual partieron las diversas interpretaciones del rol femenino dentro de la sociedad. Tales interpretaciones se contraponen al situar a la mujer, en un principio, como

⁸⁸ *Idem.*

un ser inferior por sus características biológicas sexuales, y en teorías posteriores, como las planteadas por Françoise Dolto, Silvia Tubert, Karen Horney y Ruth Mack Brunswick, que por estas mismas características, sugieren que la mujer puede tener una superioridad biológica respecto al hombre, ya sea por el hecho de concebir o porque es ella quien muestra el mundo al recién nacido.

4.1.2 La sexualidad femenina en la teoría de Sigmund Freud

Estudiando el papel que la sexualidad desempeña en la neurosis, Sigmund Freud descubrió que un factor fundamental en la diferenciación sexual anatómica entre el hombre y la mujer recaía en la sexualidad infantil. El desarrollo de sus investigaciones con respecto al cuadro patológico neurótico llamado histeria lo llevó a concluir que esta enfermedad afecta también a los hombres. Cabe mencionar que la histeria fue catalogada originalmente como una neurosis exclusiva de las mujeres. El descubrimiento en varones del conjunto de alteraciones y síntomas físicos de origen psicológico sin explicación anatómica de ningún tipo, característicos de esta enfermedad, lo llevó a investigar los factores que determinan la diferenciación de los sexos.⁸⁹

Debido a que los primeros casos documentados de histeria involucraban únicamente a mujeres — el mismo nombre de la enfermedad tiene su origen en la palabra griega que significa útero o matriz —, Freud consideró necesario separar la enfermedad psíquica del sexo biológico. Al no estar la histeria relacionada únicamente con el útero fue necesario tomar en cuenta acontecimientos significativos de la vida del sujeto sin importar su sexo.

Freud cuestiona el saber popular sobre la sexualidad, rechazando la idea de que el hombre y el animal son equiparables respecto a los instintos sexuales. Afirmó que la pulsión sexual existe

⁸⁹Freud, Sigmund. "Observación de un caso severo de hemianestesia en un varón histérico", en *Obras completas*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu Editores, Argentina, 1986, 2ª ed. vol. 1, pp. 45-46.

desde la temprana infancia, dejando a la pubertad como una etapa en la que se toma consciencia de la genitalidad pero que el objeto del deseo sexual ya ha sido elegido en una etapa anterior y de ninguna manera es determinado por la anatomía. De esta manera la masculinidad y la feminidad no son un punto de partida para el individuo determinado biológicamente desde el nacimiento, sino un punto de llegada producto del desarrollo psíquico del complejo de Edipo.

En sus primeros estudios sobre la vida sexual en la infancia, Freud asume que los procesos femeninos en este sentido son similares a los masculinos. Sin embargo la diferencia entre ambos radica en la elección del objeto de la niña o el niño hacia el padre o la madre. Dicha elección se resolvió profundizando en el estudio de la fase fálica — en la que ambos sexos sólo reconocen la importancia del genital masculino, por lo tanto el falo tiene primacía sobre lo genital — pues en dicha fase tiene lugar la organización sexual de la infancia.

Al comienzo el niño supone que todos los seres vivos poseen un genital parecido al suyo pero al reconocer en la niña la falta del pene concilia esta contradicción asumiendo que ésta tiene un miembro más pequeño, el clítoris, que eventualmente se desarrollará hasta equipararse con el pene. Sin embargo concluye que la niña tuvo un pene y se lo quitaron, es decir, la falta de un pene femenino se interpreta como el resultado de una castración confrontándolo con la posibilidad de ser castrado.

En el niño la amenaza de castración es resultado del deseo sexual que siente por la madre y de la necesidad de la masturbación, lo que le provoca angustia, que en lo sucesivo lo llevará a la identificación con el padre. En la niña la castración provoca la envidia del pene. Como resultado, el niño se aparta del complejo de Edipo cuando triunfa su interés narcisista por conservar la integridad corporal y se protege del inminente peligro identificándose con el padre, pues considera que éste, al ser representante de la ley que prohíbe el incesto, podría consumir la castración.

Como vemos, es más fácil comprender el Edipo en el niño que en la niña, ya que finalmente persiste en el objeto que ha sido su deseo durante la lactancia: la madre. En cambio en la niña el complejo de Edipo implica otro problema, pues en ambos casos el objeto era la madre pero en la niña es necesario sustituirla por el padre.

La niña entonces encuentra dos posibles soluciones al complejo de Edipo: la primera es sentir repugnancia ante la criatura mutilada que representa su madre, llevándola a adoptar actitudes masculinas; la segunda, y la más conveniente, es que se identifique con la madre, puesto que ella es poseedora del falo del padre, e imite sus actitudes para conseguirlo.

En conclusión, en la teoría freudiana de la diferenciación de los sexos el hombre se sitúa en una posición de superioridad frente a la mujer porque él posee un pene y esto le permite repudiar a la mujer que no lo tiene y debe conformarse con el intento de conseguirlo:

La niña y el niño comparten la primera etapa de su historia sexual, que Freud califica de *masculina*, en el sentido de *activa*: el primer objeto, la madre, es igualmente deseado por ambos. Pero esta posesión es prohibida y el complejo de castración que así se instituye *establece* la diferencia de los sexos, en tanto pone fin al complejo de Edipo en el niño y da lugar al comienzo del mismo en la niña. Ésta transfiere su amor al padre, quien *parece* tener falo, y se identifica con la madre que no lo tiene.⁹⁰

Más adelante hablaremos de las teorías que articula el niño para explicar la carencia de falo de la madre, por ejemplo la creencia de que la capacidad de concebir sustituye al órgano masculino, colocando a la mujer en una postura ventajosa que el niño jamás podrá experimentar. Tubert defiende que la teoría freudiana tiene una concepción de la mujer "que no la reduce a un *destino* natural ni social. En última instancia, el sustrato de su definición podría hallarse en la

⁹⁰ Tubert, Silvia. *La sexualidad...* op. cit. p. 204.

delimitación de la *pura diferencia*".⁹¹ Sin embargo, en algunas de las interpretaciones de esta teoría la diferencia termina en la *degradación*, con la consecuencia natural de la reacción ideológica que trata de negarla. Con base en lo anterior, hay dos respuestas: la primera consiste en la extrapolación de las diferencias, subrayando únicamente las posibilidades de inferioridad y de superioridad; la segunda que supone la plena igualdad, sin contemplar la vital diferencia, ignorando además la individualidad que también adquiere valor en los otros.

Además de abordar la temática de la determinación sexual de la feminidad, Freud analiza su posición social dentro de la cultura. Resalta los elementos sociales que dan lugar a las patologías que afectan en buena medida a la mujer. Un ejemplo de esto es la neurosis de angustia que evoluciona a partir de la situación en la que se encuentra la mujer dentro de la sociedad. Describe *tipos sociales femeninos* vinculados directamente con la relación que establece con el hombre. Al explicar esta relación planteada por Freud, Silvia Tubert delimita los casos en donde:

Tal relación puede faltar o hallarse postergada, como en los casos de adolescentes, recién casadas o viudas que Freud analiza, lo que condiciona la génesis de la angustia en la mujer. El prototipo lo constituye la recién casada anestésica, en que la angustia aparece después de la revelación de una realidad sexual decepcionante.⁹²

De lo anterior es importante resaltar que lo que más le interesa a Freud es determinar cómo se vincula el deseo del sujeto a lo largo de la historia. Entonces, como la mujer entra en relación con el deseo en tanto que establece la unión con el otro, éste puede identificarse como el origen de su angustia. La mujer manifiesta una protesta inconsciente mediante el síntoma de la neurosis de la angustia; frente a esto, Freud establece una división entre lo psíquico y lo somático

⁹¹ *Ibidem.* p. 14.

⁹² *Ibidem.* pp. 159-160.

y dentro de éstos la posibilidad de un sentimiento de la pérdida de la identidad, es decir, una alienación en el curso de la excitación sexual. Pero esta alienación no se produce automáticamente, sino que en buena medida depende de su alienación social: vive en una realidad dividida que a su vez la divide como sujeto.

Más adelante, Freud revela dentro de sus historiales clínicos una clara relación de dominación ejercida sobre la mujer, dando de esta manera la imagen freudiana de la sujeción social de ésta. La sistematización de las observaciones freudianas surge cuando las mujeres aparecen para él como una figura de la cultura en la que éstas funcionan como un síntoma fundamental del perjuicio que la moral sexual produce al deseo individual.

La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna (1908) es uno de los artículos escritos por Freud, en donde plantea el lugar de la mujer dentro de la cultura. Es aquí donde reconoce que la cultura designa a la mujer como "la portadora de los intereses sexuales de la humanidad", pues se encuentra más comprometida dentro de la función sexual por ser ella la dadora de vida, de tal suerte que el matrimonio resulta para ella como un factor que favorece su propia neurosis.

Es la mujer de principios del siglo XX en quien se manifiesta más abiertamente la prohibición de pensar, pues la misma educación la limita para ocuparse intelectualmente de los problemas sexuales por los que siente gran atracción. Esta prohibición tiene como consecuencia el miedo hacia el pensamiento y la devaluación del saber, además de ser extensivo a la misma sexualidad y por lo tanto al conjunto de los intereses humanos. Es de esta manera como para Freud la mujer es una víctima del proceso de represión social. Afirma que no se trata de una visión misógina referente a una *debilidad intelectual fisiológica*, sino que la inferioridad intelectual de muchas mujeres se debe precisamente a la opresión sexual. Debe entenderse que en este sentido no habla de la falta de intelectualidad por una naturaleza meramente femenina. La feminidad es para Freud un producto del contexto cultural al que él pertenece.



La conclusión a esta reflexión acerca de la postura de la mujer dentro de la sociedad deriva en una crítica a las bases mismas de la civilización, pues la mujer ha tenido que adoptar una postura de docilidad ante los preceptos restrictivos que le ha impuesto la cultura y a cambio obtiene “un incremento de la neurosis” y un rol social poco ventajoso. Es decir que, para Freud, “el sacrificio femenino” resulta inútil en términos individuales pero se establece como la base de la convivencia de ambos géneros.

4.1.3 El hombre como origen de la civilización

Como hemos dicho, la teoría psicoanalítica tiene dos vertientes respecto a la diferenciación de los sexos. Algunos teóricos han visto a la sociedad desde la perspectiva masculina y otros desde la femenina. En este apartado y en el siguiente nos enfocaremos al análisis de ambas posturas.

Retomando la teoría de Freud de que el deseo de la niña de tener un hijo toma el lugar de su deseo de poseer un pene, en su libro *Manifestaciones del complejo de castración en la mujer* de 1922, Karl Abraham⁹³ dice que el no tener uno la lleva a sentirse mutilada o castrada, lo que desvirtúa la valoración que había hecho de su propio cuerpo. Luego, la pérdida de la virginidad y la menstruación confirman la hostilidad hacia su propio sexo. En este momento aparece la noción del regalo: tanto la niña como el niño reciben la leche materna como un regalo y lo retribuyen con sus evacuaciones. De esta manera la niña en un principio articula la idea de que en algún momento recibirá un pene como regalo por sus evacuaciones pero cuando descubre que es imposible que a su cuerpo le crezca un pene comienza a anhelar algo que sí le puede crecer: un hijo.

⁹³ *Ibidem.* p. 46.

Jeanne Lampl-De Groot,⁹⁴ en *The evolution of the Oedipus Complex in Women*, editado en 1933, afirma que la niña experimenta sentimientos de inferioridad cuando percibe la diferencia de los sexos y cree que alguna vez tuvo un pene y que éste le fue cortado por el deseo, que al igual que el niño siente por su madre. Es decir, que mientras el niño teme la castración para la niña es un hecho consumado. A partir de este momento la niña comienza a identificarse con su madre, tomando al padre como objeto de amor pues sabe que éste podría darle un hijo que sustituirá al pene perdido.

La aportación de Lampl-De Groot al tema de la diferencia de los sexos es que considera que la diferencia esencial entre el hombre y la mujer reside en la postura activa o pasiva que cada uno toma. El hombre es activo puesto que acata y conquista al objeto sexual, es decir que tiene la necesidad biológica de poner la célula fecundante en la mujer. La mujer es pasiva porque le corresponde recibir la célula fecundante. Su rol se limita entonces a entregarse a un compañero con iniciativa. Es por lo tanto la masculinidad un sinónimo de actividad, mientras que la feminidad es equivalente a la pasividad, porque la autora considera que el papel de cada uno de los sexos en la reproducción determina sus rasgos psíquicos.

Entre las teorías que sitúan al hombre en una posición culturalmente ventajosa con relación a la mujer nos llama la atención la de Marie Bonaparte.⁹⁵ En *La sexualidad de la mujer* expone el resultado de los estudios realizados hacia 1972, en los que retoma las teorías de Freud. Aquí desarrolla la idea de que la evolución libidinal femenina está relacionada con tres leyes: La primera de éstas sostiene que biológicamente la mujer tiene una constitución bisexual porque posee una vagina y un pene no desarrollado—el clítoris—y en este sentido puede identificarse con la madre y el padre indistintamente; la segunda plantea la equivalencia de sus pulsiones

⁹⁴ *Ibidem*. p. 62.

⁹⁵ *Ibidem*. p. 66.

enfocadas hacia el sadismo y el masoquismo pues, para Bonaparte, la erotización de la vagina parte de un principio de agresividad hacia la propia persona; la tercera ley afirma que la bisexualidad constitucional femenina representa un obstáculo que dificulta su camino hacia la genitalidad pues la presencia de ambos sexos y la civilización patriarcal, que según la autora prevalece en el mundo, truncan el desarrollo psicosexual de la mujer.

Al respecto de la teoría de Bonaparte es interesante el planteamiento de que al considerar el clítoris como un pene no desarrollado, la mujer sea, por lo tanto, interpretada como un hombre inconcluso, lo que evidentemente la sitúa en desventaja dentro de una sociedad regida por hombres completos.

4.1.4 La mujer como origen de la civilización

Hacia 1930 Ruth Mack Brunswick⁹⁶ colabora con Freud para investigar acerca de las diferencias de la libido entre ambos sexos durante la fase pre-edípica.⁹⁷ Como resultado de estas investigaciones, la autora difiere del planteamiento freudiano que considera el deseo de tener un hijo como la consecuencia femenina del complejo de castración. Mack Brunswick afirma que existe un deseo primitivo asexual de procrear, es decir, que este deseo no es resultado de la envidia por la posesión del pene y por lo tanto no se presenta exclusivamente en la niña.

El deseo primitivo asexual de la concepción sería entonces consecuencia de la admiración primaria que siente el hijo pasivo, cualquiera que sea su sexo, con la madre activa, pues en este primer momento el niño percibe a su madre como un ser omnipotente. Esto es llevado a etapas posteriores cuando el infante desempeña el papel de madre con sus juguetes, mascotas e incluso

⁹⁶ *Ibidem.* p. 64.

⁹⁷ Comprende la fase pregenital anterior al Edipo en la que los niños no reconocen una diferencia sexual en las personas y creen que su constitución sexual es universal. Esta fase se transforma progresivamente en complejo de Edipo cuando se elige a la madre como objeto de amor y al padre como rival.

con otros niños. De esta manera encontramos que la primera imagen de su madre que el hijo percibe es la de un ser todopoderoso, y será más adelante, conforme se desarrolla el complejo de Edipo planteado por Freud, en donde el lugar de identificación será suplido por la imagen paterna como consecuencia del complejo de castración en ambos sexos.

En 1923 Karen Horney publicó *La huida de la feminidad y Psicología femenina*, una serie de artículos en los que analiza el efecto de las condiciones culturales sobre el desarrollo femenino partiendo de un cuestionamiento: "hasta qué punto el desarrollo de la mujer, tal como lo presenta el psicoanálisis, ha sido medido según criterios masculinos, resultando por lo tanto inexacta la imagen que ofrece de la naturaleza femenina".⁹⁸

Lo primero que Horney destaca es que la discusión acerca de la diferenciación de los sexos ha partido siempre de las características genitales dejando de lado las funciones que el hombre y la mujer desempeñan en la reproducción. Considera entonces que la mujer tiene, en la maternidad, una superioridad fisiológica incuestionable que inconscientemente provoca envidia en el varón y supone que la imagen de la maternidad como desventaja sólo refleja la racionalización de esta envidia. Por otro lado, plantea que la diferenciación de los sexos no parte exclusivamente de la envidia del pene sino que la anatomía de la mujer por sí misma origina impulsos y deseos femeninos primarios, pues la existencia de la vagina como cavidad deriva hacia las fantasías de penetración o concepción. De este modo la autora difiere de las teorías freudianas que se centran en la existencia o no de un falo, fundamentando su argumentación en las características biológicas femeninas. Aunque no descarta el complejo de castración en la niña, lo vincula con el miedo a una lesión vaginal provocada por la evidente diferencia de tamaño entre sus órganos genitales y los del padre. Además orienta el análisis del sentimiento de inferioridad en la mujer no a la envidia del pene, sino hacia la angustia que le genera no poder inspeccionar su

⁹⁸ *Ibidem*, p. 80.

órgano genital como lo hace el niño, al momento de orinar, porque aquél se encuentra oculto dentro de sí misma y se lo impide el temor de un daño que le ocasione la infertilidad. De lo anterior concluye que la niña reprime sus deseos de masturbación y se siente incómoda con su naturaleza, generándose así un sentimiento de inferioridad que se refuerza socialmente con la dependencia económica y superioridad física del hombre.

Respecto a la concepción masculina de la sexualidad femenina, Karen Horney, habla de cómo la madre se presenta ante el niño como el objeto de sus deseos agresivos, dados por la función que cumple como educadora prohibitiva que lo frustra y domina. El niño, cuyos impulsos fálicos lo orientan a penetrar un órgano hueco, confirma la existencia de su sexo al adivinar en su madre un órgano complementario al suyo. Frente a esto, el niño se siente humillado al saberse pequeño, impotente y débil, ante la imposibilidad de poder penetrarla. Lo anterior le genera sentimientos de inferioridad, deseos de venganza y al mismo tiempo despierta su temor por la vagina. De esta manera retira su deseo libidinal de la vagina negando el conocimiento de la existencia de ésta. En un siguiente momento, y como consecuencia del primer fracaso con su madre, el hombre recurrirá, para negar sus temores, a diferentes reacciones: despertará un desprecio por el género femenino, intentará poseer a un gran número de mujeres, evitará el contacto con ellas eligiendo como objeto de su deseo a su propio género, o idealizará el objeto y en otras ocasiones simplemente intentará rebajarlo.

Françoise Dolto en su libro *Lo femenino* (1998) plantea a la mujer como el origen de la cultura:

De ella es de quien depende la civilización, el ímpetu, el valor del cónyuge, la supervivencia del cuerpo de sus hijos y su salud simbólica, que no puede nacer sino de los cortes con su pasado,

mediatizados por palabras que los inician entonces a la vida del grupo de su nivel de edad y a su desarrollo.⁹⁹

La mujer puede considerarse el origen de la vida porque es ella quien da a luz de manera biológica, pero a nivel simbólico su labor es igualmente importante porque es ella, en principio, el único universo existente para el recién nacido y su labor es darle a conocer el mundo y enseñarle a vivirlo. De ahí que Dolto la sitúe como parte primigenia de la civilización, pues es a partir de ella, de su tacto, de su olor y finalmente de sus palabras que el niño aprenderá a desarrollarse en un entorno social. La relación primera con la madre determinará el resto de su vida.

Según Dolto, el rol de la mujer como iniciadora a la vida podría explicarse, independientemente del acto de la concepción, porque su sexo al ser interior a su cuerpo le brinda una postura más segura con respecto del hombre, pues éste siempre teme las agresiones externas al intuir que su sexo es algo muy valioso. De esta manera la mujer se encuentra en una posición ventajosa que se confirma en una etapa posterior cuando se separa de la madre ya que su atención, el objeto de su deseo, es su padre y por lo tanto le resulta más fácil la separación y es poco probable que añore regresar a su madre, quedando libre de la angustia que sufren los varones pues les está prohibido desear o identificarse con la madre.

La autora encuentra entonces que la angustia de castración es superior en los varones pues la ausencia de pene en la madre le provoca mayor angustia que a la niña. El varón está obligado a repudiar la identificación con el cuerpo materno, pero esto no le resulta fácil pues es finalmente de ella de quien ha aprendido todo su mundo anterior. En cambio la niña únicamente tiene que asumir su igualdad con la madre y por lo tanto el deseo del padre, lo que resulta una tarea más sencilla.

⁹⁹ Dolto, Françoise. *Lo femenino*, trad. Tomás del Amo, Paidós, Barcelona, 1998. (Psicología profunda) p.33.

Las aseveraciones paternas como "nosotros, los hombres, tenemos actividades que nos sacan de la casa de las mujeres, nos vamos a pasear solos, dejamos a las mujeres con sus hijos, con su casa, con sus cacerolas"¹⁰⁰ le proporcionan al niño elementos para evitar la identificación con la madre y el deseo de pertenecer ideológicamente al género masculino, pues de otra manera sus instintos primarios lo atraen hacia la madre omnipotente que lo trajo al mundo. De esta forma la relación de atracción-repulsión que experimenta el hombre respecto a la mujer, cuyo origen se encuentra en el complejo de castración, es la causante de muchas de las neurosis masculinas relacionadas con el miedo a la mujer y a su sexo.

Siguiendo con esta línea de pensamiento, Dolto encuentra que la mujer es para el hombre la que representa las pulsiones de muerte pues sustrae sus energías canalizándolas hacia actividades que giran alrededor de un universo femenino. Un ejemplo es, dentro de la relación de pareja, cuando el hombre centra sus actividades hacia el abastecimiento de la casa, pues como la mujer es la encargada de los hijos, es necesario que el varón deje de lado sus intereses personales y se someta al rol de proveedor de bienes materiales que inconscientemente le provocan la sensación de haber perdido su poder frente a la mujer. De esta manera es como el varón siente que ha sido envuelto por un entorno femenino.

Por otro lado, explica que la primera noción de la muerte en un niño tiene lugar en el momento del destete porque le confiere una primera autonomía que puede ser interpretada a nivel simbólico como una separación violenta de la vida, representada por la madre. Como ésta lo obliga a asumirse como un individuo, en un universo hasta ahora desconocido, este nuevo mundo viene a representar para el niño lo opuesto a la vida, es decir, la muerte. Si bien este proceso de separación es experimentado tanto por el niño como por la niña, en el varón resulta un momento traumático porque implica también un corte en el deseo de identificarse con la madre pues ella

¹⁰⁰ *Ibidem*. p. 39.

tiene un sexo hendido y él no tiene senos. Es así como el destete en el niño no sólo lo separa de su madre, sino lo obliga a repudiarla como un ser mutilado, lo que le genera un sentimiento de pérdida absoluta del universo que antes percibía como único, y que más adelante colocará a las mujeres en general, es decir, continuaciones de la madre, como representantes de su propia muerte.

En la edad adulta el varón reafirmará la relación simbólica de mujer-muerte cuando descubre que la mujer acude a brindarle apoyo y seguridad siempre y cuando él se encuentre invadido por un sentimiento de no vida —no agresión, pasividad, necesidad, confusión. El hombre relaciona entonces el amor que despierta en la mujer con sus pulsiones pasivas, y al ser la mujer también pasiva vuelve a sentirse identificado con ella y revive la angustia ocasionada por la búsqueda de la no identificación con la madre.

Como conclusión a esto, Dolto afirma que es preciso que el hombre encuentre la forma de realizar actividades que lo alejen del entorno femenino pues la proximidad cotidiana con éste produce un temor inconsciente de que la mujer le sustraiga sus fuerzas vivas.

Ha sido necesario adentrarnos en las teorías respecto a la diferenciación de los sexos porque encontramos por un lado que el rol femenino y masculino dentro de la sociedad se determinan precisamente en el momento en que el niño asume su identidad como sujeto sexuado. Por otro lado tenemos que las discrepancias entre las teorías que abordan el tema de lo femenino y lo masculino tienen origen también en este primer momento.

De la misma manera consideramos indispensable exponer las posturas que sitúan tanto al hombre como a la mujer como origen de la civilización y los años en que éstas fueron planteadas, para constatar que aún no existe una verdad absoluta acerca de la feminidad y que aún después de que Freud teorizó a este respecto se continuaron desarrollando teorías.

Al desarrollar la diferenciación entre los roles que desempeñan en la sociedad y cultura, tanto el hombre como la mujer, encontramos concordancia entre las teorías que sitúan a la mujer como origen de la civilización y causante de la angustia en el hombre y los personajes femeninos dentro en la obra dramática de Villaurrutia. No ignoramos que muchas de estas teorías fueron desarrolladas en años posteriores a la muerte del dramaturgo. Sin embargo esto nos lleva a pensar que Villaurrutia, dentro de una "sociedad dominada por un machismo feroz y obtuso",¹⁰¹ postula a los personajes femeninos en un ámbito social adelantado al de su época, porque éstos han creado su propio mundo fuera de las leyes que rigen el universo masculino y son causantes de la angustia que los hace conscientes de su propia muerte.

Respecto a los personajes de Xavier Villaurrutia, Octavio Paz afirma que no era su intención ser rebeldes ni criticar o poner en duda la validez de las normas sociales, no obstante considera que su obra fue un retrato exacto e involuntario de la clase media mexicana de su época. Ha dicho también que "no vio o no quiso ver el mundo en que vivía. No quiso verse en ese mundo. Substituyó la realidad de México – brutal, sórdida, colorida: viva – por otra irreal".¹⁰² En este sentido podemos afirmar que la realidad creada por Villaurrutia, velada en la sociedad y en su obra, es ésta en la que la mujer ocupa un lugar importante dentro del universo masculino, lo que lo llevó a ser incomprendido en su momento.

Quienes opusieron sus teorías a las de Freud, consideraron que la noción de complejo de castración deja a las mujeres en una posición de inferioridad. Al rechazar sus términos, buscaban hacer justicia y explicar en qué consisten las mujeres, tarea que Freud pensaba que excedía los límites del psicoanálisis.¹⁰³

¹⁰¹ Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona... op. cit.* p. 39.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ Tubert, Silvia. *La sexualidad... op. cit.* p. 68.

Por el carácter de nuestro estudio, retomaremos principalmente la teoría de Françoise Dolto¹⁰⁴ porque creemos que en ésta se encuentra la justificación de la postura villaurrutiana con respecto a la superioridad de la mujer sobre el hombre.

Por otra parte, cabe aclarar que Villaurrutia no desconocía la existencia del psicoanálisis e incluso términos íntimamente relacionados con éste como es el de la neurosis. La referencia directa que tenemos para hacer esta aseveración la encontramos en la comedia "El pobre Barba Azul" (1946), en donde el doctor trata de resolver la problemática de los demás personajes a través del psicoanálisis, teniendo como resultado el enredo de la situación: "Tienen ustedes razón. Este hombre es un enfermo, un neurótico".¹⁰⁵ Es en este momento cuando el doctor hace un diagnóstico para ofrecerse a ayudar al personaje de Samuel a través del psicoanálisis. Más adelante será el doctor quien de pie al nombre de la obra explicando los problemas mentales de Samuel y la atracción que provoca en las mujeres determinando la enfermedad como *El complejo de Barba Azul*.

Es posible creer que la perspectiva del dramaturgo acerca de este tema fuera superficial al hacer un uso indistinto entre psicoanálisis y psiquiatría pues el personaje del doctor afirma ser psiquiatra y habla en varias ocasiones del "método curativo del psicoanálisis".¹⁰⁶ El tratamiento del tema dentro de la obra, en buena medida da lugar a conocer que Villaurrutia se mofaba de estas teorías, pues hace evidente la ridiculización del doctor dentro de la trama. Su personaje siempre está partiendo de bases erróneas y de diagnósticos arbitrarios para justificar la posible infidelidad de su esposa y para hacerse pasar por alguien que sabe más que los demás.

¹⁰⁴ Dolto, Françoise, *Lo femenino... Op.cit*

¹⁰⁵ Villaurrutia, Xavier. *Obras... op. cit.* p. 490.

¹⁰⁶ *Ibidem.* p. 496.

CAPÍTULO V

LA MUERTE DESDE LA PERSPECTIVA PSICOANALÍTICA

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos
esta muerte que nos acompaña
desde el alba a la noche, insomne,
sorda, como un viejo remordimiento
o un absurdo defecto. Tus ojos
serán una palabra inútil,
un grito callado, un silencio.
Así los ves cada mañana
cuando sola te inclinas
ante el espejo. Oh, cara esperanza,
aquel día sabremos, también,
que eres la vida y era la nada.

- Cesare Pavese.

Debemos aclarar que el objeto de tomar como referente o base la teoría psicoanalítica para explicar la relación de las imágenes de mujer y muerte en textos dramáticos obedece en mayor medida a la necesidad de un propósito filosófico que clínico. Al no haber un sujeto de análisis, los conceptos formados de la teoría freudiana son para explicar a nivel simbólico las coincidencias que encontramos en las dos constantes temáticas, ya señaladas, de nuestro autor.

Cabe mencionar que en el capítulo anterior, al hablar de la mujer, referimos que la feminidad, abordada desde el punto de vista psicoanalítico, ha partido de principios, reflexiones y análisis contradictorios y especulativos. La dificultad de abordar el tema de la muerte radica en que este concepto es todavía más desconocido e inaccesible para el ser humano, pues éste elabora respuestas a las preguntas que se formula, indefenso ante los enigmas que encierra su propio cuerpo. No obstante Freud planteó algunas conclusiones acerca de las pulsiones de vida y muerte, que consideramos herramientas fundamentales para relacionarlas con la figura femenina que emplea Villaurrutia. De este modo, retomaremos en este capítulo las teorías freudianas, pues

encontramos que es él quien da, dentro de las teorías de la estructura pulsional, un lugar muy importante a la pulsión de muerte, tanto como a la pulsión sexual o de vida.

Posteriormente los estudios más trascendentales en la materia fueron los realizados por Lacan, quien finalmente tomaría como modelo los estudiados por Freud.

Después de analizar la literatura básica que señala la relevancia de la muerte en las distintas esferas sexuales del ser humano, encontramos que no existen estudios que no partan de las teorías enunciadas por Freud. Sabemos que renunciar al análisis profundo de otros autores conlleva el riesgo de sesgar la tesis de este documento. Sin embargo, creemos que dada la relevancia de Freud en las teorías psicoanalíticas contemporáneas, los costos de esta decisión son tolerables.

5.1 Términos pulsionales en el modelo teórico de Freud relacionados con la muerte

En términos generales, al preguntarse acerca de los “impulsos” que inclinan al hombre hacia la vida o la muerte, Freud desarrolló el concepto de pulsión como un agente entre lo psíquico y lo somático que pugna por los intereses del inconsciente. Es conveniente para nuestro estudio hablar de las pulsiones de vida y de muerte, no sin tomar en cuenta la falta de precisión respecto a estos términos que el mismo Freud observó.

[...]En una cantidad de pasajes, Freud expresó su insatisfacción con el estado del conocimiento psicológico acerca de las pulsiones. [...] En *Más allá del principio del placer*, aludió a las pulsiones como ‘el elemento más importante y oscuro de la investigación psicológica’.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Strachey, James. Nota introductoria a “Pulsiones y destinos de pulsión”, en Sigmund Freud, *Obras completas*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu Editores, Argentina, 1996. vol. 14 pp. 107-109.

En el inconsciente humano se encuentra la constante oposición entre la pulsión de vida (como una tendencia congregativa, sexual, que impulsa a la conservación de la vida), y la pulsión de muerte (disgregativa, con tendencia autodestructiva, que impulsa al cese de la vida).

Sabemos que a lo largo de los estudios freudianos surgieron cambios sustanciales respecto a las definiciones de las pulsiones de vida y muerte, pero fue finalmente en *Más allá del principio del placer*¹⁰⁸ (1920-1923) donde Freud llega a ciertas conclusiones acerca de las pulsiones de vida y de muerte, al hacer un análisis del origen de éstas y de los fines a los que obedecen, sin embargo reconoce que es necesaria la profundización de las investigaciones sobre este tema.

El autor define el término de pulsión como:

Un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal.¹⁰⁹

Para llegar a tal conclusión, Freud previamente estableció la diferencia entre los estímulos fisiológicos y los pulsionales. Por estímulos fisiológicos comprenderá aquellos provenientes del exterior hacia el tejido vivo y que son manifestados hacia el exterior mediante una acción. Es decir, que operan como una *fuerza de choque momentánea* y que, por tal razón, se requiere de una acción única y adecuada para prescindir de ella. Un ejemplo de esto sería una luz que se proyecta sobre el ojo humano (estímulo exterior) que se manifiesta por la acción de cerrar el ojo para rechazar la luz que lo altera. En cambio el origen de los estímulos pulsionales se encuentra

¹⁰⁸ Freud, Sigmund. "Más allá del principio del placer", en *Obras completas*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu Editores, Argentina, 1997. vol. 18.

¹⁰⁹ Freud, Sigmund. "Pulsiones y destinos de pulsión", en *Obras completas*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu Editores, Argentina, 1996. vol.14 p. 117.

en el interior del propio organismo e influyen en el aparato psíquico, y por lo tanto se requieren de diferentes acciones para eliminarlos. De acuerdo con lo anterior, identifica a las pulsiones como una *fuerza constante o necesidad* que quedará resuelta mediante la *satisfacción*.

Al provenir los estímulos pulsionales del interior del organismo, el autor encontró que éstos no están identificados conscientemente, y que sólo es posible analizarlos mediante un representante de aquello que es interno. A este elemento que permite identificar la pulsión, le llamó *agencia representante*.

Freud no trazaba distinción alguna entre una pulsión y “su agencia representante psíquica”. Aparentemente consideraba a la pulsión misma como el representante psíquico de fuerzas somáticas. Sin embargo, en artículos posteriores, Freud traza una distinción muy neta entre éstas. [...] “una pulsión nunca puede pasar a ser objeto de la consciencia; sólo puede serlo la representación que es su representante. Ahora bien, tampoco en el interior de lo inconsciente puede estar representada si no es por la representación. [...] Una agencia representante de pulsión es “una representación o un grupo de representaciones investidas desde la pulsión con un determinado monto de energía psíquica (libido, interés)”¹¹⁰.

Así pues, una pulsión que se origina dentro del organismo enfrentando a las necesidades psíquicas y somáticas se traduce únicamente como un impulso cargado de energía libidinal. Ésta no puede ser comprendida conscientemente, incluso no existe una conceptualización inconsciente de la pulsión, sólo puede entenderse a través de su agencia representante. Es decir, la pulsión es un impulso producto de una representación diversa en el inconsciente que puede manifestarse en la vida consciente del individuo sin que éste pueda identificarla o simplemente nombrarla. El representante de la pulsión será entonces cualquier fuerza exterior que se interna en el aparato psíquico del individuo, manifestando, en una pulsión, una afectación anterior.

¹¹⁰ Strachey, James. Nota introductoria a “Pulsiones... *op. cit.* p. 108.

Como ya hemos dicho, Freud habló de dos variedades de pulsiones — las de vida y las de muerte —, de las cuales las primeras parecían las más fáciles de estudiar por ser las más evidentes. Éstas tienen como finalidad conservar la vida. A éstas contraponen las pulsiones de muerte, que son las encargadas de reconducir al ser vivo al estado inerte.

En un primer momento, al abordar la relación que existe entre éstas, desde la perspectiva de las pulsiones eróticas, afirmó que ambas persiguen, en estricto sentido, la conservación. Las sexuales, buscan primordialmente la continuidad de la vida mediante la conservación de la especie, mientras que las de muerte pretenden mantener la cantidad de excitación en el aparato anímico lo más baja y constante posible, evitando cualquier fuente generadora de displacer. En cada ser viviente están activas ambas clases de pulsiones aunque desigualmente distribuidas por la pugna que entre ambas existe.

En un segundo momento cuestionó la relación entre las pulsiones, desde la perspectiva de las de muerte y observó que hay ciertos requerimientos que son incompatibles con el yo, de manera que son segregados de la consciencia mediante la represión. Dichos requerimientos se encuentran vinculados con los elementos suministradores de placer en las primeras etapas de la vida — por ejemplo, la madre — que posteriormente son negados por un principio de realidad — al diferenciar a la madre de la propia persona — y dividen al yo del mundo que le rodea.

Sin embargo, a veces estos requerimientos que han sido reprimidos intentan ganar un placer nuevo, sin manifestarse en la consciencia, y esto es sentido como un displacer de percepción, como algo que pone en peligro el aparato anímico. Aquí planteó otra posible característica de la pulsión, como un *esfuerzo*¹¹¹ de reproducción de un estado anterior, que se debió reprimir debido a fuerzas perturbadoras externas.

¹¹¹ Por esfuerzo se entiende la exigencia de trabajo que las pulsiones conllevan y que es una característica universal de ellas, por lo tanto todas las pulsiones se vinculan con la actividad.

La diferenciación entre las pulsiones de vida y de muerte, dentro de esta segunda interpretación, se deriva del estudio de esta tendencia a la repetición, a reproducir el estado anterior. El individuo, como hemos dicho, se ve incapacitado para recordar aquello que ocasiona las pulsiones, pues lo ha reprimido y llevado al campo de lo inconsciente. Sin embargo, se ve forzado a repetir lo reprimido como vivencia presente.

Freud profundizó en el estudio de esta tendencia inconsciente de repetición recurriendo a los sueños como la vía más confiable para explorar los procesos anímicos profundos.¹¹² Sabemos que una de las primeras conclusiones del autor al respecto es que los sueños son resultado de la tendencia inconsciente de cumplir un deseo. Sin embargo, tomando como ejemplo a una persona que se ha enfrentado a una situación traumática, es común que sus sueños lo lleven a revivir ese momento. Lo que significa que los sueños no necesariamente atienden al fin positivo de realizar un deseo. A partir de este descubrimiento define los conceptos de terror, miedo y angustia para relacionarlos posteriormente con la pulsión de repetición.

La angustia designa cierto estado como de expectativa frente al peligro y la preparación para él, aunque se trate de un peligro desconocido; el miedo requiere un objeto determinado, en presencia del cual uno lo siente; en cambio, se llama terror al estado en que se cae cuando se corre un peligro sin estar preparado: destaca el factor sorpresa [...] En la angustia hay algo que protege contra el terror.¹¹³

La repetición puede relacionarse con la angustia porque ésta no responde a un peligro inminente, es la expectativa de un peligro que se desconoce. Entonces el individuo busca reproducir estados o situaciones conocidas, aún cuando no sean placenteras, para protegerse. Esto se evidencia en el juego infantil, pues muchas veces el niño reproduce situaciones de angustia

¹¹² Freud, Sigmund. "Más allá del principio... *Op. Cit* p.13.

¹¹³ *Idem*.

ocasionadas por todo aquello que les ha significado un peligro amenazador. Así pues, Freud concluye que nuestras *evocaciones* no siempre obedecen a una necesidad inmediata de placer, sino que responden a necesidades inconscientes, es decir, a pulsiones de repetición venidas del inconsciente.

Continuando con su estudio, buscó explicar las pulsiones de repetición encontrándoles un carácter universal, para lo cual planteó la analogía con ciertos peces que realizan largas y fatigosas migraciones en la época de desove para depositar su huevo en sus lugares de origen, es decir, buscan las moradas anteriores de su especie.

El resultado de los estudios de Freud acerca del origen y validez de la tendencia a la repetición le permitió reinterpretar, como hemos mencionado, la relación entre las pulsiones, desde la perspectiva de la pulsión de muerte:

Nos es lícito admitir como experiencia sin excepciones que todo lo vivo muere, regresa a lo inorgánico, por razones *internas*, no podemos decir otra cosa que esto: La meta de toda vida es la muerte; y, retrospectivamente: lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo.¹¹⁴

Esta afirmación relaciona directamente la tendencia de las pulsiones a repetir experiencias pasadas con las pulsiones de muerte: si la meta de la vida es la muerte, la primera pulsión es la de regresar a lo inanimado.

De acuerdo con Freud, respecto a las pulsiones que llevan a la creación y a la vida (sexuales), por ejemplo, las pulsiones de autoconservación o la necesidad de ser reconocido o de poder, podría entenderse entonces que obedecen a la necesidad de cada organismo de una muerte peculiar, un tipo de muerte única, que estas pulsiones ayudan a asegurar. El organismo lucha por

¹¹⁴ *Ibidem.* p. 38.

defenderse de los peligros que lo atacan, pues quiere llegar a su destino, a su manera, en una muerte particular.

En conclusión las pulsiones de vida y muerte pueden ser analizadas desde el punto de vista de la conservación o de la repetición y estarán siempre íntimamente relacionadas. Por una parte, observamos que ambas buscan conservar la vida por medio de la subsistencia de la especie y el rechazo a fuertes alteraciones en el estado anímico. Sin embargo, también encontramos que ambas podrían tener un objetivo negativo al considerarlas como facilitadoras de una muerte particular o guardianas incansables del deseo por regresar a lo inanimado.

5.2 La muerte propia y la muerte del otro

Los estudios freudianos acerca de la muerte no sólo abordaron la perspectiva pulsional. En *Nuestra actitud hacia la muerte*¹¹⁵ (1915), se cuestiona acerca de la relación consciente que establecemos con la idea de la muerte propia y la del otro. El autor traza una progresión histórica acerca de las modificaciones que han sufrido ambas imágenes desde el hombre primitivo hasta el civilizado; partiendo de la premisa de que fueron las relaciones y conflictos afectivos que éste establece con sus semejantes los que le dieron la pauta para plantearse el enigma de la muerte.

El planteamiento inicial establece que el hombre primitivo adoptaba frente a la muerte una actitud que no era sincera. Pretendía que se concibiera a la muerte como el desenlace necesario de toda vida y que, por lo tanto, la muerte se asumiera como algo natural e inevitable.

Respecto a la muerte Freud afirma que "hemos intentado matarla con el silencio".¹¹⁶ Es decir, que tenemos la tendencia a hacerla a un lado porque nos resulta inconcebible la muerte

¹¹⁵ Freud, Sigmund. "Nuestra actitud hacia la muerte" en *De guerra y muerte. Temas de actualidad en Obras completas*. trad. José Luis Etcheverry, Buenos Aires, 1996, vol.14.

¹¹⁶ *Ibidem*. p. 290.

propia, por tanto sólo nos es posible percibir la muerte como observadores a través de la muerte del otro.

En el fondo, el inconsciente humano está convencido de su inmortalidad. Ni siquiera la muerte del otro es imaginable o expresable, pero cuando llega a presentarse ésta no deja de ser vista como una contingencia, no así como una necesidad. A los seres perdidos se les llega a valorar más que cuando estaban vivos y se mantiene una actitud de admiración en la que no cabe crítica alguna hacia ellos. Ante la muerte ajena se sacrifica la verdad en pro del respeto por el muerto para aminorar el impacto que ésta tiene en las personas, pues sólo así es posible asumirla como una fatalidad y olvidar que es inevitable. Esta es una actitud cultural-convencional que se complementa con el desequilibrio que se sufre frente a la muerte de un ser cercano, y que desde luego tiene un gran efecto sobre la vida: la vida se empobrece, con el ser perdido se sepultan los goces, las esperanzas, y nos convertimos en aquellos que “mueren cuando mueren aquellos a quienes se aman”¹¹⁷ — la muerte del propio yo —. Es decir que sólo a través de la muerte del otro somos capaces de adquirir una noción de muerte propia.

Según Freud, los vínculos afectivos, junto con la intensidad del duelo, hacen que busquemos el medio para no correr riesgos para nosotros ni para nuestros seres queridos, aunque éstos sean indispensables. Se vuelve una vida de renunciaciones para ambas partes al intensificar los cuidados y precauciones. Cuando se limita la existencia por evitar los peligros, únicamente “es en el mundo de la ficción, en la literatura, en el teatro, donde tenemos que buscar el sustituto de lo que falta a la vida. Ahí todavía hallamos hombres que saben morir, y aún que perpetran la muerte de otro”.¹¹⁸ Es decir, que solamente mediante la ficción somos capaces de reconciliarnos con la muerte, pues ésta nos proporciona la multiplicidad de vidas que sí estamos dispuestos a perder.

¹¹⁷ *Ibidem.* p. 291.

¹¹⁸ *Ibidem.* p. 292.

Es la muerte del héroe con la que nos identificamos, y con la que se tiene una segunda oportunidad de vida: la nuestra.

Freud establece otras dos relaciones con la muerte: la del hombre prehistórico y la que se conserva en cada uno de nosotros de manera inconsciente. En el caso del hombre prehistórico fue contradictoria, pues la reconoció como supresión de la vida y, por otro lado, la redujo a nada.

Por una parte, la muerte de un enemigo era justa y la provocaba como un hecho natural y de triunfo. Por otra parte, la muerte propia para éste fue tan inimaginable como lo es para nosotros. A esto se aunaba la forma de percibir la muerte de alguien cercano, pues aunque también amados, esa muerte la consideraba merecida porque a pesar de que también se confrontaba a la muerte del propio yo, iba junto con el sentimiento de ajenidad. Así, este sentimiento de ambivalencia, que aún en nosotros puede percibirse en nuestros vínculos afectivos, hacía de sus difuntos queridos, unos extraños y enemigos que despertaron en él un sentimiento de hostilidad.

Será a partir de los conflictos afectivos cuando el hombre se plantea el enigma de la vida y la muerte. El hombre primitivo, pues, ya no podrá mantener lejos de sí a la muerte, pero no la admitirá porque no le es posible representarse a sí mismo muerto.

Frente a la muerte de la persona amada inventó los espíritus a los que había que temer por la consciencia de culpa, producto de la satisfacción de la muerte provocada por la hostilidad, mezclada con el duelo. Al observar la descomposición física del cuerpo, iba la idea de la desintegración tanto del cuerpo como del alma. Pero el recuerdo del otro lo llevó a suponer otras formas de existencia y le dio la posibilidad de perdurabilidad después de la muerte aparente.

Posteriormente las religiones presentaron esta existencia como la más valiosa y plena, lo que llevó a creer en la trasmigración del alma y la reencarnación, con el propósito de quitarle a la muerte su significado de culminación de la vida. Además surgieron los primeros preceptos éticos

— no matarás — como reacción frente a la satisfacción del odio que se escondía tras el duelo. Así, también se extendieron al ser al que no se amaba ni se conocía, y finalmente al enemigo.

A diferencia del hombre civilizado, el salvaje es un asesino sin culpa que vuelve triunfante de la empresa bélica. Pero éste no osa pisar su aldea o tocar a su mujer sin antes limpiarse de sus hechos de muerte por medio de una expiación. Tal es debido a su creencia supersticiosa, pues el salvaje teme la venganza del espíritu enemigo. Al haber derramado sangre, oculta tras la superstición una sensibilidad ética que finalmente será una expresión de su culpa.

El producto de esto, en el hombre civilizado, será la prohibición de matar: “una prohibición tan fuerte sólo puede haber ido dirigida contra un impulso igualmente fuerte”.¹¹⁹ Aquí se evidenciará el deseo ancestral de los hombres civilizados de matar, pues lo que no se desea no habrá por qué prohibirlo.

Por otra parte, Freud afirma que el hombre no cree en su propia muerte cuando en el inconsciente se confronta la vida anímica con ésta. Esto es porque nuestro inconsciente no conoce lo negativo, la negación y por lo tanto la muerte propia, pues sólo puede atribuírsele un valor negativo. Por consiguiente, nada pulsional en nosotros requiere la creencia de la muerte. Es la angustia de la muerte la que se hace presente más frecuentemente de lo que pensamos, la que proviene de la consciencia de culpa.

Aunque admitimos la muerte de extraños la hacemos desaparecer fácilmente como el hombre primitivo, sin embargo lo que nos diferencia de él será la no ejecución del asesinato, simplemente se piensa y se desea. En nuestras mociones pulsionales, deseamos constantemente la muerte de aquellos que nos dañan, porque poseemos en el interior de nuestro inconsciente un poderoso deseo de muerte. Este se debe a que no concebimos otro castigo que no sea la muerte cuando se ha ofendido, incluso mínimamente, a nuestro yo omnipotente y despótico.

¹¹⁹ *Ibidem*. p. 297.

Los seres queridos no quedan exentos del deseo de muerte. El más íntimo de nuestros vínculos afectivos lleva adherido un sentimiento de propiedad interior como componente de nuestro yo propio y, al mismo tiempo, la partícula de hostilidad que puede propiciar el deseo inconsciente de muerte. Con esto no se pretende restarle valor a la vida amorosa. Pero aunque el sentimiento ambivalente logra conservar mayormente al amor, no se puede negar el odio que está detrás de él.

5.3 Manifestación de las pulsiones de vida y muerte en la cultura

Para 1930, en *El malestar en la cultura*¹²⁰, Freud realiza un nuevo estudio acerca de las pulsiones de vida y muerte, pero ya no a nivel individual sino tomando en cuenta la influencia que éstas ejercen en la sociedad. El objetivo del estudio radicó en encontrar los rasgos universales de ambas pulsiones, pues al ser parte de la naturaleza humana, podía concluirse que también tendrían repercusión dentro de los núcleos sociales. El eje de la investigación fue el análisis de la felicidad y el sufrimiento, pues la búsqueda de la primera y la evasión del segundo son los motores que conducen a los hombres a constituirse como entes sociales. A partir de lo anterior, el autor halla que la cultura es una manifestación social de la pulsión erótica que pretende contrarrestar un impulso de destrucción inmersa en el ser humano. Aunado a esto, encuentra que los beneficios que se obtienen al formar parte de una cultura exigen el sacrificio de los instintos primarios del individuo, por lo que el aparato cultural representa un mecanismo ambivalente que constituye, a nivel social, la conservación de la vida, y a nivel individual una fuente de angustia o muerte.

¹²⁰ Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura y otros ensayos*, trad. Ramón Rey Ardíd, Alianza editorial, Madrid, 1998, (El libro de bolsillo, sección humanidades, 280).

Freud reconoce que jamás se ha encontrado una respuesta satisfactoria al cuestionamiento sobre el objeto que tiene la vida humana, sin embargo, halla un factor común en el hombre que es la aspiración a la felicidad. Esta felicidad tan anhelada puede dividirse en dos objetivos: evitar el dolor y experimentar intensas sensaciones placenteras. Comúnmente el término *felicidad* se refiere únicamente a la segunda parte, el deseo de intensa satisfacción. Entonces, el objetivo vital de todo ser humano está trazado por *el principio del placer*, término planteado por el autor que se refiere al deseo de saciedad de nuestras necesidades, que rige las operaciones del aparato psíquico desde el nacimiento. Contrapuesto a la felicidad estará el *sufrimiento*, que el autor define como una sensación que existe en tanto lo sentimos, es decir, que somos susceptibles a él mediante ciertas disposiciones de nuestro organismo, producto de la angustia por la insatisfacción de nuestros deseos y por las agresiones que creemos recibir del entorno.

Las experiencias de angustia causadas por la necesidad de compensar una falta son determinantes desde la edad temprana. Freud describe cómo el ser humano divide o aprende a diferenciar su yo del mundo circundante a través del sufrimiento que le provoca la ausencia de la madre: el lactante no distingue su yo del mundo exterior. Al nacer, el yo humano lo contiene todo. Cuando el seno materno, la fuente de satisfacción plena que más anhela, le es negado temporalmente y tiene que llamarla por medio del llanto, aprende que su cuerpo es una fuente de excitación que está disponible para sí mismo todo el tiempo, pero que existen otras que están fuera de sí, las cuales son necesarias atraer para evitar el terrible sufrimiento de su carencia. La madre es el primer objeto de placer y de sufrimiento al que se enfrenta el ser humano, y que la misma noción del yo y de la propia existencia dentro de un mundo *ajeno o fuera de nosotros* viene de este primer experimento de angustia. Como consecuencia, en etapas posteriores, lo que reconocerá como felicidad surgirá de la satisfacción, casi siempre instantánea, de necesidades

que han alcanzado gran tensión. Esto puede interpretarse como que la felicidad sólo puede presentarse por episodios de tensión y saciedad.

Cuando una situación anhelada por el principio del placer encuentra su satisfacción, y ésta persiste durante un período de tiempo, se abandonará el sentimiento de gozo y se limitará a proporcionarnos una sensación de mediano bienestar. Esto significa que es posible disfrutar sólo en la medida en que existe un contraste entre una situación de carencia y su contento, pero no es así cuando la satisfacción permanece estable.

Al cuestionarse acerca del sufrimiento y la imposibilidad de prolongar el sentimiento del goce de la felicidad por su tendencia natural a convertirse en algo tibiamente grato, Freud afirma que tenemos una mayor disposición para sentir la desgracia, pues ésta nos ataca de manera continua: "El plan de la *Creación* no incluye el propósito de que el hombre sea *feliz*".¹²¹ Es decir, que el universo circundante predispone para las personas circunstancias de infelicidad.

El autor encuentra que el ser humano experimenta el sufrimiento primordialmente por tres razones: cuando se da cuenta de la decadencia de su cuerpo, es decir, al hacer consciencia de la inminencia de la muerte; cuando se ve amenazado por las fuerzas exteriores de la naturaleza; y finalmente, cuando experimenta el dolor ocasionado por su relación con otros seres humanos. Al dimensionar las naturales dificultades que le impiden el completo goce y la facilidad con que es presa del sufrimiento, el hombre rebaja sus pretensiones de felicidad hasta sentirse satisfecho únicamente por escapar a la desgracia y evitar el dolor. En este momento, *el principio del placer* se transforma por influencia del mundo exterior en un *principio de realidad* que permite valorar correctamente la situación del individuo ante el mundo.

¹²¹ *Ibidem.* p. 20.

El designio de ser felices que nos impone el principio del placer es irrealizable; mas no por ello se debe — ni se puede — abandonar los esfuerzos por acercarse de cualquier modo a su realización. Al efecto, podemos adoptar muy distintos caminos; anteponiendo ya el aspecto positivo de dicho fin — la obtención del placer —, ya su aspecto negativo — la evitación del dolor —¹²²

Así pues, no es posible renunciar a la búsqueda de la felicidad por más que se nos presente como inalcanzable, ya que nuestra propia existencia está abocada a la obtención de ésta, evitando el dolor.

Hemos situado al hombre en medio de un conflicto dual de felicidad y sufrimiento. Éste se relaciona directamente con las pulsiones de vida y muerte, pues como hemos dicho, la pulsión erótica busca la conservación de la vida — la felicidad —, mientras que la de muerte busca evitar los sobresaltos en el estado anímico — el dolor —. Freud establece que este conflicto ataca tanto a los individuos como a los grupos sociales que éstos conforman. Para un grupo es necesario también contrarrestar las fuerzas de la naturaleza y regir las relaciones humanas en pro del bienestar común. En este sentido, el aparato cultural es la respuesta a nivel social que pretende solucionar estas necesidades colectivas, sin embargo, es también la fuente más fuerte de sufrimiento ya que, como hemos mencionado, formar parte de la cultura implica reprimir los impulsos básicos individuales. De esta forma el conflicto pulsional de vida y muerte se manifiesta también sobre la sociedad:

[...]el término *cultura* designa la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí [...] aceptamos como culturales todas las actividades y los bienes útiles para el hombre: a poner la tierra a su servicio, a protegerlo contra la fuerza de los elementos, etc. [...] consignaremos como primeros actos culturales el empleo de

¹²² *Ibidem.* p. 27.

herramientas, la dominación del fuego y la construcción de habitaciones.¹²³

En la cultura tenemos, entonces, una serie de herramientas útiles creadas por el hombre cuyo objetivo principal es el de facilitar la vida, al proporcionarnos dominio sobre la naturaleza y una óptima convivencia con nuestros semejantes.

Sin embargo el proceso cultural impone cambios a las disposiciones instintuales del hombre. Podemos citar tres ejemplos: La etapa erótica anal del niño, donde se presenta un interés primitivo por la función excretora, es rechazada por la cultura y canalizada posteriormente en rasgos como ahorro, orden y limpieza. Estas cualidades favorables para el desenvolvimiento social son producto de la intervención del proceso cultural. Es decir, que el instinto primitivo relacionado con el gozo de retención y expulsión del excremento es modificado a través de la educación y transformado en una serie de valores que complacen a la sociedad.

El segundo ejemplo se refiere a la sublimación. Ésta se presenta cuando los instintos son obligados a desplazar las condiciones de su satisfacción hacia actividades elogiadas por la sociedad, como el arte y la ciencia. "La sublimación es, en principio, un destino instintual impuesto por la cultura".¹²⁴ Es de esta manera como la cultura reposa sobre la renuncia a las satisfacciones instintuales.

La familia es nuestro tercer ejemplo. Primitivamente, el hombre busca mantener junto a sí a su fuente de satisfacción sexual: la mujer. Producto de esto, surgen los hijos. La mujer entonces evita separarse de ellos, procurando una unión familiar. Posteriormente los hijos buscarán derrocar el poder absoluto de su padre, encontrando que el trabajo conjunto es la forma de

¹²³ *Ibidem*. pp. 33-34.

¹²⁴ *Ibidem*. p. 41.

aumentar su poder. Así pues la familia responde al interés genital, al interés amoroso de la madre y a la conveniencia que implica la unión de la fuerza de sus miembros.

Las familias buscan vincularse con otras familias porque saben que la suma de individuos que persiguen un mismo fin aumenta su fuerza. Así se conforma la sociedad. Sin embargo, cuando las uniones familiares comienzan a convertirse en alianzas que persiguen el interés social, el núcleo primordial creado por la mujer se ve seriamente afectado. Esto sucede porque el trabajo en conjunto separa a los miembros de la familia al obligarlos a desplazarse de su hogar, atentando contra los intereses amorosos e individualistas de la madre. Es de esta forma que el instinto primitivo de la satisfacción genital es modificado por un proceso cultural complejo que deriva en la conformación de una sociedad que vela por sus intereses comunes.

A propósito de los ejemplos anteriores, Freud abre una nueva posibilidad de investigación al encontrar en la mujer un oponente a la corriente cultural:

La siguiente discordia es causada por las mujeres, que no tardan en oponerse a la corriente cultural, ejerciendo su influencia dilatoria y conservadora. Sin embargo, son estas mismas mujeres las que originalmente establecieron el fundamento de la cultura, con las exigencias de su amor. Las mujeres representan los intereses de la familia y de la vida sexual; la obra cultural, en cambio, se convierte cada vez más en tarea masculina, imponiendo a los hombres dificultades crecientes y obligándoles a sublimar los instintos, sublimación para la que las mujeres están escasamente dotadas. Dado que el hombre no dispone de energía psíquica en cantidades ilimitadas, se ve obligado a cumplir sus tareas mediante una adecuada distribución de la libido. La parte que consume para fines culturales la sustrae, sobre todo, a la mujer y a la vida sexual.¹²⁵

Si bien el aparato cultural se forma a partir del interés femenino por mantener unida a la familia, éste no tarda en convertirse en un universo masculino cuyas reglas obedecen a los

¹²⁵ *Ibidem.* p. 46.

intereses del progreso colectivo y el trabajo en conjunto. De lo anterior podemos inferir que es en este momento cuando la mujer se siente desplazada dentro de la sociedad, pues sus intereses afectivos primordiales quedan desplazados a segundo término. Es así como la mujer se sitúa como un oponente a la cultura, pues nunca renunciará a la lucha por restablecer en la sociedad las leyes que ella misma ha creado: la necesidad de mantener unida a la pareja y a los hijos, aún sacrificando el interés colectivo. El deseo de que el hombre atienda a las exigencias de la mujer y la sociedad origina la disputa entre éstas, lo que lo sitúa en una situación conflictiva pues constantemente tiene que mediar entre los requerimientos de ambas contendientes.

Volviendo al tema del sacrificio de los instintos primordiales en pro de la cultura, Freud ahonda en cuanto a que el aparato cultural exige también la represión de la pulsión de muerte.

El autor retoma el ensayo *Más allá del principio del placer*, y afirma que parte de este instinto de muerte se orienta contra el mundo exterior, manifestándose contra la cultura como agresión y destrucción. Al establecer la relación entre la pulsión de muerte con la vida cultural, halla dos vertientes de este impulso en el individuo social. La primera plantea que el hombre evitará su autodestrucción atacando al mundo exterior, la segunda es la consecuencia inversa, pues en la medida en que el hombre reprime sus impulsos destructivos hacia el entorno, los volcará hacia sí mismo:

[...] el ser vivo destruirá algo exterior, animado o inanimado, en lugar de destruirse a sí mismo. Por el contrario, al cesar esta agresión contra el exterior tendría que aumentar por fuerza la autodestrucción, proceso que de todos modos actúa constantemente. [...] ambas clases de instintos raramente — o quizá nunca — aparecen en mutuo aislamiento, sino que se

amalgaman entre sí, en proporciones distintas y muy variables
[...].¹²⁶

Esta amalgama de pulsiones que se inclinan hacia el interior o hacia el exterior es explicada por Freud, estableciendo un símil con el sadismo y el masoquismo. Al estar ambos relacionados con el erotismo, pulsión de vida, manifiestan la pulsión de muerte con agresividad hacia si mismo o hacia el otro, amalgamando el instinto amoroso y el de destrucción. Como habíamos dicho, las pulsiones de vida y muerte pugnan un constante conflicto por la dominación del hombre.

La tendencia agresiva "constituye el mayor obstáculo con que tropieza la cultura".¹²⁷ La cultura está al servicio del Eros que pretende condensar a los individuos en busca de un bienestar común. Sin embargo, cada uno de estos individuos tiene que luchar contra la fuerza instintiva innata de su agresividad, descendiente directo del instinto de muerte.

[...] el sentido de la evolución cultural ya no resultará impenetrable; por fuerza debe presentarnos la lucha entre Eros y muerte, instinto de vida e instinto de destrucción, tal como se lleva a cabo en la especie humana. Esta lucha es, en suma, el contenido esencial de la misma, y por ello la evolución cultural puede ser definida brevemente como la lucha de la especie humana por la vida.¹²⁸

Hemos dicho ya que la cultura había sido creada para proteger al hombre de los factores que lo atacaban, vemos ahora que además ésta será una defensa contra su propio instinto de autodestrucción. Es por esto que Freud define a la cultura como la lucha de la especie humana por la vida.

¹²⁶ *Ibidem.* p. 60.

¹²⁷ *Ibidem.* p. 63.

¹²⁸ *Idem.*

El dominio que el aparato cultural ejerce sobre la agresividad emplea dos recursos. El primero proporciona al hombre *objetos de agresividad lícitos*, es decir, que siempre se dispondrá de un adversario contra el cual esté permitida la agresión. El segundo reprime el impulso a través de la culpa.

En cuanto al primer planteamiento, sabemos ya que el Eros y la muerte se encuentran en constante pugna, lo que significa que el aparato cultural no ha ganado la batalla y el anhelo *altruista* de fundirse con los demás en una comunidad no ha sometido el deseo *egoísta* de aspirar a la felicidad mediante la satisfacción instantánea de nuestros deseos, aún los agresivos. Cuando las exigencias culturales sobrepasan al ser humano se produce una rebelión en el individuo que lo lleva a violar las leyes que le dicta la consciencia social. No le queda más a la cultura que ceder en este sentido e insertar dentro del terreno de lo lícito, opciones que permitan dar salida a la agresividad — como las luchas entre pueblos y razas — de tal forma que el individuo pueda soportar las exigencias que la cultura le impone.

Por lo que respecta al segundo aspecto, la cultura recurre a un medio más complejo contra la agresividad que se le opone: la agresión introyectada, es decir la culpa.

El dominio de la cultura sobre el ser humano se manifiesta al haber creado dentro de su inconsciente, a través de la educación, una instancia psíquica llamada superyó. Dicha instancia se aloja en el interior del individuo que le indica lo que debe ser, lo adecuado para la cultura. El superyó es la consciencia que despliega contra el propio yo la agresividad que se habría volcado hacia los otros. Esto significa que por medio de la educación interiorizamos las leyes que nos impiden hacerle daño a nuestros semejantes. Cuando la realización de la agresividad se enfrenta al aparato cultural, el trasgresor merece un castigo. Al introyectarse la agresividad y el orden moral, no es necesaria la realización de un mal hacia los otros para tener la reprimenda, el superyó actúa aun con el deseo de realizar la agresividad y crea la culpa aun sin cometer la falta e

impone al yo una necesidad inconsciente de castigo. Nada escapa a los ojos del superyó, es por esto que la sociedad no debe preocuparse por la agresión que podría recibir, pues el guardián del bien común se encuentra dentro del propio individuo.

[...] este sentimiento de culpabilidad es la expresión del conflicto de ambivalencia, la externa lucha entre el Eros y el instinto de destrucción o de muerte [...] dado que la cultura obedece a una pulsión erótica interior que la obliga a unir a los hombres en una masa íntimamente amalgamada, sólo puede alcanzar este objetivo mediante la constante y progresiva acentuación del sentimiento de culpabilidad.¹²⁹

En términos teóricos, el superyó es una instancia que se contrapone a los instintos y pulsiones inconscientes contenidos en el ello. Ambas instancias conforman al yo, que es la consciencia de nuestra existencia que tiene contacto con la realidad.

En gran medida, el progreso cultural está cimentado en la pérdida de felicidad y el aumento del sentimiento de culpa. La culpabilidad presenta las mismas características de la angustia, por lo que cuando la culpabilidad está muy introyectada en el campo de la consciencia, se manifiesta como una angustia inconsciente cuyo castigo implícito es la infelicidad que ésta genera. Sin embargo, no puede hablarse de un dominio total del superyó sobre el yo; o de éste sobre el ello y sus impulsos.

Concluyendo, en la intención de Freud por encontrar la universalidad de las pulsiones a través del análisis de la búsqueda de la felicidad, el autor nos deja ver que el aparato cultural, si bien fue creado para proteger al individuo del sufrimiento, también es la fuente principal del mismo, por lo que son necesarios una serie de mecanismos para dar salida a la angustia que ha sido generada por la dependencia y el rechazo de los hombres hacia la cultura.

¹²⁹ *Ibidem.* p. 74.

Paralelamente encontramos que existe un gran obstáculo que tiene que confrontar constantemente este aparato cultural: la mujer. Contradictoriamente, en un primer momento ésta aparece como la principal impulsora para la creación de la cultura, pues es quien promueve la formación de la familia. No obstante, será ella también la que se opone a la cultura cuando ésta rompe con el núcleo familiar y se convierte en un universo masculino que escapa de su dominio, por lo que al buscar sustraer al hombre de la comunidad y atraerlo al ámbito sentimental que ella domina, se resiste al desarrollo cultural.

En este sentido, debemos enfatizar la representación que encontramos de la mujer como una manifestación del Eros y del Tánatos, pues es la dadora de vida como originaria de la cultura y de la muerte, al rechazar el aparato cultural que facilita la vida.

Es importante destacar que al estudiar la cultura, Freud deja claramente fuera de sus normas a las mujeres. Al situarlas como opositoras del aparato cultural e incluso afirmar que están escasamente dotadas de capacidad para sublimar los impulsos sexuales hacia el trabajo comunitario, nos damos cuenta de que el autor se refiere en este estudio únicamente al universo masculino, y que las teorías revisadas están limitadas en el sentido de que no contemplan acontecimientos históricos posteriores que aportan nuevas visiones acerca del papel femenino dentro de la sociedad. Sin embargo, nuestro interés en este trabajo es el de dar referencias de la muerte, que servirán a nuestro estudio, dentro de un contexto histórico contemporáneo al de Xavier Villaurrutia.

CAPÍTULO VI

VINCULACIÓN ENTRE LA MUJER Y LA MUERTE DESDE EL PUNTO DE VISTA PSICOANALÍTICO EN CUATRO PERSONAJES REPRESENTATIVOS DEL TEATRO DE VILLAURRUTIA

Como hemos mencionado anteriormente, el interés que Xavier Villaurrutia mostró por el tema de la muerte trascendió las fronteras de su poesía, explorándolo de manera diversa en su teatro. A través de éste hizo un retrato de la familia mexicana de su época, en el que advertía un cambio en las estructuras morales ya establecidas. Desde la perspectiva villaurrutiana la mujer se nos presenta como un factor capaz de vincularse de una manera socialmente distinta, en relación con las formas predominantes en su tiempo. En este capítulo retomaremos los planteamientos hechos a lo largo de nuestra investigación, para explicar la analogía entre la mujer y la muerte que encontramos en los personajes seleccionados.

La revisión de la obra dramática de Xavier Villaurrutia nos ha llevado a identificar dos vertientes en las que se presenta el concepto de muerte. La primera es la muerte consumada o muerte biológica. La segunda se refiere a la angustia provocada por la idea de la muerte, la cual podría explicarse a través de la diferencia entre las pulsiones de vida y muerte planteadas por Freud. En ambas posibilidades está el miedo a lo inanimado, ya sea entendido como el fin de la vida biológica o como la muerte prolongada que representa la pérdida del deseo y la negación de las exigencias de la sociedad.

Hemos dicho ya que en el inconsciente humano se oponen la pulsión de vida y la pulsión de muerte. Ambas se plantean en la existencia como una necesidad y persiguen, de alguna manera, la *conservación* del individuo. Las pulsiones de vida buscan conservar ésta a través de la preservación de la especie, mientras que las de muerte buscan la reproducción de un estado anterior, protegido de toda excitación, para poder finalmente encontrar una muerte particular.

La idea de la muerte propia resulta impensable para el individuo, y cuando nos enfrentamos a la muerte de los demás ésta nos parece más una contingencia que un hecho ineludible. La noción de la muerte se obtiene al experimentar el sufrimiento de la muerte del otro, pues la vida se empobrece con dicha ausencia hasta semejarse a la propia muerte. Ello implica renunciar a todo lo que represente una amenaza para la vida con tal de evitar la muerte. Será entonces a través de los rituales sociales, como lo es el teatro, cuando nos permitimos pensar en la muerte propia a través de la identificación con la muerte del héroe, recreada en escena para nosotros.

En la vida cotidiana el hombre lucha contra el impulso interno que lo lleva a buscar lo inanimado (pulsión de muerte), valiéndose de los recursos otorgados por el entorno social para vivir en armonía con el grupo. La sociedad antepone el bien común a las necesidades particulares de los individuos que la conforman, protegiéndolo así de las agresiones externas y de su propio impulso de encontrar la muerte. De esta manera las obligaciones hacia la familia y el entorno exigen al hombre que adopte una postura activa, como salir a la calle para proveer el alimento y encontrar una mujer para conservar y perpetuar su especie. Estos son los factores fundamentales que responden a las demandas de la sociedad para la preservación de la vida. El interés por la existencia no se limita a la existencia en sí misma sino que se distingue en el hombre como la búsqueda de la felicidad, entendiéndose ésta como una lucha constante por evitar el sufrimiento, el cual es equiparable con la muerte.

Lo anterior presupone la consciencia del hombre sobre su individualidad y la existencia de un mundo circundante que lo amenaza. Sin embargo, para llegar a este punto, hemos planteado que la única forma en que éste aprende a diferenciar su yo del resto del mundo es a través del sufrimiento. En un principio el niño no distingue entre su madre y su propio yo. Para él, el universo está conformado por la conjunción que integra con su madre. Es hasta el momento

del destete, frente a las exigencias del otro, que obtiene la noción de que es un individuo al identificar una carencia. El deseo de algo externo a él lo lleva a la consciencia de que existe un mundo fuera que no le pertenece y con el cual necesita relacionarse.

En la edad adulta el hombre buscará de nuevo esta sensación de pertenencia que le facilitará la vida, integrándose a la sociedad, como a una nueva madre, y asumiendo las imposiciones de ésta por el temor inconsciente al sufrimiento que experimentó al ser separado de quien le dio la vida.

De esta manera la mujer se convierte en una opositora a la cultura, pues pone al hombre en una contradicción angustiosa. Por una parte podría considerarse que la mujer, al ser el núcleo de la familia y la procreadora de los hijos, ofrece al hombre la posibilidad de unirse a una sociedad que le brinda bienestar y satisfacción a sus necesidades. Por otra, es también la mujer quien se opone a que el hombre se aleje del núcleo familiar porque el trabajo realizado dentro de la comunidad lo separa de la familia y atenta contra sus intereses amorosos e individualistas. La mujer conformó la sociedad con el deseo de mantener junto a sí a sus hijos y a su pareja en un ambiente de seguridad y después se resiste a lo que ella misma estableció al oponerse a ser separada de ellos por la misma sociedad. En esta coyuntura el hombre libra constantemente una lucha, pues el instinto primitivo de satisfacción genital que lo llevó en un primer momento a ceder a las exigencias femeninas debe ser constantemente reprimido en pro del progreso colectivo y el trabajo en común.

Para este momento, el hombre ha identificado y relacionado su pulsión erótica con la pertenencia a una sociedad. Y la oposición planteada por la mujer representa entonces la pulsión de muerte, pues considera que al dejar de atender los requerimientos sociales de bienestar que le imponen los otros llegará a un estado de inactividad similar a la muerte.

Esta relación de atracción-repulsión que experimenta el hombre respecto a la mujer tiene su origen en el complejo de castración, pues el niño, quien ha aprendido el mundo a través de la madre, es obligado a repudiarla por el temor a ser castrado por el padre, el representante de la prohibición del incesto.

A propósito de esto, recordemos que Fraçoise Dolto¹³⁰ sitúa a la mujer como la iniciadora de la vida. Plantea que el complejo de castración es particularmente angustioso en el niño, pues sus instintos primarios lo atraen hacia la madre omnipotente que lo trajo al mundo, pero es obligado a repudiarla pues ella es un ser mutilado. De esta manera, la autora establece que la mujer representa para el hombre las pulsiones de muerte pues es ella quien constantemente está sustrayendo las energías que lo vinculan con el género masculino y las canaliza hacia el universo femenino. Según Dolto, el rol de proveedor de bienes materiales provoca en el hombre, inconscientemente, la sensación de que ha perdido su poder al sentirse envuelto por el entorno de ella. Recordemos también que la autora plantea que la relación simbólica de mujer-muerte se reafirma en la edad adulta, cuando el hombre descubre que la mujer acude a brindarle apoyo siempre y cuando se encuentre invadido por un sentimiento de “no vida”, es decir, que el hombre sabe que en tanto se identifique con el universo pasivo de la mujer obtendrá su protección pero revive la angustia del complejo de castración.

Un elemento importante que debe considerarse en este estudio es el rol de la mujer en la sociedad de principios del siglo XX, pues ésta, según Freud, es víctima de un proceso de represión social. El autor habla de un *sacrificio femenino* mal recompensado. Por una parte la mujer es la representante de los impulsos sexuales de la humanidad, pues es ella la que lleva el papel principal dentro de la reproducción. Por otra, esta mujer es sometida a la *prohibición de pensar*, pues para ella el universo de la sexualidad está vedado por el decoro. En esta medida

¹³⁰Dolto, Françoise. *Lo femenino...* vddddd

también le es prohibido pensar en todo aquello que se relacione con la postura activa que caracteriza a los hombres, pues se relaciona con lo erótico, y por tal razón se convierte en un ser relegado de la sociedad.

Cuando Freud menciona el sacrificio femenino se refiere a que el mismo es hecho en pro del bienestar social de la época, es decir, la mujer es obligada a dejar de lado sus impulsos sexuales y como pago a esta renuncia obtiene una situación de subordinación ante el hombre, quien utiliza su energía libidinal como una fuerza que lo lleva a enfrentar el mundo exterior, y por lo tanto le confiere la categoría de *inteligente*.

Al iniciar nuestra exposición decíamos que Villaurrutia vislumbraba a las mujeres como seres con mayor capacidad para enfrentar la vida. Como menciona Snaidas,¹³¹ éstas tienen un tipo de inteligencia superior. En este sentido, cuando decimos que Villaurrutia cuestiona a su sociedad y percibe a la mujer de forma adelantada a su época, nos referimos a que no sólo sale del parámetro imperante sobre la feminidad sino propone que ésta puede ser la causante de la angustia masculina, pues el universo femenino obedece a otras reglas, de las cuales el hombre no participa.

Con base en lo anterior, analizaremos cómo se expresa la relación de mujer-muerte en los personajes de María Luisa en “¿En qué piensas?”; Mercedes en “Ha llegado el momento”; Rosa en “El ausente” y Sara en “La Mulata de Córdoba (Escenario Cinematográfico)”.

6.1 María Luisa en “¿En qué piensas?”

María Luisa nos ayuda a explicar la contradicción angustiosa que produce en los personajes masculinos el tener que participar entre el universo cultural y el femenino. Por una parte, es ella el objeto de deseo de los otros, y éstos buscan la felicidad a través de la certidumbre que

¹³¹ Snaidas, Adolf. *Op.cit*

proporciona su amor. Para Víctor, Carlos y Ramón ella es un vehículo por el cual podrían responder a las exigencias que implica el pertenecer a la sociedad, pues la pareja constituye uno de los elementos fundamentales en la conformación de la misma. Ellos han elegido a María Luisa para relacionarse amorosamente dentro del parámetro social establecido.

Por otra parte, María Luisa se rige por sus propias reglas, las cuales no están supeditadas a las del universo masculino. Para ella amar y ser amada es la necesidad primordial. Esto la lleva a formar parte de un universo propio en el que el amor sucede en el tiempo y no en el espacio, en donde la existencia de los otros es posible únicamente mediante una relación de amor con ella.

Hay pues en la obra dos mundos: el primero es el socialmente regido y el segundo es el mundo exclusivo que ella ha creado con sus propias reglas. No obstante, los personajes masculinos son incapaces de separar ambos mundos. Si bien ellos han escogido la idea convencional de que amar a María Luisa es igual a poseerla para cumplir con el requisito social que les asegura la inserción social, ella intenta hacerles entender que en su mundo la persona que ama y es amada prolonga su existencia en el tiempo. Recordemos que para ella el pasado, el futuro y el presente son un mismo momento, en donde los sentimientos permanecerán hasta su muerte.

Dado lo anterior, podemos entender a María Luisa como la representante de la pulsión de vida y muerte que los hombres de esta obra han elegido. Dicha ambigüedad se genera en el momento que ellos reconocen en María Luisa un vehículo para confirmar su existencia dentro del aparato cultural, pues si ella asumiera la exclusividad del amor en pareja y la ubicación de éste dentro del tiempo lineal socialmente establecido, tendría el poder de confirmar la vida a alguno de ellos y negársela a los otros. Sin embargo, al haber ellos optado por el mundo de María Luisa, ésta se convierte en la pulsión de muerte que los envuelve dentro del universo femenino, lejos del entorno social que ellos conocen y que identifican como la vida.

Para ejemplificar esto, revisamos la obra anterior de Villaurrutia, "Parece mentira", escrita cinco años antes de "En qué piensas" en 1934. Esta obra muestra a un hombre, el Marido, que vive porque está consciente de su sufrimiento, y es éste el que confirma su existencia. En esta obra la muerte es presentada como un planteamiento filosófico, pues no es referida en realidad como una muerte biológica; la única alusión a este tipo de muerte, simbólicamente representada, está planteada por el luto que llevan las mujeres que representan a la esposa del hombre. No obstante, si el personaje no sufriera estaría muerto. Las dudas sobre la fidelidad de su esposa y el dolor que éstas le causan son abordadas por el marido de forma racional, lo cual confirma su existencia, pues la capacidad del pensamiento que se vuelve dolor es el indicio de la vida.

En "¿En qué piensas?" la visión es muy similar, sólo que encontramos un nuevo elemento: el ser amado — María Luisa — planteado como el ser intangible, ya invocado dentro de la poesía de nuestro autor.

A mí mismo me prohíbo
revelar nuestro secreto,
decir tu nombre completo
o escribirlo cuando escribo.
Prisionero de ti, vivo
buscándote en la sombría
caverna de mi agonía.
Y cuando a solas te invoco
en la oscura piedra toco
tu impasible compañía.¹³²

Como en la obra anterior, el hombre vive gracias a su racionalidad, por la consciencia que tiene sobre el sufrimiento. En este caso el personaje femenino es percibido por él como un misterio que representa, por una parte, la sensualidad, pero por otra es también sinónimo de sufrimiento. Villaurrutia la ubica en un plano más elevado del terrenal, similar a una diosa.

¹³² Villaurrutia, Xavier. *Obras. Poesía, teatro... op. cit.* p. 79.

María Luisa es feliz porque se siente amada y es el amor el que le confirma su existencia, en la medida en que es éste una fuerza vital de orden tántrico. Los personajes masculinos de esta obra creen que el poseer físicamente a su amada les dará felicidad. Ellos creen que María Luisa puede someterse a las reglas de una relación formal de pareja, de esta forma confirmaría la vida de alguno de ellos y negaría la de los otros. La renuencia de María Luisa a tomar una decisión les produce angustia porque colocan en ella la responsabilidad de darles o negarles la vida.

Así pues, vemos al inicio de la obra cómo Víctor y Carlos respectivamente, novio y ex novio de María Luisa, discuten porque el primero pretende sin éxito someter el amor de ella a la norma de exclusividad, que él supone implícita en su noviazgo.

VÍCTOR.- ¿La quieres todavía?

CARLOS.- Ya sabes que entre María Luisa y yo todo ha terminado.

VÍCTOR.- (*Incrédulo.*) ¿Todo? (*Carlos no contesta.*) Y, no obstante, ella va a venir a verte. [...]

CARLOS.- ¿Cómo tendré que explicarte que un día me dije: 'Todo esto debe acabar', y que desde ese día...! [...] ¿No me crees?

VÍCTOR.- No. No te creo porque no es posible, cuando se trata de María Luisa, decir: todo se ha acabado. Si por el contrario, cerca de ella todo parece estar dispuesto a nunca acabar: la mañana, la noche, la conversación, la alegría...la duda. [...]

CARLOS.- Se acabó, créeme. Es inútil que espíes... Por lo menos, es inútil que me espíes.

VÍCTOR.- ¿Qué quieres decir? María Luisa en persona me dijo que hoy vendría a verte.

CARLOS.- ¿Y tú qué le dijiste?

VÍCTOR.- Que no viniera, porque, de lo contrario, todo acabaría entre nosotros.

CARLOS.- ¿Y qué te dijo?

VÍCTOR.- Dulcemente, suavemente me dijo que vendría a verte y que, además, no acabaríamos. Si la hubieras visto en el momento en que dijo esto, habrías comprendido que nunca, nunca acabaremos.¹³³

¹³³ Villaurrutia, Xavier. *Obras. Poesía, teatro...* op. cit. pp. 114-115.

En el último parlamento de Víctor es evidente la primera contradicción en la que lo sumerge su amor por María Luisa. Para él, la idea de compartir los sentimientos de la mujer que ama es inconcebible. La imposibilidad de enfrentarla, orilla a Víctor a presentarse en la casa de Carlos antes de la cita que éste ha acordado con María Luisa. Víctor sabe que no puede dejarla, a pesar de que intuye que ella tiene un concepto del amor distinto al suyo. Es por esto que acude con Carlos, pues los hombres se comparten las mismas reglas y median códigos de honor (sociales). La intención de Víctor es hacer que su rival confiese que aún ama a María Luisa, ya que esto los colocaría en una confrontación amorosa, terreno que él entiende y domina. Sin embargo, Víctor se encuentra con que Carlos ha cedido ante las reglas de la mujer en discordia y no puede comprender la naturaleza de las mismas.

El concepto de María Luisa sobre el amor y la vinculación de éste con la existencia es explicado por ella misma en una plática con Ramón en el siguiente diálogo, cuya revisión realizamos en el Capítulo III:

MARÍA LUISA.- (*Sin enojo.*) Qué tonto es usted. A usted no lo imagino de modo alguno. Usted...

RAMÓN.- Yo...

MARÍA LUISA.- No existe.

RAMÓN.- ¿Que yo no existo?

MARÍA LUISA.- Al menos para mí. (*Pausa breve.*) Usted no me ha amado nunca, usted no me ama, luego...

RAMÓN.- No existo.

MARÍA LUISA.- Eso es.

RAMÓN.- Es verdad que no la he amado nunca, que no la amo, pero...

MARÍA LUISA.- ¿Qué?

RAMÓN.- He amado a otras mujeres... A otra mujer.

MARÍA LUISA.- ¿Es posible? (*Transición.*) ¡Qué tonta soy! Usted ha amado a otra mujer, luego...

RAMÓN.- Existo.¹³⁴

¹³⁴ *Ibidem.* p. 123.

Como hemos dicho, para ella la existencia sólo es posible a través del amor. En el texto anterior, María Luisa deja ver a Ramón que su universo está compuesto por personas con las que se ha relacionado amorosamente. Mientras él no la ame, no tiene un lugar en su mundo. Ella misma existe porque es amada. Por tal motivo, el amor de María Luisa no puede supeditarse a las reglas lineales del tiempo. El amor y la existencia son un instante prolongado sin pasado, presente ni futuro.

MARÍA LUISA.- No me entiendes. No quieren entenderme. No es su turno, no. No es que uno esté detrás o después del otro en mi amor. Según eso, tú no existirías ya para mí, puesto que ya no me amas. No obstante, yo te amo, no porque hayas dejado de amarme, sino porque un día me amaste. [...]

VÍCTOR.- ¿Quieres decir que nos amas a los tres a un tiempo?

MARÍA LUISA.- No como tú lo entiendes. A un tiempo, no; en el tiempo.¹³⁵

El complicado concepto de amor que María Luisa maneja es causa de confusión y angustia para los personajes masculinos de la obra, quienes no comprenden las reglas de su juego:

CARLOS.- Si te dijera que nunca tuve la sensación de que María Luisa fuera mía, ¿me creerías?

VÍCTOR.- Si lo dices para consolarme...

CARLOS.- No lo entiendes. Quiero decir que María Luisa se me escapaba siempre, insensiblemente, cuando estaba cerca de mí. Con frecuencia tenía yo la sensación de que se ausentaba en el pensamiento; yo le preguntaba: '¿En qué piensas?', y en vez de contestarme como contesta todo el mundo, con la sonrisa de quien vuelve a la realidad: 'En nada', me respondía con la misma sonrisa, volviendo de su ausencia a la misma realidad: 'En ti'. ¡En ti, en ti! Pero ese en ti ¿era yo? No, seguramente. Ese ti eras tú, era otro, era quién sabe quién o quién sabe qué. Y, no obstante, nada podía yo decirte, porque su respuesta era irreprochable.¹³⁶

¹³⁵ *Ibidem.* p. 127.

¹³⁶ *Ibidem.* p. 116.

La diferencia entre ambas concepciones del mundo está planteada como parte de la diferencia de los sexos. En el siguiente parlamento, Carlos explica la naturaleza de las ideas de María Luisa como resultado intrínseco de su feminidad y afirma que si éstas no fueran así, ella tendría que ser un hombre:

CARLOS.- Pero ¿estamos seguros de que María Luisa piensa? Pensar, lo que se llama pensar, esto que hacemos ahora nosotros: dudar, afirmar, deducir, perseguir y rodear la verdad, ¿crees que ella lo hace alguna vez? (*Pausa.*) ¿Por qué no contestas? No te atreves a decir que nunca lo hace. Pues bien, yo creo que si María Luisa pensara un minuto, un minuto solamente, se le enronquecería la voz, se la abrirían los poros, le brotaría un vello superfluo en la cara [...].¹³⁷

Es claro, hasta el momento, que la obra expone un conflicto de género. Tres hombres intentan relacionarse con una mujer cifiéndose a las reglas sociales y morales que ellos reconocen y entienden, teniendo como principal oponente la percepción del mundo de ella. Lo anterior provoca en ellos una angustia, la cual sólo cesará cuando decidan abandonarla o acatar lo que ella propone. Éste es el momento en que María Luisa se convierte en la representante de la pulsión de muerte:

MARÍA LUISA.- [...] Pero ¿qué son, en este caso, pasado, presente y porvenir, sino palabras? Si yo no he muerto, el pasado está como el presente, y del mismo modo que el futuro, en mí, dentro de mí, en mis recuerdos, en mi satisfacción, en mis deseos, que no pueden morir mientras yo tenga vida. (*Pausa breve.*) ¿Verdad que ahora me comprenden?

CARLOS.- (*Como a pesar suyo.*) Sí, te comprendo. (*Toma asiento.*)

VÍCTOR.- ¡Tal vez! (*Toma asiento.*)

RAMÓN.- No, no te comprendo; pero no importa: un día comprenderé. (*Toma asiento.*)

MARÍA LUISA.- Todos han comprendido [...].¹³⁸

¹³⁷ *Ibidem.* p. 117.

¹³⁸ *Ibidem.* p. 127.

En este segmento los personajes abandonan sus primeras intenciones y se someten a las condiciones amorosas de María Luisa, dejando de lado las imposiciones sociales.

Villaurrutia se permite mostrar en la escena final el triunfo de la mujer sobre los intereses masculinos, simbolizando este dominio con el gesto masculino de bajar la cabeza mientras ella se siente plena y feliz.

VÍCTOR.- María Luisa, ¿en qué piensas?

(Todos esperan, anhelantes, la respuesta.)

MARÍA LUISA.- *(Despertando, en voz baja, casi imperceptible.)* En nada.

VÍCTOR.- ¿En nada? No es posible. *(Baja la cabeza.)*

CARLOS.- No es posible. *(Baja la cabeza.)*

RAMÓN.- No, no. *(Baja la cabeza.)*

MARÍA LUISA.- *(Sin salir del centro del grupo, acaricia los cabellos de cada uno.)* Aquí, a tu lado, Víctor; al lado de Carlos; junto a ti, Ramón, me siento dichosa; ¿quieren saber en qué pienso? *(Todos la miran ansiosos, esperanzados.)* En nada. Soy feliz. No pienso en nada.

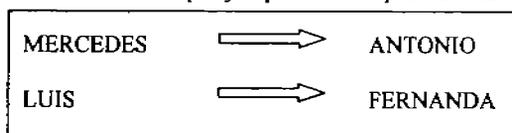
*Bajan todos la cabeza, acarician involuntariamente el paquete. María Luisa sonríe feliz, como una diosa feliz, mientras cae el TELÓN.*¹³⁹

6.2 Mercedes en "Ha llegado el momento"

En "Ha llegado el momento" los personajes han perdido el sentido de la vida. Planean su suicidio con la esperanza de que la cercanía de la muerte los ayude a aceptar la vida y encontrar así un nuevo interés. La aparición final de la vecina, un elemento externo a ellos, cuya vida se ve amenazada por un instante, muestra metafóricamente que la muerte de esta pareja no es un hecho que afecte únicamente al individuo, como ocurre en su poesía, sino que trasciende y afecta al entorno social.

¹³⁹ *Ibidem.* pp. 129-130.

En esta obra encontramos a dos parejas que viven etapas distintas en su relación.



En el diálogo que sostienen entre ellas, Mercedes evidencia que la consecuencia natural de la convivencia llevará a Luis y Fernanda, inevitablemente, al instante decisivo en que se encuentra con Antonio, pues llevan más tiempo juntos. En ambos casos el hombre ha cedido ante la normatividad emocional que imponen las mujeres. Tal es el caso de Luis, cuando afirma: “Fernanda me ha aturrido, me ha reducido a esa aparente inmovilidad de los trompos que giran velozmente, al punto que parecen estar dormidos, quietos”.¹⁴⁰ Esto nos muestra cómo Luis se ha dejado llevar al estado pasivo que representa la elección libidinal de la mujer sobre la cultura.

Por lo que respecta a Antonio, es evidente que éste ha consentido en aceptar las reglas de Mercedes, pues aunque han tomado juntos la determinación del suicidio, él manifiesta constantemente su deseo de no llevarlo a cabo mediante la búsqueda de otras alternativas, como la invitación a cenar con Luis y Fernanda. No obstante, Antonio es incapaz de negarse abiertamente por el miedo a ser considerado un cobarde. La angustia que genera en los hombres la lucha entre atender a las normas que les imponen la sociedad o las mujeres es un proceso trascendido, pues las circunstancias en las que inicia la obra nos muestran que ambos se encuentran inmersos dentro del universo femenino. Sin embargo, en el caso de Mercedes, lo anterior ha dejado de ser suficiente y le exige a Antonio la muerte biológica.

Como hemos planteado en los personajes femeninos villaurrutianos, Mercedes se rige por sus propias reglas y éstas están dadas en términos de la emocionalidad. Para ella la justificación de la existencia ocurre a través del amor, y dado que su relación ha dejado de satisfacer sus

¹⁴⁰ *Ibidem*. p. 135.

necesidades afectivas, ha persuadido a Antonio a asumir la decisión de suicidarse, imponiéndole la creencia de que si el amor desaparece la vida no tiene sentido.

Como opositora de la cultura, vemos que Mercedes es la representante de la pulsión de muerte para Antonio al insistir en la muerte de ambos como solución a su problemática individual, atentando así contra los intereses de la sociedad, cuyo objetivo fundamental es conservar la vida de sus miembros. Podría pensarse entonces que al no consumarse la muerte de esta pareja la sociedad ha triunfado sobre los intereses amorosos de Mercedes. Sin embargo, la escena anterior a la entrada de la vecina, momento en el que Mercedes se angustia por creer muerto a Antonio, deja ver que se ha restablecido el orden al interior de la pareja debido a su confrontación con la muerte.

La aparición de la vecina es determinante pues, como ya hemos mencionado, es una representante de la presencia de la sociedad en la que se ha depositado el interés de conservar la vida. Recordemos también que la entrada de ésta al departamento nos hace saber que la muerte de la pareja no es un hecho aislado, sino que esta decisión atañe y afecta a la comunidad representada por la vecina. Resulta irónico entonces el hecho de que la vecina se vea amenazada de muerte cuando Antonio le ofrece el vaso envenenado con veronal.

Debemos destacar que la sociedad está representada a través de un personaje femenino porque hemos dicho que en la edad adulta la cultura brinda al hombre una serie de herramientas cuyo objetivo principal es el de facilitar la vida, al proporcionarle dominio sobre la naturaleza y una óptima convivencia con sus semejantes, tal como en un primer momento lo hizo su madre.

En el siguiente parlamento, donde Antonio habla con su mujer acerca de la visita de Luis y Fernanda, se evidencia la influencia que Mercedes ha ejercido en él puesto que lo ha convencido de que su amor no tiene más remedio que la muerte:

MERCEDES.- No. (*Pausa breve.*) Si Luis y Fernanda se inventan pretextos para distraerse, para dialogar; si aún sostienen conversaciones es porque aún se quieren o se desean. Pero también a ellos les llegará su turno, como nos llegó a nosotros.

ANTONIO.- (*Con fingida indiferencia.*) Y Luis... ¿No te dice ya nada? Era tu enamorado más asiduo.

MERCEDES.- Tú lo has dicho, era mi enamorado más asiduo.

ANTONIO.- Por él he llegado a sentir unos celos... (*Se interrumpe.*)

MERCEDES.- Ridículos. ¿No es eso?

ANTONIO.- (*Sinceramente.*) Te juro que quisiera haberlos sentido como antes, esta noche. Si así hubiera sido, si él te amara todavía, si tú conservaras afecto por él...

MERCEDES.- Es inútil, Antonio. [...].¹⁴¹

Mercedes justifica también su existencia a través del amor. Al igual que muchas de las protagonistas villaurrutianas, para ella la subsistencia sólo puede justificarse en la medida en que ama y es amada. En el momento en que se da cuenta de que se agotó el amor que la unía con su pareja, decide que la única posibilidad que les queda es el suicidio pues, dentro de su imaginario, la vida ha perdido todo sentido.

MERCEDES.- No, Fernanda; creo que es el único recurso que nos queda. Antonio y yo hemos buscado en esta ciudad, en esta casa, un objeto que hemos perdido juntos. Hemos rastreado en todos los rincones, hemos encendido todas las luces. ¡No lo hemos encontrado! Y ahora, de mutuo acuerdo, vamos a buscar ese objeto en el único lugar donde estamos seguros de no hallarlo. Todo lo que nos queda es la esperanza de lo desconocido.

FERNANDA.- ¿Qué tienes, Mercedes? Hablas de un modo que...¹⁴²

En el planteamiento que Villaurrutia hace dentro de la obra, Mercedes personifica las pulsiones de muerte de Antonio en el sentido de que le ha extraído de la sociedad y le está

¹⁴¹ *Ibidem.* p. 137.

¹⁴² *Ibidem.* p. 136.

impulsando hacia la muerte biológica, pero es también ella quién desiste de la idea del suicidio, luego de la confrontación con la muerte:

(Antonio no responde. Apaga la luz del centro. Queda la luz de una lámpara. Sale por la izquierda. Mercedes ha tomado nuevamente el vaso, y mueve ahora lentamente la cuchara, disolviendo el veronal. Luego, sale por la derecha. La escena queda unos instantes vacía. Se oye un disparo en el cuarto de Antonio.)

MERCEDES.- *(Entra gritando.)* ¡Antonio! *(Deposita rápidamente el vaso que contiene el veronal, en la mesa. Con voz ahogada y angustiada.)* ¿Pero qué has hecho, Antonio? ¿Qué has hecho?¹⁴³

Hemos mencionado anteriormente que para Adolf Snaidas, las mujeres del teatro de Villaurrutia tienen mejor capacidad para entender la vida. En la acotación y diálogo anterior vemos que la posibilidad de encontrar a Antonio muerto revivió en Mercedes el amor que creía perdido. Así pues, la apuesta que ésta hizo resultó favorable: Mercedes decide renunciar a la vida al no encontrar en ella el amor que la justifique ante sus ojos, pero la renuncia no es necesaria pues la cercanía de la muerte descubrió ante ella el amor que aún siente por su marido.

Respecto a la presión que el bien común ejerce sobre las parejas y la exigencia tácita de conservar la vida de todos sus miembros, la siguiente cita nos muestra el reto que Mercedes abiertamente hace a la sociedad:

MERCEDES.- Mira, Antonio. Aquí está el veronal. Una dosis suficiente para dormir el sueño del que nadie... Ni la vecina de al lado con sus matinales ejercicios de piano, habrá de despertarme. [...]¹⁴⁴

¹⁴³ *Ibidem.* p. 140.

¹⁴⁴ *Ibidem.* p. 139.

De esta forma, encontramos en "Ha llegado el momento" que dentro del universo femenino, la lógica, la razón y la moral obedecen a reglas distintas e incomprensibles para los hombres y la sociedad. Aún así, muchos son los varones que optan por acatarlas y, eventualmente, verse beneficiados por ellas.

6.3 Rosa en "El Ausente"

En "El ausente" encontramos dos tipos de muerte. Por una parte, a lo largo de la obra Pedro no da manifestaciones de vida, pues Villaurrutia lo incapacita para hablar, para expresar sus sentimientos o ideas. Se manifiesta siempre *como hechizado*, ausente, y únicamente se limita a la satisfacción de sus necesidades primarias. Podría considerarse como un ser muerto porque no exterioriza sufrimiento o raciocinio. Por otra parte, tenemos la muerte simbólica que Fernanda le da al Pedro no idealizado para continuar con su vida como ser social, y así quedarse con la mitificación que ella ha creado alrededor del Pedro que ama, lo cual es socialmente aceptado. Fernanda es incapaz de enfrentar su fracaso social y aprovecha la presencia de la vecina para elaborar un mito que, por lo menos a ella, le permitirá seguir viviendo dentro de un mundo moralmente correcto al hablar del Pedro bueno con el que se queda, aunque sea en el recuerdo.

Esta obra nos permite ejemplificar claramente la muerte social que encontramos en algunos de los personajes masculinos villaurrutianos. El personaje de Pedro está simbólicamente muerto debido a que se muestra sin iniciativa, con una silenciosa ausencia. Lo anterior es resultado de haber cedido a las normas del universo socialmente inmoral de Rosa.

Al casarse Pedro con Fernanda, ambos cumplían con uno de los requerimientos sociales exigidos, esto hacía del personaje masculino un ser activo que sacrificaba sus pulsiones de muerte en pro del bienestar familiar. No obstante, al llegar Rosa a la vida de Pedro, la posibilidad que se

le presenta a éste es la de infringir todas esas normas a través del juego, del alcohol y de su relación ilícita con ella.

Tanto Rosa como Fernanda representan la muerte para Pedro. Por una parte, Rosa es la personificación de la pulsión de muerte al oponerse abiertamente a la cultura atrayéndolo hacia un ámbito trasgresor. Por otra parte, Fernanda es la representante de la moral familiar, por lo que es la encargada de declarar la muerte de Pedro dentro de la sociedad, pues sólo así puede deslindarse de la realidad indecente por la que ha optado su marido y continuar viviendo ante los ojos de todos como una mujer íntegra.

Nuevamente el personaje de la vecina es fundamental para la elaboración del mito que menciona Snaidas. Ella le permitirá a Fernanda creer que ha estado casada con un hombre bueno. Durante el diálogo inicial de estos personajes queda claro que los ojos de los vecinos están puestos en el destino de esta pareja, y que será el personaje de María quien llevará la noticia de la vida o muerte social de ambos. Será también ésta quien, en primera instancia, llevará a los gendarmes con la intención de deshacerse del elemento nocivo para salvar el matrimonio, y más adelante, al no lograr su primer objetivo, dará validez a la muerte simbólica de Pedro, logrando que Fernanda permanezca en la sociedad.

El siguiente texto ejemplifica la muerte social de Pedro:

LA MUJER.- Claro que me oye. Pedro podrá ser mudo, pero no tiene nada de sordo. No habla, por no tomarse el trabajo de hablar. Pero ¿verdad, Pedro, que no te cuesta ningún trabajo oír? [...].¹⁴⁵

El dominio que La Mujer, Rosa, ejerce sobre Pedro lo ha llevado al mutismo con el que Villaurrutia representa escénicamente la muerte social de un personaje masculino, llevada a sus máximas consecuencias. Pedro ha perdido toda su voluntad, su opinión y hasta su voz.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 171.

FERNANDA.- [...] Y no te quedes mirándome así y con esos ojos. Esa mujer te ha hechizado. Y yo tengo miedo, Pedro, tengo miedo. Dile que se vaya y, si no puedes hacer nada, vete con ella, vete. [...]

En contraste, las descripciones que Fernanda y la vecina hacen de Pedro, muestran cómo él era un miembro útil para la sociedad en tanto que estaba casado y no había tenido relación con el ámbito trasgresor de Rosa:

FERNANDA.- [...] Siento que si usted me dijera: 'Pedro era bueno', me parecería oír la verdad, y si yo misma se lo dijera, no le mentiría. Porque, no ahora que vino, sino antes, ¡y siempre!, Pedro eran tan bueno, ¡tan bueno!¹⁴⁶

En algún momento, que no se muestra en la obra, Pedro se relacionó con Rosa, la personificación de todas sus pulsiones de muerte. Para Pedro, Rosa representa un mundo fuera de las obligaciones y ataduras sociales, en donde la decencia y la moral no tienen cabida. Un mundo con reglas distintas:

LA MUJER.- [...] Su marido, el vago de su marido, en los días que pasó conmigo en la casa, no sólo acabó con mis ahorros, no sólo empeñó una a una todas mis cosas, sino que ha jugado a las cartas los pocos muebles que me quedaban, y sólo le ha faltado empeñarme o jugarme a mí también. [...]

En cierto modo, sí, señora, puesto que me ha dejado en la calle. Y si me ha dejado en la calle, ¿adónde quiere usted que yo vaya si yo no soy, al pie de la letra, una mujer de la calle? Por eso digo que me ha obligado a venir a instalarme en su casa. Y aquí me tiene usted, señora.

FERNANDA.- ¡Pero qué dice usted!

LA MUJER.- Su marido le engañaba a usted conmigo, ¿no es eso?

FERNANDA.- Sí..., eso es.

¹⁴⁶ *Ibidem*. p. 174.

LA MUJER.- Pues a mí también me ha engañado con usted. Y aunque usted no lo quiera, vamos a vivir aquí juntas, las dos, cerca de Pedro..., como dos hermanas, claro está.¹⁴⁷

La propuesta de Rosa de vivir juntos, esposa, esposo y amante, esta fuera de todo orden moral. En este momento Rosa aparece como opositora a la cultura pues atenta contra las normas de conducta y convivencia establecidas, sobreponiendo a ellas sus intereses amorosos. Rosa ama a Pedro y sabe que éste no piensa trabajar ni brindarle ninguna seguridad económica, pues ha sido precisamente ella quién lo ha *liberado* de dichas obligaciones, sin embargo, reconoce que necesitan un lugar para vivir, por lo que este plan de convivencia le parece lógico y hasta justo.

En la escena final de la obra, como mencionamos arriba, Fernanda adoptará también el rol de mujer-muerte para Pedro pues será ella la encargada de declarar la muerte social ante los ojos de la vecina.

FERNANDA.- ¿Lo ve? Sin pensarlo ha dicho lo que siente: que Pedro no volverá. (*Luego, como queriendo quitarse una venda o una imagen que tuviera delante de los ojos.*) No era el mismo que volvió. ¿Le vio las manos? ¿Le vio los ojos? No eran los suyos. Y no quise dejarlo hablar para no oír su voz. Tenía miedo de que fuera la de un muerto que por un milagro hubiera resucitado. ¡Si no estoy segura de que Pedro estuviera vivo! (*Pausa.*) Pero ahora sé que está muerto; que no volverá; que no volveré a verlo. ¡Ya ve que no he llorado en todo este tiempo que estuvo lejos! Pues ahora siento aquí ese vacío que dejan los que se van para siempre, en el pecho de los que nos quedamos [...].¹⁴⁸

Una vez más la vecina es una alegoría de la sociedad y es ella quien en repetidas ocasiones trata de establecer el orden al interior de la pareja. Un ejemplo es cuando, al principio de la obra, la Vecina reclama a Fernanda su apatía frente al abandono de Pedro:

¹⁴⁷ *Ibidem* pp. 168-169.

¹⁴⁸ *Ibidem* p. 174.

LA VECINA.- Pero si usted no ha hecho nada para que Pedro regrese; si ni siquiera se ha preocupado usted por saber de él, por buscarlo.¹⁴⁹

Posteriormente tratará de imponer el orden por la fuerza, utilizando el vehículo que la sociedad designa para ello: la policía.

LA VECINA.- (*Se dirige a la ventana e invita a dos policías a asomarse.*) Asómense. Ya les diré si es necesario que entren.

LA MUJER.- (*A Fernanda*) ¿Qué dice usted, señora? ¿Va usted a dejar que la vecina se mezcle en lo que no le importa? ¿Por qué no responde? Lo que yo he propuesto es lo mejor para mí, pero también para usted. Porque si yo salgo...¹⁵⁰

Cuando todos los recursos se han agotado, es la vecina quien valida la elaboración del mito que permite a Fernanda estar socialmente disculpada por el abandono de su marido.

6.4 Sara en "La Mulata de Córdoba (Escenario Cinematográfico)"

A pesar de que, como hemos dicho, esta obra no es propiamente teatral, su estudio resulta de vital importancia porque en ella encontramos la mayor parte de los elementos que marcan la relación mujer-muerte explícitamente desarrollados.

"La Mulata de Córdoba (Escenario cinematográfico)" nos deja ver una nueva manifestación de la mujer-muerte en el personaje de Sara, quien al ser rechazada por su familia por ser el producto de una aventura entre un acaudalado hombre en un momento de embriaguez con una mujer negra, se convierte en una mujer sensual y demoníaca, que atrae a los hombres como en un hechizo y personifica el arquetipo erótico prohibido.

¹⁴⁹ *Ibidem*. p. 165.

¹⁵⁰ *Ibidem*. p. 173.

Dentro de las normas sociales el amor es identificado con el matrimonio y éste debe tener como finalidad la procreación, de acuerdo con la visión judeo-cristiana del enlace. Al ser Sara un engendro de la sensualidad y no del amor, la sensualidad y lo que se vincule a ella se identifica como lo demoníaco; es decir, aquello que la sociedad prohíbe de manera tajante. Así pues, el hecho de que Pedro la prefiera sobre la institución del matrimonio necesariamente conduce a la muerte.

Como antecedente, podemos decir que el personaje de Pedro ha librado una lucha angustiada entre satisfacer sus pulsiones de vida y muerte. Éste rechazó la estabilidad que le ofrecía su pueblo, es decir, la seguridad física y anímica que otorga la cultura, y prefirió aventurarse a vivir junto al mar, simbólicamente un espacio de inestabilidad y traición. Sin embargo, la obra inicia con el fracaso dentro de este ámbito y su regreso a Rincón Brujo.

La familia, el pueblo y la sociedad, saben que para no perderlo nuevamente es necesario reintegrarlo inmediatamente a través de un ritual de iniciación que compone una de sus normas principales: el matrimonio con Emilia.

Sara, La Mulata de Córdoba, es el personaje que representa las pulsiones de muerte, tanto para Pedro como para el resto de su entorno porque ella atenta contra la moral que sostiene en armonía a este pueblo. Esto se manifiesta a lo largo de la obra de diferentes maneras: la primera es que fue concebida fuera del matrimonio y como consecuencia de esto es rechazada por su sociedad, pues simboliza el pecado y la promiscuidad; la segunda es que mantiene relaciones con hombres casados, poniendo en peligro la institución del matrimonio; la tercera es porque su vida está basada en el deseo de vengarse de su familia, que la rechaza, lo que hace que todas sus acciones estén encaminadas a causar daño y la sociedad le tema todo el tiempo.

La obra gira alrededor de la relación amorosa entre La Mulata y Pedro, lo cual nos muestra cómo éste ha cedido ante las normas propuestas por Sara, llevándolo a una situación de

muerte social, lo que se evidencia en la siguiente acotación: "*Pedro la mira. Y encuentra en la mirada de Sara una auténtica revelación; y como él ya está dentro del vórtice a que esta mujer lo ha atraído, en un beso apasionado se funde y confunde con ella*".¹⁵¹ Esta relación confronta a Pedro con la muerte biológica, al provocar un desorden en el universo social de Rincón Brujo, que sólo se resolverá después de que Sara mande asesinar a Don Carlos para evitar que éste mate a Pedro en un duelo. Es en este instante cuando la sociedad responde al desafío de la muerte que impone La Mulata, restableciendo el orden al unirse en su contra para eliminar al elemento nocivo.

Villaurreutia plantea el antecedente de que Pedro quiso trabajar junto al mar y buscar aventuras. Ocho años después regresa sin haberlo conseguido. Para su padre, Don Juan, este tipo de vida es equiparable a la muerte:

Pedro Reyes ha vuelto al hogar después de ocho años de ausencia. Quiso trabajar en una ciudad grande, en un puerto en Veracruz, y a los dieciocho años salió de su casa en pos de la aventura. Ha vuelto, si no vencido, desilusionado. Su familia lo recibió con los brazos abiertos. En la penumbra de la sala familiar, se oye la voz del padre:

DON JUAN.- Ocho años hace que te fuiste de la casa. Ocho años son muchos para una espera. Hacía cuatro que no teníamos noticias tuyas. Hubo momentos en que te dábamos por muerto.¹⁵²

Como un mecanismo cultural para proteger a su hijo de la muerte que significa alejarse de lo socialmente aceptado, Don Juan planea la boda de Pedro. Los siguientes diálogos muestran la visión del matrimonio como forma de retener a Pedro en la seguridad de la casa:

SARA.- ¿Y Pedro ha vuelto a casarse o, más bien, lo obligan a casarse con Emilia?

¹⁵¹ *Ibidem*. p. 211.

¹⁵² *Ibidem*. p. 193.

JORGE.- Mi padre no quiere que Pedro vuelva a salir de la casa, de Rincón Brujo, y ha dicho que debe casarse.

SARA.- (*Continuando.*) Y con quién debe casarse.

JORGE.- Eso es.¹⁵³

En otro momento de la obra encontramos un ejemplo más de cómo el matrimonio es en Rincón Brujo una herramienta cultural:

DOÑA MARÍA.- Pero... ¿no cuentas con las intenciones de Pedro?, ¿con la voluntad de nuestra hija?

DON CARLOS.- (*Sonriendo irónicamente.*) ¿Pensaron tus padres en tu voluntad, cuando te dijeron que te casaras conmigo?

DOÑA MARÍA.- (*Aceptando.*) Es verdad, ¿y Pedro?

Don Carlos deja oír una risa breve y aguda. Luego, continúa:

DON CARLOS.- Te confieso que a mí tampoco me pidieron mi opinión. Mis padres me dijeron simplemente: 'Te casarás con María.' Eso fue todo, y ya lo ves: aquí estamos.

*Y don Carlos continúa riendo agudamente mientras toma el periódico y se dispone a leerlo. Doña María mueve la cabeza, triste, resignadamente y reanuda también su labor.*¹⁵⁴

"La Mulata de Córdoba (Escenario Cinematográfico)" es un excelente ejemplo de la contraposición entre la mujer y la cultura porque Villaurrutia retrata una sociedad de provincia, cerrada y conservadora, en la que las mujeres no son tomadas en cuenta. Lo anterior se evidencia en la siguiente acotación:

El cura del pueblo, un viejecito blanco y suave, lee a los novios la Epístola de San Pablo. Emilia deja entrar en su corazón las palabras en que, a invitación del Apóstol, se compromete a ser la esposa de Pedro. 'En la dicha y en la adversidad, en la salud, en la enfermedad y en la muerte'; se oye la voz, serena y clara del sacerdote, mientras la cámara nos descubre el ambiente de la iglesia:

¹⁵³ *Ibidem.* p. 196.

¹⁵⁴ *Ibidem.* p. 197.

*'Las casadas estén sujetas a sus propios maridos como al Señor. Porque el marido es cabeza de la mujer, así como Cristo es cabeza de la Iglesia; y Él es el que da la salud al cuerpo. [...]*¹⁵⁵

En este contexto, la presencia de La Mulata y las cualidades seductoras, mágicas, que el autor le confiere, hacen un interesante contrapunto:

EL CUADRADO.- No, no te dejaré entrar. El amo nunca me lo perdonaría.

Una ola de sensualidad grosera le sube a la cabeza, como el alcohol que ha bebido.

EL CUADRADO.- No, Sara. No entrarás. (*Luego, acercándosele, confidencialmente.*) Ven mejor con nosotros, conmigo, allá afuera, bajo los árboles...¹⁵⁶

La Mulata hechiza a los hombres, vive sola y no necesita que alguien piense o actúe por ella. Villaurrutia subraya estas características disgresoras, relacionándola con el alcohol y haciendo de ella una hija ilegítima:

DON CARLOS.- Más te valdría no haber venido. Tú no eres hija de un San Juan sino de la embriaguez de uno de ellos. Para tu padre, toda la vida fuiste un remordimiento.

Sara lo interrumpe vibrante:

SARA.- ¡Mentira!

DON CARLOS.- (*Riendo burlescamente.*) ¿Mentira? (*Y luego, con gravedad.*) Entonces ¿por qué no se llevó a tu madre a vivir con él? ¿Por qué dejó que desapareciera de Rincón Brujo como apareció, sin saber cuándo ni cómo? ¿Se te ha olvidado que tu madre era una negra?¹⁵⁷

El planteamiento de una sociedad con tantos prejuicios frente a una mujer tan libre como La Mulata, hace altamente dramática la decisión de Pedro de seguir a la mulata y alejarse del bienestar que el pueblo le había ofrecido:

¹⁵⁵ *Ibidem.* pp. 199-200.

¹⁵⁶ *Ibidem.* p. 197.

¹⁵⁷ *Ibidem.* p. 202.

PEDRO.- Vámonos, Sara; yo mismo te acompañaré hasta la puerta.

Mientras las mujeres se acercan a la novia que se acoge a ellas, temblorosa, se oye decir a la tía Carmela en un suplicante grito de histeria:

TÍA CARMELA.- No, Pedro; no vayas con ella. ¡Que te pierdes!

*Pedro, sin oír la súplica, acercándose a Sara, sin verla ni tocarla, empezará a andar a su lado, ante la sorpresa de todos, que vuelven a apartarse y a retroceder. Y saldrán de la sala Sara y Pedro y atravesarán el patio hasta salir de la casa.*¹⁵⁸

Después de la salida de Pedro junto con la mulata, la muerte social del hombre queda enunciada por Emilia, su esposa:

EMILIA.- (*Tristemente.*) No doña Luz. Anoche tampoco vino a dormir.

DOÑA LUZ.- ¡Qué dices, Emilia!

EMILIA.- Lo que oye usted, doña Luz: la verdad.

DOÑA LUZ.- Hoy mismo volveré a llamar a Pedro al orden.

EMILIA.- (*Moviendo la cabeza, negativamente.*) Será inútil. Pedro no cambiará. ¿Lo ha visto usted, presente sólo en cuerpo, delante de nosotros; callado a la hora de la comida...? ...pues así es siempre. Apenas me dirige la palabra. (*Luego, en dolorosa protesta.*) Hay momentos en que yo quisiera...

DOÑA LUZ.- (*Interrumpiéndola.*) No pierdas la cabeza, Emilia, te digo que hoy volveré a hablarle.

EMILIA.- Lo que hace Pedro conmigo es injusto. Yo no he dejado de quererlo. Pero le digo a usted que hay momentos en que quisiera ir a casa de mi padre para decirle que es él quien tiene razón [...]¹⁵⁹

El momento en que Sara, La Mulata, se sitúa como mujer-muerte es cuando altera el orden de Rincón Brujo al ser la causante del duelo entre Pedro y su suegro:

¹⁵⁸ *Ibidem.* p. 203.

¹⁵⁹ *Ibidem.* pp. 205-206.

Don Carlos, al decir las últimas palabras, descubre la pistola que está en la mesa y va a tomarla. Pedro ha sacado rápidamente la suya y apuntando:

PEDRO.- ¡Cuidado! Que no quisiera adelantarme y tenderlo aquí, en su casa.

DON CARLOS.- Pero ¿fuera de aquí...?

PEDRO.- Sí, fuera de aquí, en seguida.

DON CARLOS.- *(A media voz, rencoroso, pensando en sus familiares.)* Tienes razón, fuera de aquí, pero en seguida. Dentro de una hora, en el potrero, sabremos quién se le adelanta a quién.¹⁶⁰

Como hemos dicho, en esta obra la mujer no logra imponer sus reglas de existencia pues, aunque no recibe un castigo directo, el orden se restablece cuando Pedro vuelve a lo socialmente establecido y renuncia a su amor yendo con su padre a buscarla para hacer justicia:

DON JUAN.- Llévelo dentro, y tú *(dirigiéndose a un criado)* corre por el médico. Dile que está herido don Carlos.

En seguida, dirigiéndose a Pedro y al 'Cuadrado'.

DON JUAN.- Y tú, Pedro; y tú 'Cuadrado', vengan conmigo. *(Luego, con voz sobrehumana.)* ¡Nosotros somos ahora la justicia!¹⁶¹

Como hemos podido observar, en las cuatro obras objeto de nuestro estudio, hay un personaje medular que representa la mujer-muerte, ya que los otros forman parte del núcleo social, aun siendo mujeres. Esto representa, conforme al análisis que proponemos, el origen del enfrentamiento de la cultura y la mujer-muerte que brinda complejidad psicológica a los personajes de la obra, pues propone una estructura de doble conflicto: uno externo o el de la situaciones y otro interno o psicológico-social.

El autor no limita a la familia mexicana de su época enfrentándola únicamente a adversidades de situación, sino que percibe que al interior de la misma existe un conflicto

¹⁶⁰ *Ibidem.* p. 217.

¹⁶¹ *Ibidem.* p. 226.

callado, ocasionado por la incomodidad del rol que se ha asignado a las mujeres dentro de este particular grupo social.

Otras de las obras en donde Villaurrutia aborda el tema de la muerte son: "Sea usted breve" en donde la aparición de la muerte no ocurre de manera explícita sino como un planteamiento del poder del hombre para controlar y decidir el curso de la vida, y el de la muerte. El tema principal de esta obra es el control de la natalidad. Aquí podemos ver la preocupación de la sociedad por los temas relacionados con la vida que, cabe reiterar, no es un planteamiento que se manifieste en su poesía sino que es uno de los elementos que Villaurrutia se permite en su teatro.

En "Invitación a la muerte" el autor se permite llevar al teatro, de manera íntegra, los conflictos que lo agobian en la poesía tales como la imposibilidad de relacionarse con los otros, la añoranza de la muerte como única confirmación de la existencia y los ambientes oníricos. Brevemente podemos decir que Alberto, el personaje principal, reconoce que el mundo que quiere explorar es el de su mente, y desdeña la posibilidad de la realidad, de la vida en pareja, para sumergirse en el mundo de los sueños, las imágenes mentales y la búsqueda solitaria de sí mismo. Para él la vida ideal es el sueño y la muerte. El tema de esta obra es personal, pero Villaurrutia no deja de lado la idea de que la sociedad debe estar presente dentro del teatro. Ajeno a la soledad en que se encuentra Alberto, intercala situaciones en una funeraria, en donde coloca a la sociedad con una actitud antisentimental frente a la muerte.

En "La hiedra" tenemos al principio un personaje muerto, que está siempre presente a través de los objetos y el ambiente gris que se respira en su casa, y que tiene una importantísima influencia en los personajes de la obra. Teresa, la protagonista, vive condenada por la sociedad a vivir en un ambiente de soledad y muerte. El tema de la obra es la búsqueda de la vida a través del amor, pero la sociedad y esta callada presencia de la muerte en el ambiente que la rodea,

hacen ver a Teresa que su destino es la vida solitaria, la muerte en vida, y se resigna a ella. Al igual que en la poesía del autor, Teresa es el ser que intenta comunicarse desesperadamente con el otro, pero fracasa y reconoce que vive en un mundo de espejismos en completa soledad.

“La mujer legítima” es una obra en donde el tema principal es la caída de una familia burguesa a causa de un personaje muerto, quien también está presente en el ambiente y es culpable de toda la maldad contenida en la obra. La madre es la representación de la mujer-muerte, quien pudo engendrar en Marta la maldad y así impedir que el resto de los personajes se realicen. De esta manera Marta y su madre se vuelven un solo personaje. Así como para Villaurrutia la imposibilidad de la comunicación es su destino, contra el cual no puede luchar. El pasado como un ambiente hostil, como una realidad que se sufre y que no es posible enfrentar, es también para los personajes un destino inmutable.

En “La Mulata de Córdoba (Ópera)” el personaje de Soledad es planteado como un ser antisocial, nuevamente con cualidades demoníacas. Soledad está imposibilitada para el matrimonio, pues si se casara la idea de su padre muerto, a quien ama profundamente, desaparecería. El padre es aquí la representación simbólica de la muerte y de una especie de dios no ortodoxo. La aparición de Anselmo plantea una dualidad: la de la representación de la muerte, pues Villaurrutia le confiere características físicas similares a las del padre y la de un salvador dador de vida, cuando reaparece como un fraile para rescatar a Soledad de la hoguera.

Soledad se convierte en un conductor de muerte, pues cuando Aurelio aparece y la quiere matar, ésta desaparece provocando así la muerte de Anselmo. A diferencia de la mulata de la versión cinematográfica, Soledad está dominada por una fuerza espiritual, se rehúsa a confesar el nombre de su padre pues la sociedad no lo entendería.

Existe un mecanismo de analogía entre Soledad y el propio Villaurrutia. Por una parte Soledad se niega a decir o escribir el nombre de su padre, antes de nombrarlo prefiere morir en la

hoguera, y cuando Fray Anselmo le ofrece la posibilidad de escribirlo ella dibuja un barco y huye en él. Por otra parte, en *Décimas de nuestro amor*¹⁶² Villaurrutia dice:

A mí mismo me prohíbo
revelar nuestro secreto,
decir tu nombre completo
o escribirlo cuando escribo.
Prisionero de ti, vivo
buscándote en la sombría
caverna de mi agonía.
Y cuando a solas te invoco
en la oscura piedra toco
tu impasible compañía.

Lo que tienen en común es que ambos están dominados por un espíritu sin nombre. Lo que para Soledad es el amor a su padre, para Villaurrutia es el amor a la muerte.

En "El solterón", la muerte, representada justamente por el personaje que acaba de morir, se burla de sus amigos, al hacerlos creer que sus mujeres se han acostado con él, para desmentirse después utilizando el testamento como una herramienta para desagraviarlos. Lo interesante de esta obra es que el conflicto está dado por el momento lúdico que se reserva el solterón para con los vivos.

Dada la importancia que Villaurrutia confiere a la muerte y a la particular interpretación que hace del universo femenino, la idea de un personaje mujer-muerte nos permite ahondar en el discurso social que el autor criticó dentro de su dramaturgia.

Otro elemento importante que permite el desarrollo del conflicto mujer-muerte dentro de la cultura es que su influencia se recrea en el seno de las relaciones de pareja, yendo de lo particular a lo general, pues en la medida en que esta mujer atrae hacia sí al objeto de su deseo afecta el orden del cosmos que los rodea.

¹⁶² Villaurrutia, Xavier. *Obras. Poesía, teatro... op. cit.* p. 79.

Decidimos abordar el análisis estas obras desde la perspectiva de la mujer- muerte, pues encontramos que dicho conflicto ofrece diversas variantes. Tal es el caso de "El ausente", en donde la mujer-muerte está representada por Rosa, pero es a Fernanda a quien corresponde validar la muerte de Pedro a través de un mito personal. En "¿En qué piensas?" son varios hombres los que se ven afectados por María Luisa, debido a que ésta no define el objeto de su deseo. En "Ha llegado el momento" Mercedes no está conforme con haber subyugado socialmente a su marido, por lo que pacta la muerte biológica de ambos. Respecto a "La Mulata de Córdoba", nos fue posible exponer nuestra teoría de manera esquemática, pues encontramos a una mujer evidentemente dañina para la sociedad, cuyo interés de atraer al hombre que ama ocasiona un caos que, si bien no culmina con la aniquilación social de éste, confronta a la comunidad con la muerte.

CONCLUSIONES

*"Quien le enseña al hombre
a morir, le enseña a vivir".
Montaigne*

Parte de lo que ha resultado de profundo interés para nosotras ha sido el descubrimiento de dos personalidades diferentes, si podemos decirlo de ese modo, en la producción escrita de Xavier Villaurrutia. Como poeta, retó a la sociedad de su época al interesarse por conflictos personales, desdeñando lo tangible a cambio de un mundo de imágenes, de soledad y muerte. Como dramaturgo, él mismo sabía y afirmaba acerca del deber de objetivar y materializar aquello que no está a la vista de todos, lo que la sociedad esconde, por lo que en sus obras, si bien no abandona la temática de los conflictos particulares, enfoca su interés hacia lo que la sociedad se empeñó en ocultar.

La conjunción de ambas personalidades dio como resultado la falta de un lugar propio dentro de su sociedad, pues en medio de un entorno posrevolucionario que exigía a los artistas enfocar su creación hacia el nacionalismo que se vivía en ese momento se vio envuelto en un constante hostigamiento que llegó al ámbito de lo laboral. En esta coerción ideológica, estuvo acompañado de un grupo minoritario con quienes compartía la obsesión de su búsqueda individual.

Es por esto que Max Aub, tal vez con la finalidad de defender al autor de quienes lo acusaron de elitista, afirmó en 1943 que encontró un profundo interés por lo nacional en sus autos profanos, pues el pudor y el recato que hay en sus obras son característicos de la personalidad del mexicano. No obstante, sabemos por lo que plantean Alf Chumacero y Octavio Paz que la intención del teatro villaurrutiano estaba encaminada a hacer una crítica de la sociedad de su

época, en donde los conflictos de la clase media ocultan, tras el decoro, los oscuros mecanismos que los desatan.

Así pues, diversificó su perspectiva sobre el tema de la muerte, abordándola desde el punto de vista de la repercusión de ésta en la sociedad. Asimismo, al advertir que la familia mexicana sufría un cambio en sus estructuras morales, creó una ficción que le permitía mostrar a la sociedad en transición que él percibía, donde la mujer jugaba un rol muy importante y que no estaba siendo suficientemente valorado.

Actualmente, la transformación de las mujeres dentro de la sociedad está también modificando radicalmente su lugar dentro de la cultura. Sin embargo, debemos recordar que los artículos escritos a principios del siglo XX acerca de la feminidad nos hablan de cómo la mujer se encuentra en una posición de desventaja respecto al hombre por carecer de un pene, razón por la cual existe una relación de envidia hacia éstos.

Las teorías freudianas revisadas en el presente trabajo plantean que la educación que se imparte a las mujeres desde la infancia está encaminada a negarles la posibilidad de ocuparse de sus instintos sexuales. Como consecuencia de esta forma de represión, la mujer puede desarrollar miedo hacia el pensamiento y devaluación de su propia inteligencia, lo que la lleva a adoptar una postura de docilidad frente al hombre facilitando la convivencia entre géneros. Sin embargo, la armonía social que deriva de esta sumisión hace que la mujer se perciba como un ser secundario para la cultura.

Dicho proceso de represión derivó en la inferioridad intelectual femenina y en el incremento de la neurosis, lo que la colocó en un campo de juego social poco ventajoso.

Durante este mismo período, hacia 1930, Octavio Paz observó un resurgimiento del tema de la muerte en la literatura mexicana, a través de tres textos muy específicos: *Muerte sin fin*, de José Gorostiza; *Nostalgia de la Muerte*, de Villaurrutia y *Muerte del cielo azul*, de Ortiz de

Montellano. La forma de ahondar en esta temática es comprensible si tomamos en cuenta que, para ese entonces, habían terminado ya la Primera Guerra Mundial y la Revolución Mexicana y transcurrían los años de la Segunda Guerra Mundial. La constante presencia bélica dio lugar a la obstinación artística de lo personal que los Contemporáneos llevaron hasta sus últimas consecuencias, dejando de lado las particularidades de la Revolución y la matanza, con la finalidad de indagar en la universalidad de los sentimientos internos e individuales tan olvidados en esa época. Para comprender lo anterior, fue de gran ayuda encontrar la reflexión que sustentó Rodolfo Usigli acerca del interés de estos poetas por la muerte, ya que consideró que el entorno los llevó a renunciar al tema de la vida para salvar el reino del hombre que estaba en peligro: la muerte individual. Fue necesario entonces que cada uno de ellos se sumergiera dentro de sus propios abismos, con el fin de cultivar, enriquecer y pulir la idea de la muerte propia, que les estaba siendo negada.

Al aventurarse en su difícil empresa, podríamos considerar que la relación del mexicano con la muerte en cierta forma quedó redimida. Para clarificar esto es preciso retomar las palabras de Octavio Paz, quien consideró que, anteriormente, esta temática había sido un hecho estéril. Un transitar a un mundo diferente marcado por la fusión de la idea judeocristiana de la otra vida con la concepción prehispánica del Mictlán, del que no era posible extraer ningún alimento personal, ya que el proceso del mestizaje despojó al mexicano de su destino y, por lo tanto, de una muerte propia.

Todos estos sucesos nos han posibilitado la comprensión de la importancia de los conceptos de mujer y muerte para Villaurrutia, no sólo por el hecho de haberlos abordado desde una perspectiva distinta a la de su tiempo. Distinguió que la mujer no es el ser sumiso que ocupa un lugar secundario dentro de la cultura y que la muerte no es simplemente el inevitable término de la vida que obedece a causas biológicas o sociales.

Es así como, a partir de la revisión de los textos dramáticos de Villaurrutia, hallamos una relación indisoluble entre ambas temáticas, ya que la mujer y la muerte propia estaban siendo excluidas de los intereses sociales de la época. Uno y otro constituyeron un enigma para el autor. El primero significó la existencia de una inteligencia distinta a la masculina, la posibilidad de que las mujeres no se vean afectadas por las leyes humanas y la concepción de un cosmos femenino con reglas propias, que se relaciona con la cultura a través del ser amado y la familia en una constante, pero oculta, lucha de intereses en donde éstas dos pretenden regir la existencia.

El segundo tema, la muerte, ampliamente ensayado por el autor en su obra poética, se traduce al lenguaje teatral como una angustia causada, ya sea por el temor a la muerte biológica o por la muerte anímica, la cual se manifiesta a través de la falta de deseo y la apatía. Entendiendo que la muerte, aun cuando pertenece únicamente al individuo que la sufre o la teme, necesariamente repercute en la sociedad. Por tal razón, es que ésta interfiere constantemente para evitarla o regirla, negando la posibilidad de la muerte propia.

La forma que el autor encuentra para exponer ambos tópicos es a través de la angustia que provocan en los personajes masculinos. Atinamos en decir entonces que los personajes masculinos se encuentran en una contradicción angustiosa, pues el temor a encontrarse con el fin de su vida los lleva a ceñirse a las imposiciones sociales de bienestar común. Tal concepción les asegura una existencia libre de las agresiones de la naturaleza y con una dirección específica que gobierna sus acciones y les impide pensar en la muerte propia, pues sus energías están encaminadas al bienestar colectivo.

Por otra parte, la relación de pareja, que es socialmente aceptada, los expone a un universo femenino que responde a sus propios intereses, en el que la mujer se opone a ser separada del ser amado en pro del bienestar social y se esfuerza por acaparar las energías masculinas. Esto representa un tipo de muerte para los varones: la muerte social.

Dada esta interpretación de la relación de atracción-repulsión que experimenta el hombre respecto a la mujer, consideramos pertinente adoptar el término de mujer-muerte planteado por Françoise Dolto. Mediante éste, explicamos la contradicción que vive el hombre al sentirse fuertemente atraído hacia la mujer, en razón de haber sido ésta la iniciadora de su propia existencia y la primera en mostrarle el mundo. Más adelante, cuando éste tiene que integrarse a la sociedad y a los vínculos que lo harán formar parte del género masculino, tendrá que obligarse a repudiarla por tratarse de un ser mutilado que lo atrae a un universo pasivo de "no vida".

La revisión de textos psicoanalíticos que abordan el tema de la diferenciación de los sexos nos llevó a obtener herramientas muy provechosas para comprender y trazar el conflicto que representa la mujer dentro de la cultura y nos permitió conjeturar su origen. Asimismo, cuando estudiamos las teorías de Freud acerca de este tema, reflexionamos en la relevancia de ahondar en el concepto del complejo de castración, pues la situación de inferioridad en la que se inserta la mujer dentro de la sociedad parte de este momento del desarrollo libidinal del niño. El planteamiento del autor se basa en que el miedo a la castración, como castigo por el deseo sexual que siente el niño por la madre, le genera angustia. Es por esto que opta por identificarse con el padre. Tal proceso en la niña le produce un sentimiento de envidia por el pene. De esta conclusión se deriva la idea de que la supremacía del hombre se halla en sus órganos genitales.

Para la mujer, su papel de "ser inconcluso" le significará la represión que le impide formar parte activa dentro de su entorno social, sintiendo hostilidad hacia su propio cuerpo. Intrínseco a este enfoque, el hombre adquiere la connotación de "activo", ya que le corresponderá la conquista del objeto sexual para depositar su célula fecundante. La función de la mujer entonces se limitará a la espera de esta célula. Los roles de actividad o pasividad estarán definidos por la función determinada que se desempeñe dentro de la reproducción.

Comprendiendo lo anterior, fue preciso indagar en teorías que esbozaran una postura distinta acerca de lo femenino, pues si bien las teorías de Freud analizaron la sociedad que él tenía a su alcance, Villaurrutia planteó una reinterpretación de la mujer y su forma de relacionarse.

Encontramos entonces que las teorías de Freud con respecto a la sexualidad femenina, han despertado el interés de mujeres teóricas del psicoanálisis, quienes han efectuado disertaciones mediante las cuales pretenden explicar a la mujer desde sus propias características fisiológicas. En estos ensayos se ha dejado en segundo término la descripción de las diferencias entre los sexos, por lo que ha sido posible que la argumentación se centre en la angustia que provocan en el hombre dichas discrepancias. Las teorías de Ruth Mack Brunswick¹⁶³ que plantean una admiración primaria que siente el hijo pasivo hacia una madre activa y omnipotente, pudimos complementarlas con las de Karen Horney¹⁶⁴, en donde la mujer se percibe a sí misma como un ser fisiológicamente superior debido a su capacidad de concebir y se presenta ante el niño como una imagen de poder que le muestra el mundo. En consecuencia, advertimos una forma de relación entre hombre y mujer, en la que el primero siente una profunda admiración por aquellas que reconoce con una inteligencia superior.

El planteamiento que encontramos en Villaurrutia en relación a lo femenino fue posible cotejarlo con la teoría de la mujer como origen de la civilización planteada por Françoise Dolto, la cual tiene fundamento en la liberación de la angustia de las mujeres respecto a los varones, por la prohibición de identificarse con su madre. Para la niña resulta fácil asumir su igualdad, en tanto que, al estar su sexo dentro de su cuerpo, no se sentirá vulnerable a la castración y podrá

¹⁶³ (1930) *Apud*. Tubert, Silvia. *La sexualidad...* *Op.cit*

¹⁶⁴ *Idem*.

adoptar el objeto de deseo materno, el padre, como una característica más de su condición. Esto dará lugar a una coexistencia con la mujer a través de una relación de atracción-repulsión.

La ambivalente apreciación que los hombres tienen de las mujeres se dará en términos de la fascinación que les da el hecho de ser ella su origen biológico y psíquico. Esto es, porque a partir de la madre, de su tacto, olor y palabras aprendió que existe el mundo. Pero por otra parte, estas mismas razones lo orillan a inhibir los instintos primarios que lo atraen, porque estos le impiden pertenecer ideológicamente al género masculino. El niño se verá forzado ineludiblemente a despreciar a su madre, lo que lo conducirá a realizar actividades que lo alejen del entorno femenino porque ha aprendido de su padre que las mujeres son nocivas, en tanto que sustraen su fuerza vital, ya que al identificarse con ellas despertarán sus pulsiones pasivas o maternas. Recordemos que de aquí se desprende el momento traumático en el que el niño vivió el destete como una pérdida simbólica del universo conocido que se asemeja a la muerte.

Localizamos en lo anterior una correspondencia directa con el ensayo escrito por Freud en 1930, acerca de la influencia de las pulsiones de vida y muerte en la sociedad. Anteriormente había identificado en el inconsciente humano la oposición entre ambas como una característica innata que lo llevaban a buscar ya sea la conservación de la vida o el estado inerte. Más adelante, al estudiar la repercusión de ambas pulsiones en la vida consciente, se dio cuenta de que en todos los seres humanos se presenta la idea de la propia muerte mediante la angustia de la misma, lo que finalmente lo condujo a analizar los rasgos universales de ambas pulsiones a nivel consciente e inconsciente.

Fue imprescindible para nuestra investigación encontrar un paralelismo entre las teorías de Françoise Dolto y el malestar que identifica Freud en los individuos dentro de la cultura. Para tal efecto, debimos estudiar los planteamientos de éste último, en donde la mujer se explica que relaciona culturalmente de forma ambivalente debido a que es ella la iniciadora del aparato

social. Así, pudimos observar que la necesidad femenina por procrear, formar una pareja y conservar junto a sí a los seres amados, dio como resultado la formación de familias y la unión de éstas para defenderse de los ataques de la naturaleza o del sufrimiento. Sin embargo, cuando las exigencias de esta búsqueda de bienestar común alejan de la mujer a los objetos de su deseo, ésta se siente desplazada e iniciará una lucha en contra de la cultura que pretende alejar al hombre del ámbito productivo y lo atraerá hacia el terreno de lo femenino. Entonces, al establecer la correlación en las descripciones de los dos autores sobre la ingerencia de la mujer en la cultura, nos fue posible comprender la dualidad de la relación que se establece con las mujeres, y que afectan directamente al hombre.

Si bien es en este ensayo de Freud donde encontramos el elemento final que nos permite aclarar los procesos planteados por Villaurrutia en las relaciones de pareja, debemos tomar en cuenta que en su dramaturgia no siempre habla de la muerte biológica, sino de una muerte simbólica a nivel social. Ésta se explica al equiparar las pulsiones de vida y muerte con la búsqueda de la felicidad o el deseo de evitar el sufrimiento. Convino entonces que las fuentes del sufrimiento son la decadencia del cuerpo, las amenazas de la naturaleza y la relación con los seres humanos, y en buena medida la creación de la cultura proporciona elementos al hombre que le permiten hacer frente a dichas adversidades. Al identificar las pulsiones eróticas con la felicidad y las pulsiones de muerte con el dolor, pudimos inferir que la intención femenina de alejar al hombre del aparato cultural que lo defiende del sufrimiento lo lleva a un estado de anulación social comparable con la muerte.

Para probar esta teoría, seleccionamos cuatro personajes que, dentro de las obras escritas por Xavier Villaurrutia, abordan el tema del conflicto de mujer-muerte. La primera de ellas, *¿En que piensas?*, nos permitió ejemplificar la situación angustiosa en que se encuentran los personajes masculinos cuando se enfrentan abiertamente a las dos posibilidades de existencia que

plantean la mujer y la cultura. Ellos atienden al objetivo de buscar la felicidad a través del establecimiento de una relación de pareja, pero la mujer que han elegido, María Luisa, no es capaz de comprender esta necesidad y no responde a la solicitud de optar por uno sólo como objeto de su deseo. Entonces propone una forma de amar extravagante que está exenta de las leyes de la exclusividad, el tiempo o el espacio. La singularidad de este personaje es que no asume el rol de iniciadora de la familia. No obstante, los hombres que la pretenden encuentran en ella esta posibilidad. Es así como el personaje mujer-muerte, aun cuando no está buscando estrictamente mantener a su lado al ser amado conformando una célula social, nos presenta la posibilidad de adentrarnos en el universo femenino por medio de su necesidad manifiesta de amar y ser amada a través del tiempo. Esto nos deja ver que dentro del ámbito al que pertenece la mujer la existencia se justifica únicamente mediante el amor.

El personaje de Mercedes, en "Ha llegado el momento", nos permite abundar en la exigencia femenina del amor para justificar la vida de manera más clara. Esta mujer percibe que, una vez que ha logrado atraer a Antonio — el objeto de su amor, hacia su propio cosmos alejándolo de la cultura —, la relación no satisface sus necesidades afectivas. Ello la lleva a incidir en el acuerdo que tienen de llevar a cabo la muerte biológica como solución. Así pues, descubrimos que el espacio de lo femenino es completamente opuesto al que impone la cultura, ya que en éste no es una condición evitar el sufrimiento o prolongar la vida, por el contrario, si es necesario propiciar la muerte no dudará en hacerlo cuando el amor pelagra.

"El ausente" es también un claro ejemplo de muerte social. Pedro, el personaje que cede su energía libidinal a la opción calificada de inmoral y fuera de la norma, ofrecida por Rosa, entra en un estado de anulación social, el cual más adelante su esposa definirá como muerte. Vemos cómo el hecho de no cumplir con las exigencias de productividad económica y bienestar común coloca a este hombre de manera simbólica dentro del terreno inanimado de la muerte.

En las dos últimas obras mencionadas, el personaje de la vecina se presenta como un componente esencial porque representa la contraposición cultural a la mujer-muerte. Dichos personajes fungen como jueces y poseen la autoridad que les confiere ser representantes de la sociedad para interferir directamente en la intimidad de la pareja, a fin de reestablecer el orden que dictan los intereses de la pulsión de vida comunitaria. Son capaces de irrumpir dentro de una casa, ya sea con cuestionamientos o acompañadas por policías, para corroborar que, al interior de la pareja, no se esté poniendo en riesgo el orden que les proporcione a todos la seguridad de vida, o por lo menos la capacidad de evitar el sufrimiento.

Finalmente, "La mulata de Córdoba" tiene todos los elementos que hemos identificado en la mujer-muerte: es rechazada por la sociedad, se opone a la moral violentando la institución del matrimonio, alberga sentimientos ilícitos para la mujer de la época como la lujuria y el deseo de venganza, y pretende retener a su amado lejos de la cultura, aun cuando esto provoca un caos dentro de Rincón Brujo. La mulata no es un ser sumiso que emprenda una lucha callada contra la cultura, por tal razón es repudiada y es esta característica la que la lleva a confrontar al pueblo con la muerte biológica.

Hemos hecho el análisis de estas obras en un terreno poco estudiado de la obra dramática de Villaurrutia: el conflicto interno. Una conclusión importante a la que nos es posible llegar es que, tal como decía Octavio Paz, estos textos resguardan un planteamiento social en mayor medida por lo que queda oculto. Nuestro autor manejó dos niveles de conflicto dramático: el primero es anecdótico y expone el funcionamiento de la familia mexicana; el segundo se encuentra tras las situaciones expuestas mediante la opinión de los personajes acerca de su relación con los otros y algunas veces en las acotaciones.

Para concluir, sabemos que una forma de enriquecer significativamente este trabajo es dándole lugar en la puesta en escena, para probarlo como una propuesta de interpretación, si no

único, posible. Al echar mano de algunas teorías psicoanalíticas, cuyo fundamento radica en la comprensión de la conducta humana, como sucede dentro de la ficción teatral, creemos que la interpretación actoral se puede enriquecer tomando en cuenta la responsabilidad que debemos asumir dentro del proceso comunicativo que se establece con el espectador. Por ello es imprescindible aportar tantas herramientas como sea posible. Pretendemos con esto que nuestro trabajo sea una guía en el quehacer actoral, a la luz de la ciencia, por el derecho que nos confiere la vasta polisemia del fenómeno artístico, que escapa incluso al deseo comunicativo del autor. Queda esta propuesta como una manera de acercamiento al discurso villaurrutiano o como una puerta abierta para encontrar las distintas vertientes que el mismo sugiere.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

- Acevedo, Antonio. "Prensas: poesía de Xavier Villaurrutia", en *Revista de Revistas*, México, 29 de octubre, 1933.
- Alba, Víctor. "Villaurrutia según Usigli: su extraña habilidad y facilidad para componer epigramas impublicables", en *Revista Hoy*, N° 825, México, 13 de diciembre, 1952.
- Aub, Max. *TEATRO*. "Xavier Villaurrutia: Autos Profanos", en *Letras de México*, 1943.
- Batis, Huberto. "Vida- amor- muerte en los nocturnos de Xavier Villaurrutia", en *Revista mexicana de literatura*, N° 3-4, Libros de México, marzo – abril, 1964.
- Blanco, José Joaquín. "Revisiones: Villaurrutia y el placer como exaltación", en *Revista Siempre!*, Suplemento La cultura en México, N° 1038, Presencia de Villaurrutia, México, 16 de mayo, 1973.
- Brom, Juan. *Esbozo de Historia de México*, Grijalbo, México, 1998. 1ª ed.
- Brushwood, John S., "Los Contemporáneos y los límites del Arte", en *Revista de Bellas Artes*, N° 8, México, noviembre, 1982.
- Calvillo, Salvador. "Impresiones de una muerte lírica" en *Letras de México*, México, noviembre-diciembre, 1946.
- Cantón, Wilberto. "Bajo el signo de la muerte (sobre la poesía de X. Villaurrutia)" en *Letras de México*, México, noviembre, 1941.
- Capistrán, Miguel. "Ulises, Simbad, Villaurrutia, o la curiosidad", en *Revista de Bellas Artes*, N° 7, México, enero- febrero, 1966.
- Cardona Peña, Alfredo. "Villaurrutia en la muerte", en *El Nacional*, N° 197, 1ª sección, 31 de diciembre, 1950.

- Cardoza y Aragón, Luis. "Retrato de los contemporáneos", en *Revista de Bellas Artes*, N° 8, México, noviembre, 1982.
- Cuesta, Jorge. "Encuesta sobre la poesía Mexicana, (Carta a Bernardo Ortiz de Montellano)", en *Poemas y ensayos*, t. III, (colección "Poemas y ensayos") UNAM, México, MCMLXIV, *apud*. Salazar Mallén, Rubén. "Génesis de los contemporáneos", en *Revista de Bellas Artes*, N° 8, México, noviembre, 1982.
- Chasseguet- Smirgel, Janine, *La sexualidad femenina*, Biblioteca nueva, Madrid, 1999. 1ª ed. (Psicoanálisis).
- Chumacero, Alf. Prólogo a Xavier Villaurrutia, en *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*, FCE, México, 1996 (letras mexicanas), 3ª ed.
- Dolto, Françoise. *Lo femenino*, trad. Tomás del Amo, Paidós, Barcelona, 1998. (Psicología profunda).
- Formoso de Obregón, Adela. "Xavier Villaurrutia" en *Letras de México*, México, 15 de junio, 1937.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura y otros ensayos*, trad. Ramón Rey Ardid, Alianza editorial, Madrid, 1998, (El libro de bolsillo, sección humanidades, 280).
- Freud, Sigmund. "Más allá del principio del placer", en *Obras completas*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu Editores, Argentina, 1997. vol. 18.
- Freud, Sigmund. "Nuestra actitud hacia la muerte" en *De guerra y muerte. Temas de actualidad* en *Obras completas*. trad. José Luis Etcheverry, Buenos Aires, 1996, vol.14.
- Freud, Sigmund. "Observación de un caso severo de hemianestesia en un varón histórico", en *Obras completas*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu Editores, Argentina, 1986, 2ª ed. vol. 1.

- Freud, Sigmund. "Pulsiones y destinos de pulsión", en *Obras completas*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu Editores, Argentina, 1996. vol.14.
- Gómez de Vaquero, Eduardo. "Jardines poéticos del huerto mexicano" en *Revista de Revistas*, México, 3 de abril, 1927.
- Gorostiza, Celestino. "Lo blanco y lo negro, carta a Xavier Villaurrutia" en *Letras de México*, México, 15 de enero, 1943.
- Guardia, Miguel. "El teatro de Villaurrutia", en México en la cultura, suplemento dominical del diario *Novedades*, N° 102, 14 de enero, 1951.
- Krauze, Ethel. "Actualidad de los Contemporáneos" en *Revista de Bellas Artes*, N° 8, México, noviembre, 1982.
- *La Biblia*. Texto íntegro traducido y comentado por Ramón Ricciardi y Bernardo Hurault, Madrid, Ediciones Paulinas, 1974.
- Maples, Manuel. "Memorias", en *Soberana Juventud*, 1967, *apud*. Monsiváis, Carlos. "Los Contemporáneos: La Decepción, La Provocación, La creación de un Proyecto cultural", en *Revista de Bellas Artes*, N° 8, México, Noviembre, 1982.
- Michelena, Margarita. "Villaurrutia", en *Revista Mujeres* (Sección Cultural), México, 1982.
- Monsiváis, Carlos. "Los Contemporáneos: La Decepción, La Provocación, La creación de un Proyecto cultural", en *Revista de Bellas Artes*, N° 8, México, Noviembre, 1982.
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, El Colegio de México, 1981. 3ª ed., vol. 2.
- Monsiváis, Carlos. *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, Ediciones Era, México, 2004, 2ª ed.

- Nandino, Elías. "POESÍA, Xavier Villaurrutia" en *Letras de México*, México, 1 de agosto, 1938.
- Nandino, Elías, "Xavier Villaurrutia por Elías Nandino" en *Letras de México*, tomo 30, México, 1938.
- Paz, Octavio. "Cultura de la muerte", en *Revista Letras de México*, N° 33, noviembre, 1938.
- Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*, FCE, México, 1972, 3ª ed. Colección Popular.
- Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, FCE, México, 1990, 2ª ed.
- Ramírez, Santiago. *El Mexicano, Psicología de sus Motivaciones*, Grijalbo, México, 2002, Ediciones de Bolsillo.
- Ramos, Samuel. *El Perfil del Hombre y la Cultura en México*, Editorial Planeta, México, 1934, Colección Austral, Ciencias/Humanidades.
- Rivas Sainz, Arturo. "Poesía de anochecer" en *Letras de México*, México, 15 de agosto, 1942.
- Salazar Mallén, Rubén. "Génesis de los contemporáneos", en *Revista de Bellas Artes*, N° 8, México, noviembre, 1982.
- Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985. (Vida y pensamiento de México).
- Snaidas, Adolf. *El teatro de Xavier Villaurrutia*, México, 1973. (SEP/ SETENTAS 73).
- Strachey, James. Nota introductoria a "Pulsiones y destinos de pulsión", en Sigmund Freud, *Obras completas*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu Editores, Argentina, 1996. vol. 14.

- Teleki, Beatriz. *et. al.* "El Tema de la muerte en la poesía de Gorostiza y Villaurrutia", en *Cuadernos Americanos*, N° 6, nov.-dic., 1978.
- Tubert, Silvia. *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, El arquero, España, 1988.
- Usigli, Rodolfo. "Estética de la muerte", en *Revista El hijo Pródigo*, N° 40, Año 4, julio-sept., 1946, vol. XIII.
- Valdés, Héctor. Prólogo y selección de notas, en *Los contemporáneos, una antología general*, SEP-UNAM, México, 1982, (clásicos americanos 29).
- Villaurrutia, Xavier. "Autobiografía en tercera persona", en *Revista de Bellas Artes* N° 7, México enero-febrero, 1966.
- Villaurrutia, Xavier. "Carta a un joven (Edmundo Valadés)", en *Los contemporáneos por sí mismos*. Apud. Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985.
- Villaurrutia, Xavier. "El teatro. Recuerdos y figuras", en *Revista de Bellas Artes*, N° 7, México, enero-febrero, 1966.
- Villaurrutia, Xavier. *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*. FCE, México, 1996, 2ª ed. (Letras Mexicanas).
- Villaurrutia, Xavier. "Un joven de la ciudad", en *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*. Prólogo Ali Chumacero, FCE, México, 1966, 2ª ed., (Letras Mexicanas).
- Xirau, Ramón. *Antología, premio Alfonso Reyes 1988*, México, Diana, 1989.