

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**RASGOS Y CORRELACIONES EN LOS AUTOS**  
**PROFANOS DE XAVIER VILLAURRUTIA**

**T E S I S**  
**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE**  
**LICENCIADO EN LETRAS ESPAÑOLAS**  
**P R E S E N T A**  
**ARTURO OROZCO TORRE**

**MEXICO, D. F.**

**1972**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

**A mi fallecida amiga Marisela Olvera Baez.**

## I N D I C E

	Pág.
I.- LOS CONTEMPORANEOS EN LA LITERATURA MEXICANA, .....	1
II.- ESTRUCTURA DEL GRUPO.....	22
III.- EL SURREALISMO Y SUS REPERCUSIONES EN EL TEATRO BREVE DE XAVIER VILLAURRUTIA.....	62
IV.- LOS AUTOS PROFANOS. ....	81
V.- LA MENTIRA Y LA REALIDAD.....	87
VI.- LA RACIONALIZACION DEL AMOR.....	113
VII.- EL AMOR Y LA MUERTE.....	136
VIII.- LA DESPERSONALIZACION DE LOS PERSONAJES.....	156
IX.- EL SILENCIO Y EL DIALOGO.....	178
X.- EL SUBCONSCIENTE Y LA REALIDAD ONIRICA.....	208
XI.- BIBLIOGRAFIA.....	223

"... mientras contenga menos rasgos de  
fiel reproducción humana, más pronto-  
se encamina, y con menos peligro de -  
nafragio, a la isla del arte."

Xavier Villaurrutia.

"Detener lo inasible, hacer durar el -  
instante, lograr que los dedos de - -  
nuestros ojos palpén el misterio que -  
se desprende a veces de un objeto o -  
se aloja en un ser o en las sombras -  
de un ser y de un objeto, son las ope-  
raciones poéticas..."

Xavier Villaurrutia.

## LOS CONTEMPORANEOS EN LA LITERATURA MEXICANA.

En México, en la década de 1920 a 1930, las corrientes - artísticas y literarias, culturales en general, se hallaban compenetradas por la obsesión del fenómeno revolucionario. La plás-tica y la novela tenían como temática repetitiva y constante la Revolución Mexicana. Sin embargo, la actitud de los escritores y pintores estaba enfocada hacia la decepción que la lucha de - 1910, y sus consecuencias, había despertado en todos los nive-- les sociales. El tono era de reproche hacia una revolución que se había iniciado con enfoques populares, reivindicativos y so-cialistas, y al final se había vuelto hacia los intereses de la minoría triunfadora, dominante, con ideales de pequeños burgue-ses. La decepción era la actitud general de los intelectuales-hacia el gobierno autócrata y caudillista del presidente Plutarco Elías Calles y las sombras a quienes él ponía en el poder.

En este momento de decepcionante, pero de obsesivo nacionalismo, es cuando surge una generación que no pierde la perspectiva de los problemas y los intereses nacionales, aunque los dis--frace con una visión cosmopolita, abstracta en cierto sentido; hecho que les da una visión más justa de cierto estrato de la realidad mexicana. Este grupo literario, "grupo sin grupo", según lo postuló Villaurrutia, o "grupo de soledades" como lo nombró Torres Bodet, fue benéfico y novedoso en su momento. También se-puede decir que el grupo de "Contemporáneos" es el más sólido y

trascendente en lo que va del siglo XX mexicano.

"¿Quiénes son los "Contemporáneos"? Uno de ellos, Bernardo Ortiz de Montellano, afirmó en una carta a Alfredo Cardona Peña- que en rigor eran "un grupo de amigos". Esta expresión encierra brevemente el criterio que me propongo seguir para delimitar el grupo: son más importantes para la agrupación las consideraciones no literarias - la amistad durante los años escolares o después en varias oficinas burocráticas- y su distinta expresión literaria es más un producto de estas amistades que una fuerza motriz fundamental. Es cierto que con los años el grupo ha venido a representar una tendencia hacia el esteticismo y la universalidad en el vanguardismo mexicano, y es precisamente esto lo que - hace difícil la delimitación del grupo: se tiende a incluir con los "Contemporáneos" a muchos escritores de la misma época y de la misma técnica literaria. Creo, sin embargo, que el grupo difícilmente puede considerarse como toda una tendencia literaria- o una "generación" amplia; es forzosamente un círculo reducido-- de amigos que entre los años 1920 y 1932 colaboraron en una serie de trabajos literarios.

De acuerdo con esta consideración limitada, es posible -- ver en el pequeño cenáculo de amigos tres subgrupos sucesivos. - El primero se compone de Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique - González Rojo, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet (nacidos entre 1899 y 1902), que se conocían bien durante sus años escolares y que colaboraron después en las revistas y las otras actividades

del grupo. El segundo incluye a Salvador Novo y a Xavier Villaurrutia. Son un poco menores (nacidos en 1903 y 1904), pero también comparten las mismas experiencias escolares y editoriales.- Jorge Cuesta y Gilberto Owen forman el tercer subgrupo; aunque no conocían a los otros del grupo en la escuela, son de una misma edad y colaboraron también en las revistas y actividades del grupo.

Carlos Pellicer, que a pesar de haber conocido a Torres Bodet y a otros del grupo durante sus años escolares, contribuyó poco a los esfuerzos comunes y queda fuera del núcleo central. - Lo mismo Octavio G. Barreda, Elías Nandino, y Rubén Salazar Mallén, que conocían a los del grupo y a veces contribuían en las revistas, pero que nunca se unieron al cenáculo. Quedan aún más lejos del grupo Martín Gómez Palacio, Enrique Asúnsolo, Salomón de la Selva y Samuel Ramos, escritores que a veces se mencionan como parte de los "Contemporáneos." (1)

Para fijar los límites, los intereses, manifestaciones -- y aportaciones de los "Contemporáneos" existe ante todo la problemática de su ubicación. Según el criterio de algunos autores, cuentan entre ellos a personalidades como Samuel Ramos, que más tendría que ver con una posición filosófica que con los problemas de la creación literaria. Esto no quiere decir, sin embargo, -- que los "Contemporáneos" haya sido un grupo hermético que diera únicamente valor a su unidad perceptiva, espiritual y creadora, -- sino, por el contrario, su afán de expandirse permitió la comuni

cación con filósofos, pintores, escritores y artistas de su momento, tanto en México como en el extranjero. En ocasiones, por amistad o por afinidad de ideas, algunos intelectuales trabajaron con el grupo de "Contemporáneos", como de hecho es usual en cualquier etapa literaria. Sin embargo, si nos remitimos a lo que indica Merlin H. Forster en su estudio sobre el tema, debemos de ubicar más íntimamente al grupo sin que la existencia de otros escritores de la época nos delimiten en una historicidad global, en vez de enfocarnos hacia una posición específica que es la que se requiere en este caso. El tomar a cualquier artista de la época y colocarlo dentro del equipo creador convertiría a un movimiento, tan lúcido e intelectual, en un bloque literario, bizarro y desequilibrado. Así, se consideraría al mismo tiempo ambiguo y superficial y, además, perdería en cierta medida el inquietante afán que llegó a tener por su esfuerzo e imaginación.

El grupo de los "Contemporáneos", que coincide en sus años de adolescencia en la Escuela Nacional Preparatoria, se inicia en un círculo de amigos con intereses comunes hacia la literatura. Estos alumnos que hacían incipientes poesías, con el convencimiento de que sus sentimientos hacia la vida estaban dirigidos por la disciplina estética, según nos dice Jaime Torres-Bodet en "Tiempo de Arena", eran: José Gorostiza "Delgado y frágil, vestía de negro o de azul oscuro", "no usaba sino corbatas y frases imperceptibles". Enrique González Rojo. "Enrique chi-

co. -Como le decían en su casa- era sin intermitencias y excusas, la juventud. Joven a los 12, a los 16, a los 20 años, acaso lo fue con mayor ahinco durante los meses que le precedieron -lustros más tarde- a su muerte injusta". Bernardo Ortiz de Montellano, "Poeta de sensibilidad subterránea". Y por último Carlos Pellicer, al cual "la calvicie a partir de los 30 años, ha dado a su cabeza una desnudez de patricio estoico, cincelada por los lauros." (2)

La presencia de Enrique González Rojo entre los "Contemporáneos" da una adopción especial a los nacientes talentos literarios, pues conecta al grupo con la figura definitiva y magnífica de su padre. Enrique González Martínez, miembro del Ateneo de México y Ministro plenipotenciario lejos de las fronteras mexicanas, los protegió guiándolos por los senderos literarios que apenas descubrían. En esta forma, señalan los "Contemporáneos" un estrecho punto de contacto con la poesía anterior, que en la presencia de Enrique González Martínez les parecía válida y respetable, sin olvidar nunca que su visión creativa era una gran alegoría y una búsqueda hacia lo universal. "Olvidando su técnica de doctor, el poeta se sumergió por fin en mi manuscrito. Sin esfuerzo con la mejor intención del mundo, le oí leer el primer poema. Su voz tranquila, se apoyaba amablemente sobre los versos... "(3) Y así también Villaurrutia habla de él: "Nunca en nuestra literatura, hasta él, se habían oído juntas la mayor elevación espiritual y la mayor perfección artística". (4)

Se puede considerar que los "Contemporáneos" son los primeros escritores cultos de nuestro siglo. Todos ellos tienen una sólida preparación literaria e intelectual, tal vez porque en ellos se ve un fenómeno social novedoso en nuestro ambiente; la mayoría de los integrantes del grupo pertenecen a una clase alta, de cierta aristocracia aforada, de buena posición económica que les permite gozar de un ocio original dentro de la infraestructura social mexicana. Esta situación, y la ayuda que les ofrecen personajes de fuerte influencia en la burocracia nacional, los provee de una despreocupación por las necesidades económicas inmediatas que les permite gozar, en este aspecto, de bonanza para dedicarse a su vocación artística e intelectual. Su primer protector sería Don José Vasconcelos: "Su confianza no tenía puertas, ni reservas su afecto, ni matices su claridad." (5) Este hombre, de trascendencia primordial en la cultura de nuestro siglo, trata de rehacer y mejorar las formas educativas de la Universidad, para lo cual toma como equipo de trabajo a varios escritores de impetuosa juventud entre los que se encontraba el grupo que nos ocupa. "Vasconcelos los llamó a su lado a los jóvenes intelectuales -poetas sobre todo de aquella época: Jaime Torres Bodet, primero secretario particular suyo en la Universidad, y en seguida Jefe del Departamento de Bibliotecas al fundarse (1922) Educación; José Gorostiza, amigo y compañero de escuela de Jaime; Bernardo Ortiz de Montellano -su amigo más íntimo- y Enrique González Rojo, hijo de González Martínez, quién a la muerte de Ricardo Gómez Robelò,-

ocupó con Vasconcelos el puesto de Jefe del Departamento de Bellas Artes". (6)

Entre esta gama de amigos de juventud, que sin quererlo -- formaron un grupo y dieron nombre a toda una generación, no se -- pueden omitir las vigorosas voces de otros dos poetas: Jorge Cuesta y Gilberto Owen; que por afinidades culturales y literarias co nocen a Xavier Villaurrutia, quien los conecta al grupo.

Hacia fines del año 1922 se plantea la formación de la pri mera revista dirigida ya por integrantes del grupo. Ortiz de Montellano y Torres Bodet tomaron a su cargo la formación de "La --- falange", revista que alcanzó únicamente seis números y en la que cooperaron los poetas que nos ocupan, entre ellos, por supuesto, - Xavier Villaurrutia. Aquí se establece en definitiva su relación con los nuevos cauces de la pintura mexicana, tan discutida en ese momento. "La oficina de Torres Bodet en Educación, una comida se manaria en Sanborn's nos congregaba a todos, y gestó la idea de - la publicación de FALANGE" (7).

Al renunciar José Vasconcelos a su puesto en la Secretaría de Educación el subsecretario -Dr. Bernardo J. Gastélum- tomó a-- su cargo la Secretaría vacante continuando los planes de Vasconce los y la protección que daba estímulo al grupo de "Contemporá --> neos", grupo que en este momento daba muestras de su rigor literario, de su claridad crítica hacia el arte, hacia el momento en que vivían y hacia sus ideales. Se explica, en esta forma, la necesi dad de expresarse en una revista de alta jerarquía y libertad---

literarias, más representativa de su personalidad, en la que podrían explayar independientemente sus afanes internos. Este resguardo sicológico y económico representaría la segunda etapa en la formación de nuestro equipo literario. El Dr. Gastélum cooperó con ellos literaria y emotivamente; así, los alentó en la relación fundamental que existe entre la vida personal y la labor estética del creador.

Ante el cambio de gobierno, en el que sube al poder el General Calles, el grupo mantiene un cierto distanciamiento, ya que el Dr. Gastélum fue nombrado jefe del Departamento de Salubridad y con él llevó a Ortiz de Montellano, Gorostiza, Torres Bodet y González Rojo.

"La falange", que después de seis números tuvo que sucumbir por motivos y confusiones de origen político, se ve sucedida por la Revista "Ulises", que logró su aparición en mayo de 1927. "Villaurrutia y yo, sin embargo, seguimos cultivando una íntima amistad que al llevarnos a asomar al teatro y fundar el de "Ulises", nos indujo también a publicar la revista (6 números) en que colaboraron dos nuevos escritores -Jorge Cuesta y Gilberto Owen-" (8) De esta manera la revista fue formada por Novo y Villaurrutia, con una jerarquía cultural y una conciencia plenamente intelectual; en este sentido nada nacionalista. Después de realizados los seis números que le dieron vigencia, la revista desapareció misteriosamente, pero sin que esta situación tuviera aspectos de tipo político, como en el caso de "La falange". Así vemos que los ---

"Contemporáneos", como grupo, son unidos por sus intereses y ausencias; conscientes de su momento, no como una colonia cultural española aún, sino que por el contrario, quieren terminar con esta situación dependiente, mediocre y subdesarrollada. Se lanzan a la aventura de buscar nuevos caminos espirituales en los que pueden realizarse como artistas. Tal es, en cierta forma, la producción de estas revistas. "La falange" como "Ulises" están integradas por una generación de escritores postrevolucionarios que actúan como una conciencia inmediata, postura que toma por consigna la semilla de libertad y expansión. Basta de soportar un nacionalismo triste y menor. Estas revistas, al igual que la de "Contemporáneos", afirman una apertura objetiva hacia nuevas formas de creación que alimentarán ese nacionalismo, cansado de reiteraciones, para darse nuevas inquietudes de mexicanidad universal. Se les ha acusado de extranjerizantes, de "snobs", faltos de integración hacia su pueblo. Se pretende con esta disposición que su voz poética debería idealizar a México y dar un concepto literario de colectividad. Es cierto que tienen en su acción creativa y en su percepción cultural afanes extranjerizantes, pero la consideración es totalmente válida, si tomamos en cuenta que ellos vinculan el mundo literario universal con el nacional. No es necesario hablar del "huarache", como diría Rafael Solana, de lo rústico, de lo archisabido, de lo elemental para hablar de México. (8) Ellos son innovadores, hablan con nuevas apreciaciones de la existencia, de dolientes empresas internas, y con esto-

"decepcionan a nuestro subdesarrollo." (9); es innegable que con ellos surge "un momento capital de nuestra cultura y de nuestra conciencia literaria". (10) Y si de nacionalismo se trata, también toma el grupo una actitud poética y personal con una base en su -mexicanidad individual: "Cada cual desde su punto de vista, buscaba expresar precisamente lo que era más suyo -podríamos decir-- más mexicano, y no sería tan paradójico como acaso pareciera. El testimonio humano de la poesía madura de Torres Bodet", "el indigenismo raigal de Ortiz de Montellano" son muestras de lo sí admitido y además tenemos que "Poca poesía hay más auténticamente mexicana que la fiebre de muerte de Xavier Villaurrutia". (11)

En 1928 Villaurrutia y Novo, que siempre habían tenido un sentido y una inquietud teatral, forman un grupo escénico con la cooperación de Celestino Gorostiza, quien participaba también de intereses progresistas y creadores; aunque éstos se basaban en un teatro ajeno y de esencia importada. Su visión artística era semejante a la de ciertos participantes del grupo que buscaban la renovación del teatro en México: "Sus creadores -Villaurrutia, Novo, Gorostiza, Owen, y en primer término, mecenas y mesiánica, Antonieta Rivas Mercado- lo consideran "el pequeño teatro experimental adonde se representan obras nuevas, por nuevos actores no profesionales". (12) "Gorostiza lo llama "Teatro de Vanguardia"; --villaurrutia se complace con la calificación de "exótico", porque sus aciertos venían de fuera: obras nuevas, sentido nuevo de la interpretación y ensayos de nueva decoración, no podían venir de-

donde no los hay". (13) El teatro "Ulises" es el primer antecedente en nuestro siglo de un grupo lúcido en su actitud de renovación dramática, "es el arranque de la transformación de aquel arte, en ese entonces anquilosado en técnicas y obras españolas y francesas de fines de siglo." (14) "Ulises" no se inicia en un teatro comercial, ni siquiera en una sala de teatro correctamente dispuesta con los elementos técnicos indispensables para una presentación, sino en un salón de la Calle de Mesones # 42 propiedad facilitada por Antonieta Rivas Mercado. Más tarde, cuando el equipo teatral busca mayor comunicación con un público que no fuera de amistades o interesados estrictos en la labor teatral, sino, en forma masiva, pasan a efectuarse las representaciones en un teatro comercial donde "muere pronto, cuando sale al aire y lleva su experimento al escenario del Teatro Fábregas, víctima de su propia actitud insurgente". (15) Así, encontramos personalidades de gran vigor intelectual y creativo, con amplísimas tendencias culturales, que se evidencian en su incansable consigna, consigna que tiene como base la confianza en su producción artística. Aunque "Ulises" parezca un esfuerzo frustrado el fracaso no es definitivo, es por el contrario el germen de un afán que el tiempo rescata y revalora y que en pocos años alcanza una próxima consecuencia en el teatro llamado "Orientación".

"Pudimos ya cristalizar en el Teatro de Ulises un anhelo ferviente cuya tesis: la renovación del Teatro en México; la creación de un Teatro Mexicano digno y moderno, nutrido en la experien

cia del extranjero, nos aplicamos a demostrar acometiendo y allegando todos los materiales para construirlo: traducir las obras, -montarlas, actuarlas." (16) El Teatro "Ulises" tenía como misión-hacer experimentos con obras extranjeras de tendencias renovadoras casi desconocidas en México. Por otra parte, una tendencia experimental en el teatro siempre implica la expresión de una búsqueda renovadora que se aleja de convencionalismos dramáticos y que, -por el contrario, persigue hallazgos e innovaciones. El teatro -experimental siempre se afianza en una tendencia vanguardista; es ta posición hizo que los escritores que intentaron el experimento dramático de "Ulises" fueran rechazados por la crítica tan arraigada en esta época a un teatro tradicional y nacionalista.

El Teatro "Ulises" desaparece, pero estos rechazos causa--ban un constante resurgimiento en la fortaleza que animaba a es--tos aventureros del arte. Así, próximamente, en ese mismo año --otro esfuerzo editorial ocupa al grupo: la tan discutida "Antología de la Poesía Mexicana" con un prólogo que, aunque firmado únicamente por Jorge Cuesta, resumía la actitud rígida y, en cierta-forma, intransigente hacia la poesía que los antecedió. "La se--lección y las notas de los poetas agrupados en las dos primeras -secciones son fruto de una labor colectiva que casi quisiéramos -llamar impersonal." (17) Al respecto tenemos las maduras pala---bras de Torres Bodet que examina el fenómeno y la importancia de--su momento: "Ciertas observaciones me resultan hoy demasiado rís

pidas; ciertas ausencias demasiado espectaculares. Lo que explica tales defectos es, a mi ver, la concepción general del libro; la ingenuidad con que, en las omisiones como en las críticas, quisimos exponer nuestro único acuerdo posible -el acuerdo de nuestras preferencias- y nuestra única solidaridad viable: la solidaridad de un rigor común". (18) En cuando a estas afirmaciones seguramente se refiere, de manera muy especial, - al sorprendente hecho de omitir a Gutiérrez Nájera o las despectivas palabras alusivas, como forma de presentación, a Mapples Arce.

Muy poco después de la publicación de la mencionada antología empieza la publicación de la revista "Contemporáneos", - que aparece en México con un tiraje de cuarenta y tres números que tomaron presencia hasta 1931. "Figuraban, como responsables, el propio doctor Gastélum, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano -y el que esto escribe. Villaurrutia nos ofreció colaborar muy asiduamente, aunque sin aparecer en la lista de "editores", por ser ya él director de Ulises, - junto con Novo." (19) La revista lleva el nombre que los marcaría como generación: "Contemporáneos", revista que es la mejor colaboración, la mayor producción y la cúspide de la homogénea heterogeneidad del grupo en su momento. Si sus primeras publicaciones en conjunto alcanzan una importancia, la revista "Contemporáneos" va más allá; es un desarrollo técnico y lúci-

do hacia lo mexicano universal. La actitud del grupo que produjo tal es fuerza editorial fue la siguiente: si en Francia existía la "Nouvelle-Revue Française" y en España la "Revista de Occidente" ¿por qué en Mé-- xico no podían ellos -que innegablemente eran un grupo intelec--- tual muy fuerte- dar inicio a una revista tan seria y de tan alta calidad como las anteriores? Sería difícil dilucidar si lograron este propósito, pero sin duda las huellas que dejaron en estas pá ginas son la más valiosa contribución cultural después del movi-- miento modernista. Esfuerzo que fue calificado de exótico y ex-- tranjerizante, pero que, en verdad, fue uno de los mayores alcan-- ces que en función de la literatura se habían hecho en el país.-- El grupo no se engañaba pensando que México, en cuanto a su cultu ra y al desarrollo de su sensibilidad, podía estar al mismo nivel que los países europeos, pero sus componentes trataron y, en cier ta forma, lograron la esencia mexicana no en lo aparente y lo fá-- cil, sino en llegar hasta lo invisible y profundo de la realidad- nacional. La revista "Contemporáneos" significa, por primera vez en la Historia de la Literatura Mexicana, la extroversión del com plejo del mexicano ante su historia. Es decir, una forma explíci- ta de rechazar largas represiones; un enjuiciamiento renovador a- lo universal, lo conocido y presentido, y a lo propio ya asimila- do y admitido. Los "Contemporáneos" a pesar de no ser obviamente realistas, en el sentido tradicional y estricto de la palabra, sí tuvieron siempre y desde el inicio del grupo la preocupación por- los grandes problemas sociales, metafísicos y culturales de la --

realidad que los rodeaba. Aunque crean una literatura de invención y tratan de labrar una nueva realidad interior, nunca se desprenden de la realidad objetiva, al grado de ignorarla. Si bien todos ellos inventaron mundos subjetivos y su creación no se rerefiere a lo concreto y obvio de la realidad, sí alcanzan la conclusión de que la realidad íntima tiene un valor genérico y vital; - en ocasiones más auténtico que una realidad mixtificada y aparentemente objetiva.

Se puede dividir el tiempo en que se desarrolló la publicación de la revista "Contemporáneos" en dos períodos definitivos, - pues si al principio logró su publicación gracias a la ayuda economica del Dr. Gastélum, la situación de la misma admitió una variación decisiva ante ciertos acontecimientos políticos. La muerte del General Obregón y la toma provisional del gobierno por el Licenciado Portes Gil, ocasionan que el Dr. Gastélum renuncie a - su cargo en Salubridad para retirarse al extranjero. Poco desdepués los "Contemporáneos" encuentran un nuevo apoyo económico en la figura de Genaro Estrada, de esta forma y sin mayores tropiezos la revista puede continuar su publicación.

Un último esfuerzo editorial, en que los "Contemporáneos"- cooperaron como grupo, se manifiesta con la publicación de "Exámenen" en 1932, revista de creación y crítica dirigida por Jorge -- Cuesta. Pero antes de esta publicación debemos señalar otra revista que tenía también de manera principal una misión crítica, -

aunque se diferenciaba de "Examen" en que esta publicación se inclinaba hacia la actividad teatral; se trata de la revista "El espectador".

Uno de los logros que dio el teatro "Ulises para sus mismos fundadores fue el hacerlos mas conscientes de su empresa intelectual; de esta actitud nace la revista antes mencionada. Si --ellos habían logrado un avance dramático al llevar a escena obras nuevas, desconocidas en México, ¿por qué no exigir lo mismo a los directores profesionales? Esta sería en adelante la tarea de "El espectador". Por otra parte, ellos pensaban que si el teatro se--debería elevar de la mediocridad en que naufragaba, también se le habría de conceder mayor importancia a la crítica teatral. Es decir, que no fueran la suma de simples notas sin ningún criterio -estético, ni crónicas de sociales que idealizaran a un actor por su presencia física, aunque careciera de verdaderas dotes histriónicas. Para los integrantes del grupo, en especial para Novo y Villaurrutia, la crítica dramática debería orientar el gusto del público; en vez de inducirle al drama de segunda categoría debería guiarlo para que comprendiera manifestaciones teatrales de mayor envergadura. Así, se originó "El espectador", una revista semanal de 1930, que aparecía los jueves, y tenía por objeto la justicia en la crítica teatral, discernimiento que alcanzaría el don de la profecía en nuestro teatro mexicano, pues elementos que eran censurados por los críticos de la revista también han sido devalo

rados por el tiempo. "Mi recuerdo de El Espectador está ligado - en el tiempo a estos dramas y turbulencias personales. Hoy todo-me parece una regalía, porque El Espectador me mostró lo secundario que eran mis textos para El Ilustrado, no obstante lo amables que se portaban conmigo algunas segundas tiples del Lírico y los saludos sonrientes que comenzaban a ofrecerme algunos cómicos. Sólo con rondar por el Ulises, ver los trabajos de Novo, Villaurrutia y Celestino Gorostiza, primero, y poco después leer El Es ---pectador, que dirigía Humberto Rivas y del que era jefe de redacción Celestino, aprendí que la obra de arte es fruto de la disciplina, la razón y la voluntad, y que solamente tiene temor a las influencias de los espíritus débiles, incapaces de merecerlas, --asimilarlas, digerirlas, vencerlas. Ahora me doy cuenta de que El Espectador, por su amorosa lectura, fue mi inconsciente experiencia más feliz y provechosa en todo cuanto se refiere al teatro, - después del Ulises y antes del Orientación, y de que a partir de entonces la ciudad y sus gentes pasaron a ocupar en mí su verdadero lugar." (20)

"El espectador" como es lógico suponer, también encontró - una acogida desfavorable, ya que los intelectuales querían imponer un gusto demasiado refinado para la época, además las compañías --teatrales les tenían un profundo temor -como si se tratara de un mal mitológico que les persiguiera- pues su crítica era tan extremada y certera que pocas veces podían conceder un elogio para las puestas en escena. Sin embargo, es innegable que sólo bajo estas

exigencias se podía transmitir una conciencia de lo que significa el arte teatral. Lúcidos innovadores eran Villaurrutia y sus compañeros que nos han legado todo un fenómeno cultural fecundo en sus expresiones; movimiento del siglo XX que tiene una nueva actitud desligada ya de la concepción vital del siglo pasado. "El Espectador contiene los síntomas de esta época; pero particularmente los de una crisis que había determinado la desaparición de Ulises, Revista de Curiosidad y Crítica, y parecía remediarse y procurarse nuevo rumbo con Contemporáneos. El Espectador, aparte sus valiosos materiales, tiene la importancia de reunir a los mismos escritores de estas dos revistas, y de especializarse en todo lo relativo al teatro concebido éste como fenómeno artístico literario." (21)

Debemos aclarar que tanto la revista "El espectador" como el teatro "Orientación" son fenómenos tangentes a la experiencia común del grupo, es decir, todos los integrantes de "Contemporáneos" coinciden en un núcleo que los agrupaba en sus distintas actividades: la poesía, el ensayo y la crítica. Pero definitivamente el espíritu teatral sólo a Villaurrutia y a Novo les correspondía de manera absoluta, siempre que se siga la clasificación de Merlin H. Forster al respecto.

Cuando se inician las actividades del teatro "Orientación" el grupo ya había sufrido una desintegración, pero a pesar de esto, seguiremos hasta aquí la línea creativa de Xavier Villaurrutia.

Fundado por Celestino Gorostiza nace en 1932 el teatro --- "Orientación" que alcanzará siete años de existencia. Las representaciones que hace este teatro se inician en la sala "Orientación" en la Secretaría de Educación Pública. Después su esfuerzo cambiará de ubicación y tomará mayor repercusión en el "Teatro Hidalgo", aquí se revelará como un gran experimento teatral en que sus seguidores sienten realizados sus ideales dramáticos.

El teatro "Orientación" no es sólo una fuerza innovadora - en la escena mexicana, sino que es un reto a lo caduco de la tradición. Quizá el nombre no sea tan gratuito como aparenta, ya que logra, ante todo, el enfrentamiento, la sorpresa y la liberación de un público acostumbrado a los melodramas decimonónicos. Sin duda, como ya habíamos dicho, es una continuación más madura y mejor lograda del teatro "Ulises". Este inicio de ruptura con lo convencional fue, como su nombre lo indica, una hazaña guiada por el más sano espíritu de la aventura. Entre los componentes del teatro "Orientación", seguramente fue Villaurrutia el más imaginativo y el más abierto a las impresiones del teatro europeo y norteamericano de su tiempo. En esta forma, si consideramos al grupo "Contemporáneos" como un equipo de tipo vanguardista, el más alerta de sus miembros sería Villaurrutia. El objetivo de "Orientación" fue, ante todo, lograr una contemporaneidad y una identificación con la sensibilidad europea, es decir con la problemática más auténtica de su época.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO I

- (1) Cf. Merlin H. Forster, Los Contemporáneos, México, 1964, - p.p. 7-8.
- (2) Jaime Torres Bodet, Tiempo de Arena, México, 1955, p.p. -- 81-85.
- (3) Ibidem, p. 99.
- (4) Xavier Villaurrutia, "La poesía de los jóvenes de México", Obras Completas, México, 1966, p. 823.
- (5) Jaime Torres Bodet, op. cit., p. 132.
- (6) Salvador Novo, "Carta de Salvador Novo", apud, Merlin H. - Forster, op. cit., p. 118.
- (7) Ibidem, p. 118.
- (8) Cf. Rafael Solana, "Villaurrutia, Prosista", Hoy, 725, 1951, p. 46.
- (9) Cf. Carlos Monsiváis, La poesía mexicana del siglo XX, México, 1966, p. 32.
- (10) Cf. Ibidem, p. 31.
- (11) Cf. Frank Dauster, Ensayos sobre poesía mexicana, México, - 1963, p. 9.
- (12) Cf. Antonio Magaña Esquivel, Medio siglo de teatro mexicano, México, 1964, p. 55.
- (13) Cf. Ibidem, p. 55.
- (14) Alfí Chumacero, Prólogo a Xavier Villaurrutia, Obras Completas, México, 1966, p. 22.
- (15) Antonio Magaña Esquivel, op. cit., p. 56.
- (16) Xavier Villaurrutia, Cartas de Villaurrutia a Novo, México, 1966, p.p. 10-11.
- (17) Jorge Cuesta, Prólogo Antología de poesía mexicana, apud, - Merlin H. Forster, op. cit., p. 15.

- (18) Jaime Torres Bodet, op. cit., p. 255.
- (19) Ibidem, p. 253.
- (20) Cf. Antonio Magaña Esquivel, Prólogo revista El espectador, México, 1969, p. 11.
- (21) Ibidem, p. 15.

## ESTRUCTURA DEL GRUPO.

Al referir y juzgar las grandes actividades del grupo de los "Contemporáneos" vemos que, en su desarrollo literario, se aproximan más al enfrentamiento con una condición personal interna, que con el enfoque social que en ese momento pretendía el país. Aunque el rechazo hacia una literatura adulatora, convencional y nacionalista es definitivo, no pueden escapar del todo a la conciencia de su lugar de origen y, así, tenemos su íntimo sentimiento mexicano que se proyecta de forma especial a través de la universalidad de su obra, y que pretende dar un nuevo enfoque a la Literatura Mexicana. Sin embargo, la experiencia espiritual, individual, que ellos querían lograr en su creación era muy difícil que alcanzara un reconocimiento en la colectividad y en la crítica de la época, ya que el mundo al que se pretendía integrar era una rígida concatenación de causas objetivas y sociales que sustentaban una evidente mixtificación hacia lo propio.

La Revolución Mexicana había dejado una estela de mal entendido nacionalismo. El impacto, la participación involuntaria y colectiva, lo inaudito de la situación social hacía que cada mexicano viviera un ambiente impregnado de preocupación obsesiva, a causa del incierto destino de un país todavía en gestación. La Novela de la Revolución había hecho el papel de épica nacional, y era, en la mayoría de los casos, una teoría vasta y confusa de

la decepción que los escritores sintieron ante el caos de una revolución sin verdadera ideología política. Los "Contemporáneos", por el contrario, sí tuvieron una conciencia ante su circunstancia histórica, hacia el fluir de su mestizo pasado y hacia el -- destino cultural al que se deberían dirigir como una inmediata - perspectiva.

Conocedores no sólo de autores básicos en su tiempo, sino además de los grandes "ismos" que se ilustraban como definitivos en el arte posterior, siempre estuvieron al tanto de las grandes corrientes intelectuales y artísticas que aparecían y tenían una significación cultural, tanto presente como futura. Corrientes como el Surrealismo y el Dadaísmo modifican el concepto del hombre en sus más íntimas y variadas posibilidades. Así, se vuelven hombres lúcidos y equilibrados que desde la búsqueda, el estudio y el experimento encuentran una nueva conciencia que los proyectará en libertad y justicia como artistas. Poetas superados, que pretenden realizarse en su aislante fraternidad.

"La expresión lúcida de esta angustia que parece manar de una incurable y regalada llaga ¿no es, acaso, la poesía misma?"-

(1) Así, la creación literaria se convierte en fuente del intelecto y en ejercicio espiritual. El arte siempre está vivo en sus distintos elementos plásticos, sensoriales y espirituales; los "Contemporáneos" saben esto y, de esta forma, las múltiples facetas artísticas son integradas por ellos en su interés crea--

dor. Cine, pintura, literatura, música; creación y lucidez se difunden en expresiones asimiladas de resurrección y expansión artísticas.

Otra de las preocupaciones fundamentales de la generación fue el tratar de incorporar los grandes escritores de su época a nuestro idioma y cultura. Hombres vitalmente actuales en las corrientes del pensamiento y del arte, y conocedores además de varios idiomas, leyeron y tradujeron a autores de lengua francesa, inglesa e italiana como Giraudoux, Cocteau, Breton, O'Neill, Pirandello, Artaud y otros grandes del primer tercio del siglo veinte: "leían ávidamente la Nouvelle Revue Française, la Mercure de France, la Revista de Occidente. Les entusiasmaba la lectura de Juan Ramón Jiménez y Guillaume Apollinaire y, más tarde, los jóvenes españoles y franceses. Cocteau, Gide y Proust dejaron huella en sus páginas; se interesaban vivamente por la pintura y música europeas y, aunque parezca raro, el nuevo arte plástico de México." (2) Para ellos era muy importante dar a conocer el pensamiento literario más notable de su época por medio de autores que, además tienen atractivas teorías del hombre y del mundo en cuanto a la realidad de su momento.

Dentro del panorama de las letras nacionales e iberoamericanas pensaban que el Modernismo ya había rendido y agotado sus efímeros frutos. Desde su nacimiento, el Modernismo fue un movimiento exageradamente estético y que, en casi todos sus escrito-

res, quedó como un cultivo alambicado en su creación. Lo que de sesperaba a los "Contemporáneos", y que había rechazado ya González Martínez, era lo superficial de un movimiento totalmente - artificialo, exagerado y vacío en profundidad de pensamiento y - visión del mundo. "Enrique González Martínez con el tono de admonición característico de su poesía, característico de su perso nal estética, aconseja torcer el cuello al ave simbólica del sim bolismo, al cisne indiferente, al cisne decorativo, al cisne aje no a la poesía de las cosas y al alma del paisaje. Lo decorativo no es propio de la poesía mexicana; el modernismo, que fue - tan decorativo, no creó en México monstruos de la decoración." -

(3) El Modernismo fue básicamente un movimiento idealizante que - se explayaba en el gusto por lo exótico y amanerado, y que nunca puso énfasis en la verdadera realidad de América. Fue una ten-- dencia de evasión que, la mayoría de las veces, estribaba su va lor en un deslumbramiento falto de significación y exagerado en - el lenguaje.

El grupo, en su esfuerzo creativo, no sólo trata de incor porar lo universal a lo mexicano, sino de darle categoría totali taria y ontológica a las grandes preocupaciones de nuestro espí ritu como es la problemática vital de la muerte. "Descubro, - - pues, la aparición del tema de la muerte. ¿Por qué? Acaso porque en momentos como los que ahora vivimos la muerte es lo único que no le pueden quitar al hombre; le pueden quitar la fortuna, la -

vida, la ilusión, pero la muerte ¿quién se la va a quitar? Si la muerte la llevamos, como decía un poeta, dentro, como el fruto - lleva la semilla." (4) La muerte se vuelve en los "Contemporá- - neos", además de un ser a quien se ama y del que se sienten siempre cercanos, una categoría ontológica, un amor y una soledad irre- - mediables. La muerte, presencia mexicana eterna e inherente a - nuestro ser, cobra para ellos dimensiones filosóficas que se re- - suelven en una poesía lúcida, impecable y sincera desde una vi- - sión estética y existencial. Este cortejo y culto a la muerte - son más que en nadie, una obsesión definitiva en la poesía y el- - teatro de Xavier Villaurrutia.

Sin embargo, el tono de escepticismo y aislamiento que los delimita no impide que los "Contemporáneos" apliquen en su lite- - ratura una inteligencia totalmente racional y una perspicacia de alta trascendencia. El desvelo, la penetración de los conceptos, la visión desesperada y la clarividencia hacia una problemática, que va de lo particular a lo general humano, es la constante de la poesía de Villaurrutia, Cuesta, Gorostiza, Owen y Montellano.

Lo que se piensa es más real que lo que se vive, sería el lema de la literatura de los "Contemporáneos". La angustia, la soledad de individualidades y el caos de una sociedad no insti- - tuida bajo bases firmes, los lleva a intensificar su raciocinio- - ante su problemática y a plantearse una serie de dudas existen- - ciales y metafísicas, que, con un gran sentido literario actual,

no encuentran una guía solucionadora. Además, el carácter indagador que siempre manifestaban y su percepción autorreflexiva -- los dirigen hacia otro índice de gran apertura; hacia lo totalitario del arte. Este índice, que el grupo manifiesta en su obra, es el descubrimiento del subconsciente en el mundo onírico, lo que les da una riqueza interior absoluta que recorre todas las gamas del ser.

No está ausente en ellos, tampoco, la vinculación con las artes plásticas y la incorporación de la técnica cinematográfica a la literatura. Este "grupo de forajidos", como Cuesta los llamó, supo interpretar y cristalizar una ideología estética, literaria y filosófica que trascendió su época y supo crear, en nuestra cultura, el primer germen de verdadera contemporaneidad y -- proyección universal.

Según nos indica Merlin H. Forster, en su estudio sobre -- los "Contemporáneos", el principal punto de unión entre los componentes del grupo de poetas fue la coincidencia del sentimiento -- amistoso y de aficiones comunes. En ellos existía, no sólo una inquietud literaria, sino lo que hace al verdadero escritor, la necesidad de expresión.

Llegan a ser escritores profesionales y dedican su vida, -- aun entre esporádicos empleos burocráticos y otras actividades, -- a la literatura. Es natural que no todos merezcan la misma valoración estética por la producción realizada, pero sí es definiti

vo que cada uno de ellos llegó a tener, como escritor, sus características y cualidades peculiares. Una actitud común entre -- ellos es la seriedad y la profundidad que tienen hacia la crea-- ción literaria. En esto es indudable el nexu con los simbolis-- tas franceses en cuanto a tomar la creación artística como rigu--roso y lúcido juego de la razón. "... Los Contemporáneos -como - sus inmediatos y responsables antecesores- hacen de la labor li--teraria un trabajo, un oficio al que hay que entregarse con to-- das las fuerzas de la inteligencia. Todos ellos son hombres -- que hablan varias lenguas, o, al menos, las traducen. Se ponen-- en contacto con la cultura europea y americana; más que en la -- inspiración creen en la dilucidación, en el análisis, en el ri--gor." (5) Sin embargo, los escritores de la revista "Contemporá--neos", artistas y creadores autónomos unos de los otros, tienen-- una validez y una sensibilidad distinta por más que la actitud - general del grupo sea la misma: el profesionalismo en la activi--dad creadora.

En este capítulo se pretende destacar la individualidad de Villaurrutia y diferenciarlo, valorarlo, en relación a sus compa--ñeros de grupo, los "Contemporáneos".

Como se dijo en el capítulo anterior, la característica general de estos escritores es la fuerza novedosa e insólita que - dieron a la poesía como creación y, además, el afán de introdu--cir en su actualidad a la esencia artística y a la realidad mexi

cana. Por primera vez, en la historia de nuestras letras, nos encontramos con escritores enterados de los últimos alcances de la actividad literaria mundial. Su dimensión en cuanto a su originalidad consiste en conocer, estudiar y asimilar las tendencias literarias que surgen en su momento. Esta vitalidad cosmopolita, esta actitud sensible, abierta, es lo que justamente les inspira y merece, al mismo tiempo, el nombre de su generación.

Como grupo, les preocupa lo mismo en rasgos generales; como individualidad, cada quien es dueño de su propia necesidad y de su mundo plenamente subjetivo.

Ortiz de Montellano desde sus inicios, más que ningún otro, tuvo una fuerte atadura sensible a la fuerza, obvia y dominante, del paisaje mexicano. En Carlos Pellicer la sensualidad y la expresividad innata de la región tropical se manifiesta por sí misma, se le impone al escritor. Sin embargo, en Bernardo Ortiz de Montellano la necesidad por lo telúrico nace de su ansiedad interior, de imantar su sensibilidad al mundo físico en que vive. Para él la naturaleza tiene sentido en cuanto es una forma de extroversión sensible de la emotividad del artista. La tierra es pasión porque es inevitablemente la representación compleja de lo femenino. Esta inquietud de posesión, de sensualidad proyectada y de apremiante necesidad hacia lo concreto del amor, la mujer, hace de él un poeta peculiar dentro del grupo. "A su amor -es decir, a la mujer- lo conjuga con la naturaleza, lo hace pa

te de ella, la más real: ve el campo sembrado con el tierno maíz de las femeninas palabras. Y cuando se hace la noche, siente -- que ella misma posee el ardiente olor del campo." (6)

Además de su necesidad de paisaje, es inherente en él el gusto por lo primitivo, por la tradición poética popular mexicana, de la cual toma algunos temas. Lo que lo ubica totalmente dentro de la tendencia y actitud de los "Contemporáneos" es su preocupación por la soledad, por el atavismo y la atracción que en él despierta el mundo onírico. Estos dos temas tienen en Villaurrutia también su presencia; el primero, la soledad, se puede decir que es inseparable de cualquier poeta. El aislamiento para él es, como en cierta manera para Villaurrutia, la meditación necesaria y el tiempo para una autocomunicación, para un encuentro consigo mismo. Es uno de los caminos más ciertos para llegar al afán final de la relación poeta-soledad; la búsqueda y el descubrimiento del "yo" y la certidumbre de la creación poética como resultado irremediable del aislamiento. El mundo onírico, que se revela como necesidad en un artista, es para Ortiz de Montellano, y aquí existe otra similitud inequívoca con Villaurrutia, un acercamiento al éxtasis de la muerte. Sueño, muerte y conciencia del mundo son en ambos la trilogía de una inquietud vital, duda de la propia existencia. Dos poetas de la muerte se nutren de la misma actitud hacia la realidad, la inconformidad hacia lo real y la búsqueda del subconsciente. Su obra es simi-

lar a la de Villaurrutia en el sentido que ambas atestiguan una legítima protesta contra el mundo devalorado de la realidad palpable. En Ortiz de Montellano fue decisiva la fuerza de la solitaria pasión que le da la inteligencia. No existe en él la redención absoluta por medio del racionalismo como es el caso de Villaurrutia, quien en su pasión por la inteligencia pura descifra vida y muerte, realidad e irrealdad, mundo onírico y mundo-consciente en la aparente solución de un silogismo. "El sueño (es decir, el desdibujamiento de las formas, la ciudad del instinto) igualará a los hombres. La razón es sentenciada a muerte;" (7) Tal vez la diferencia intrínseca con Villaurrutia sea que la razón se manifiesta como rechazo para Bernardo Ortiz de Montellano y, como ya habíamos dicho, en Villaurrutia la razón es consigna y deseo.

"Incendia, joven hipnos ese lirismo lógico que ha reducido al hombre a ser un placentero bazar de cosas útiles," (8)

"Porque, realmente, es una embriaguez dionisiaca la que se respira en los poemas de Pellicer: el cantor -redivivo Adán- va descubriéndonos la realidad con sus ojos nuevos: la naturaleza y sus misterios se le revelan con un fulgor donde la luz es látigo para los sentidos, el agua de ríos y mares canta su eterna antigua canción, los cuerpos de los seres y de las cosas tiemblan en su pasión original." (9) Carlos Pellicer es, tal vez, el elemento extraño al grupo, en eso coinciden todos sus críticos y sus -

compañeros de generación. Por esta definitiva escisión, que encontramos en su personalidad, Forster lo aparta en la clasificación que hemos seguido del grupo. En él no hay más tema que el hombre frente a la realidad absoluta de la naturaleza y ésta, -- que ciega a cada instante, es más que la razón, la sensibilidad y el sentido. En la riqueza visual y auditiva de su poesía reside toda la impresión sensorial que hace del color, de la forma y del sonido, imagen, metáfora y aún concepto. En el poeta tabasqueño la realidad última de la palabra es denotativa, enuncia, colorea, muestra y fija en los sentidos la impresión de lo sensorial:

"Trópico, ¿para qué me diste  
 las manos llenas de color?  
 Todo lo que yo toque  
 se llenará de sol." (10)

El inicio y el final del concepto residen en la evocación de las impresiones sensuales, convertidas en la imagen duradera de la palabra.

Es el único del grupo que es solamente poeta y que no incursiona en la novela o el ensayo. Actitud que también lo separa de los intereses creativos totalitarios de los "Contemporáneos". Es también el único que no teoriza acerca de las ideas que mueven ideológicamente a sus componentes; Pellicer es solo, y con esto es decirlo todo: el poeta de la íntima relación con -

el impacto del mundo. Es el hombre cuya única preocupación es re flejar la sensación física, telúrica de existir en la vida y pa-  
ra la vida.

Se ha dicho que en cada uno de los miembros del grupo aflo ra un reflejo vivo, peculiar y distinto de sentir lo mexicano. - En Pellicer el ámbito natural, el paisaje intenso, exuberante y cálido de las evocaciones y de la naturaleza humana reflejan su procedencia mexicana y su entraña americana.

En "Horas de Junio", sin embargo, aparece la constante te-  
mática de todos sus compañeros, la necesidad de soledad y su evo cación para vivir la mexicana, la profunda y amorosa sensación -  
de muerte. Estos nexos lo llevan al acercamiento con Villaurru-  
tia. La manera de sentir es distinta aunque el sentimiento en -  
si mismo es afín.

En Carlos Pellicer cabe otra excepción relacionada con el-  
resto de los "Contemporáneos", la poesía de tema social, de de--  
nuncia. Esta idea de "poesía comprometida" no tiene nada que --  
ver con la búsqueda de "poesía pura" que intentaron los otros --  
poetas. En Pellicer la palabra es auténtico instrumento y es --  
por ello que alberga la inquietud directa de cualquier tema. --  
También, en contraste con los demás, no hay quizá, aparte de él,  
otro poeta que busque y logre fuera de todo objetivo la creación  
de imágenes. "El poeta suelta en medio de la muchedumbre el cho  
rro de su voz, la realidad se ilumina y vibra. Embellece la vi-

da; cala en las injusticias; su libre voz no se vende y denuncia a los bárbaros modernos, a los explotadores, a los que denigran la condición humana. Esa es la razón de que el pueblo le aplauda. Es el poeta popular, el más querido. El oleaje de su sangre y de su poesía se oye batir en el escenario de nuestra América." (11)

Más que de palabras es dueño de imágenes. Es por medio de ellas, excepcionales en su elocuencia sensorial, que se diferencia de los demás, tal vez especialmente de Villaurrutia. En Pelliger el sentido intelectual de la palabra, en el aspecto más rígido, está ausente. Esto quizá le resta profundidad y limita su temática, pero le confiere, en cambio, la amplitud más rica de vida.

Nos parece extraño relacionar a Novo con los demás componentes de la generación cuando pensamos en un axioma que los caracteriza como grupo: la regularidad y elaboración de la inteligencia pura, la fuerza de la abstracción de la palabra. En él - una variada temática, que va desde un humorismo extraño a sus -- compañeros hasta el esfuerzo intelectual más puro, hace que su obra sea la más variada y dúctil en cierto sentido, lo que da una fuerza especial de cercanía.

Tal vez no es la profundidad la tónica de la obra de Novo, pero la gracia y la ironía dominan y dan a su literatura un carácter extraordinario, y sin duda alguna, menos complejo que el-

de la obra de Villaurrutia. Por ejemplo otra diferencia entre ambos es la capacidad de Salvador Novo para incorporar la realidad como tema constante y necesario en su obra. Para él la vida cotidiana tiene una fluidez y una fuerza válida como motivo que en los demás es ajeno. En la vida personal, y su proyección como móvil constante de su obra, es esencia reiterada. La intención y la fuerza que posee la ironía, como actualización de cada momento experimentado, tiene en Novo una especial significación. Todo esto hace que haya realmente incursionado en todos los géneros. Su percepción hacia los detalles de la vida, su gusto por un ambiente citadino que refiere a través del sarcasmo, hacen de su literatura una crónica perpetua de sus vivencias. Esto no quiere decir que Novo sea frívolo, aunque tal vez en relación con los demás integrantes del grupo sí alcance esta actitud; en él existe una facilidad hacia la extroversión que por ejemplo Villaurrutia y Cuesta no poseen.

El tema del tiempo, como paso irremediable a la muerte, es una obsesión en su poesía. En ella se ve su ciclo vital por períodos cronológicos, desde los matices lejanos y hondamente perceptivos de su niñez, hasta la soledad contemplativa, pero intensa de la vida madura. En él su vida se desgaja en sucesiones de experiencias personales más válidas desde un punto de vista genérico. Su sensibilidad inquietada por las manifestaciones contemporáneas de la cultura universal, hacen de Novo, junto con Vi-

llaurrutia, el ímpetu cosmopolita de la generación. El afán de poner el contexto de México dentro de las novedades del mundo -- les llevó a la creación teatral. Salvador Novo y Xavier Villaurrutia son los únicos escritores de la generación, grupo esencial de poetas, que se iniciaron en el drama. Su teatro es también como su poesía y su prosa, un juego constante de ironía. -- En él no se ven los matices profundos del yo que emparentaba tanto a Xavier Villaurrutia con el Surrealismo.

Sobre personajes famosos Novo hace su obra "Diálogos", teatro de crónica, valga la expresión, que lo ubica dentro de una actitud circunstancial llena de humorismo y de facilidad expresiva. Algunas de sus obras teatrales, como son "A ocho columnas" y "La culta dama", intentan una aproximación, un alcance crítico de la sociedad burguesa mexicana. Sin embargo, la gran distancia entre Novo y Villaurrutia como dramaturgos es que el "poeta de la muerte" toma el drama como búsqueda experimental de una serie de rescates íntimos del "yo". En él, situación que no se ofrece en Novo, el drama corto es un recurso inagotable de nuevas técnicas y sondeo constante de secretos y variantes psicológicas. El teatro de Novo es más fácil, más directo y, en este sentido, más impersonal; no tan recóndito e interpretable como el de su gran amigo. La intención de los dos es de renovación, pero la actitud íntima hacia la necesidad y naturalidad de expresión del teatro como comunicación es diferente. Para Novo el --

teatro es circunstancia, momento plasmado en diálogo; para Villaurrutia es, ante todo, la necesidad impostergable, viva y dinámica de rastrear su propio ser oculto.

Para tratar de llegar a un acercamiento en la personalidad de Villaurrutia como escritor, la presencia de Gilberto Owen es - una de las más eficaces para lograr este propósito. Sensible e - inteligente, fue uno de los "forajidos" del grupo; el que estaba - más cerca de nuestro poeta. Es de ellos, quizá el más dolido, -- más escéptico y más destruido por su terrible mundo interior:

"Vamos como siempre: Dafnis, Cloe.

Tiéndete bajo el pino más erecto,-

una brizna de yerba entre los dientes.

No te muevas. Así Fuera del tiempo.

Si cerrara los ojos despertándome,

me encontraría, como siempre, muerto." (12)

La palabra de Owen es la manifestación descrita de una inconformidad absoluta hacia lo real. Esta distancia que su interioridad le tendía hacia el mundo causa un desasosiego definitivo y un desdén cruel e irónico hacia esa realidad ajena a él. De Villaurrutia toma como lección fiel la conciencia de la lejanía entre inteligencia y emoción. Como nuestro escritor, subordina la segunda a la primera y llega al virtuosismo y a la abstracción -- más significativa. Con seguridad podemos decir que es uno de los poetas más trascendentes del grupo, pues en su poesía confluyen - el espíritu de la tribulación humana con un intenso sentido de --

contemporaneidad, que era una de las consignas del grupo de poetas:

"En esa frente líquida se bañaron Susanas como nubes que -  
fisgaban los viejos desde las niñas de mis ojos púberes." (13)

Su similitud con Cuesta es también inmensa, tal vez más -- cercana que la de Villaurrutia, en cuanto a la actitud que tenían hacia la poesía como creación. Cuesta y Owen creían, y de ello es testigo su poesía, que la palabra es obra e instrumento absoluto de la voluntad intelectual del escritor. Es decir, un ejercicio significativo, vital, combinado con un extraordinario rigor especulativo. Los dos fueron espíritus atormentados al máximo y en ambos se observa el destino brutal del aislamiento, la enajenación y la incomprensión de los demás. Ambos trataron de renegar de lo mexicano y, sin embargo, la sutileza del recuerdo de la experiencia vivida en su país, se manifiesta de modo definitivo en su poesía. Owen casi siempre vivió fuera del Anáhuac y no obstante la distancia física y el sentimiento moral de desterrado le dan una nostalgia inevitable de paraíso perdido. La rigurosa exigencia que siente hacia lo latinoamericano expresa tácitamente un amor y una preocupación constante por nuestra cultura. En él, igual que en Villaurrutia, existe como inquietud constante la lucha entre la vigilia y el sueño. Los dos estados complementarios del ser se debaten en él y se reflejan en la más hiriente de las angustias. Fue, entre los ya de por sí rebeldes

del grupo, el "poeta maldito", sufriendo siempre, reacio y resignado al mismo tiempo de no poder ser más que poeta. La atracción que sobre él, como sobre Villaurrutia, ejerce la noche, se transforma en una reiteración hacia la soledad, la angustia y la lucidez de una realidad opresora.

Owen en su desesperación torna su súplica hacia Dios, añora la fuerza teológica del mundo, fuerza que le dé solución, --- calma y verdad a la zozobra vital en que se altera su espíritu. "Toda la poesía de Owen es el intento de la desesperanza por avenirse con una realidad amorosa. Y es "Sindbad el Varado", la -- hermosa elegía del amor viajero (y una espléndida autobiografía-emotiva), el poema que comprendía la experiencia literaria de -- quien, "conciencia teológica" de su generación, siempre fue re-- querido por una poderosa melancolía, que le llevó a creer en el inevitable naufragio de todo sentimiento." (14) Al igual que Villaurrutia piensa, como Proust, que la literatura es poder de -- salvación, recurso último y único de redención. La poesía inquieta, pero redime; lacera, pero al final es el único asidero -- posible en la enajenación cruel de la verdad.

En Jorge Cuesta el intelecto es la obsesión fija de su conciencia como ser. La razón y la perfección hacían de él un enfermo poseído por estas reiteradas ideas fijas. No hubo en toda la generación un espíritu tan lúcidamente apasionado por la perfección como el de Cuesta. Su destino, trágico y violento como-

su reacción ante la vida, lo hizo terminar en la locura y el sui  
cidio.

De los "Contemporáneos" es Cuesta, junto con Owen, en - --  
 quien más se patentiza el antagonismo terrible entre el bien y -  
 el mal. Es, como decíamos anteriormente de Owen, uno de los ge-  
 nios del grupo. Dentro de los integrantes de la generación Cues-  
 ta es, sin duda alguna, el máximo ejemplo de la introversión. Es  
 el representante de la angustia que lo arrastra, inexorablemente,  
 a un mundo atormentado. Su espíritu se debate con las fuerzas -  
 vitales que lo circundan y de aquí le confinan a ser un hombre -  
 sin privilegios de goce. Su sufrimiento es increíble, áspero y  
 arbitrario, pero a la larga fecundo, aunque breve, en su labor -  
 literaria. Su conflicto vital lo modela como una anacronía espi  
ritual; vida y muerte se confunden en su obra, como sucede tam-  
 bién con Gorostiza y Villaurrutia. Su valoración personal es ex  
traña, si a la muerte se le espera, se le confía como una forma-  
 de liberación, de solución redentora a la manera de Montellano,-  
 hay elementos de la vida que deben resistir a la muerte, porque-  
 para el poeta el desequilibrio es absoluto; su apreciación ante-  
 la vida es la contradicción más definitiva, ya que rechazo y - -  
 aceptación se fusionan.

Aunque el rigor de la forma en su expresión resulta excesi  
vo, el mundo personal se agiganta en una lucha espiritual inevi-  
 table; lo esotérico hace presa y exalta la misión personal que -

el poeta ha contraído en la vida. En este sentido la muerte no sería una oposición, sino una continuación de la existencia, como fue en cierta forma para José Gorostiza, pero esta actitud se ría en su forma más profunda, menos austera y más significativa:

"Seré así diferente cuando muera;  
no tocaré la muerte lo que viva,  
sino en la piel, distante y fugitiva  
la huella exhausta de lo que antes era." (15)

El estudio y la ciencia alcanzan una obsesión febril en él, porque el estudio, el conocimiento, el experimento incluso, era una esperanza para su atormentada búsqueda. Si la ciencia, lo sistemático, la ubicación y el orden no logran dar verdad y satisfacción al poeta, su intención se restituye en una nueva -- amalgama: el esoterismo. Su afán exegético lo lanza a esta tendencia, ya que la objetividad científica no es el camino para la problemática personal. Lo escondido de una nueva dimensión le da un carácter peculiar de hermetismo a su obra, hermetismo que no es rechazo, sino una invitación a dilucidar en el mundo personal que el poeta nos ofrece. Sin embargo, algo tan sorprendente y enigmático como es la aventura del suicidio nos limita ante esta compleja personalidad, pues lo que él descubre en sus investigaciones -si es que esta búsqueda ayuda a su espíritu- y la circunstancia de su muerte, son caminos tan específicamente suyos, que sólo su experiencia y su soledad pudieron penetrar en estos sucesos. "Fue un poeta que prefirió dar testimonio del derrumbe

de la realidad que lo rodeaba y comprobar asimismo la destrucción interior, antes que encauzar una dicha simulada con ánimos de servir a la belleza." (16)

Jaime Torres Bodet es el poeta de la seguridad, su obra -- nos comunica el deleite del existir; si en momentos sentimos la presencia de la desesperanza entre los participantes del grupo, no es éste el ámbito que caracteriza su producción poética. Para algunos críticos este escritor se denota por su emotividad. Sin embargo, los "Contemporáneos" se distinguían por su lucidez, por su racionalidad, e incluso se podría hablar hasta de su -- frialdad, pues "Un tanto de frialdad venía bien en un ambiente literario donde la improvisación reinaba disfrazada de inspiración". (17) Torres Bodet es distinto, en él se advierte un constante estímulo vital, una oferta, que se vive plenamente con la alta sensibilidad que presenta. Esta sensibilidad no es una -- traición para el poeta que la lleva hacia un destino trágico como es el caso de Jorge Cuesta, sino por el contrario "Dentro de la tradición mexicana de sobriedad y transparencia, Torres Bodet distínguese, en el marco de los 'Contemporáneos', por su lealtad y su sentimiento a la emoción cuando todos preferían los caminos de las sensaciones y de las experiencias intelectuales." (18)

La libertad creativa que siempre lo ha simbolizado es un -- proceso que se dirige hacia un estímulo inmediato, hacia un mundo personal, que aunque es consciente y va de acuerdo con el mo-

vimiento "Contemporáneo" se aleja en cuanto a lo que significa - problemática destructiva; su poesía por esto lleva un sólido desarrollo. Sus primeros poemas, tan elementales como ingenuos en "Fervor", van logrando una transformación hasta darnos una poesía madura que nos indica el testimonio de la personalidad de su creador. "Esto lo logra Jaime Torres Bodet porque en él el poeta no se separa del hombre: forman un solo ser, responsable y -- consciente de su destino." (19)

Para Anderson Imbert es un poeta de "tono menor"; sin embargo, se puede decir que es un poeta de producción sistemática que necesita, en la mayoría de las ocasiones, cimentarse en la estructura del verso, que para él no es un estorbo, sino una manera rigurosa que lo apoya en su expresividad. "No se puede servir a la inteligencia sin servir a la humanidad -escribió en -- 1945." (20) El poeta está identificado con su mundo, con su sociedad, no necesita de la experimentación a la manera surrealista, como en Ortiz de Montellano, aunque también lo intenta, ya que en su obra también toman participación los "ismos" extranjeros. De manera similar tenemos poesías en que, a la manera de Villaurrutia, convoca su problemática en el terreno de la muerte. En Torres Bodet se manifiesta en forma imaginaria y redentora, pero que nunca alcanza la beligerancia que posee la expresión de sus compañeros. El poeta cobra fuerza en una poesía que podríamos designar como sensorial. A través de su creación contempla-

mos a un ser que obtiene una identificación total con la humanidad; esto implica una comunicación de manera más asequible que - los demás participantes del grupo. Así vemos su poema "Civilización" en que siente y sufre, pero que esto no determina una lejanía espiritual hacia su prójimo; su soledad es una forma de compañía:

"Un hombre que anheló ser más que un hombre  
y que de pronto, un día comprendió  
el valor que tendría la existencia." (21)

Si entre Villaurrutia y él existió una amistad, una camaradería y una relación de sensibilidades creativas, no por ello -- sus posiciones poéticas son comparables; Villaurrutia siempre manifestará un rechazo a la realidad cotidiana para remontarse hacia nuevas esferas espirituales. Torres Bodet ve su problemática personal con una objetividad que no precisa la huida ni el rechazo hacia otras dimensiones. Esto representa su aceptación al ser humano y al mundo en que convive.

Al igual que la de Cuesta, la producción de José Gorostiza puede ser juzgada como breve, sin embargo esta brevedad no devalora su obra en cuanto a las consecuencias de su virtuosidad literaria. "Tal escasez sospechamos que se deba al complicado proceso creador de Gorostiza." (22) Desde sus primeras poesías se - percibe que su quebranto es el enigma, lo desconocido, lo inasible, y por esta situación, su vida poética es de una inteligencia constante que pretende recobrar lo efímero y lo presentido.-

En los inicios de su creación, surge en su poesía el gusto por temas en que el mar tiene una gran intervención, mundo que en -- cierta forma está poco asimilado a la condición humana, ya que -- el ámbito natural de ésta es la tierra. En el poeta, el mar representa lo inasible y lo impreciso. El mar y la arena son dos elementos extraños el uno del otro, pero que en sus límites alcanzan un específico contacto colindante que forma una nueva dimensión; no es agua, no es arena, no es vida, no es muerte, es -- el tránsito indefinible, breve y eterno al unísono, en que la -- muerte se hace vida, y en que la vida efímera tiene la contradicción de lo absoluto y de la carencia:

"no es agua ni arena  
 la orilla del mar.  
 Las cosas discretas,  
 amables, sencillas;  
 las cosas se juntan  
 como las orillas." (23)

Mundo y agua entendidos, asimilados en una realidad, pero -- como ésta puede ser exasperante hay que establecerla y este afán se convierte en búsqueda. Mar y subjetivismo son una presencia -- que se percibe, pero que es inatrapable, amorfa como el agua, -- pero existente. Su proceso espiritual se lanza siempre a ella, -- pues en su caso esto es lo único trascendente, lo único que permanece cuando la inteligencia y la realidad se oscurecen hasta --

llegar a su desintegración:

"Conforme en todo a la molicie  
con que reposa el agua,

¡cómo se vuelve hondura, hondura,  
marea baja,

y más cristal que luz, más ojo,  
intenta una mirada

en la que -espectros de colores- las formas,  
las claras, bellas, mal heridas, sangran!" (24)

La producción de "Muerte sin fin" es, sin duda, el resultado de la más ardua experiencia espiritual, es también por otra parte, el poema de más alta jerarquía que se realiza entre los participantes del grupo. Gorostiza ha logrado definir lo indefinible, asimilar lo inasible, separar lo que la vida y la muerte representan en experiencias individuales. Su angustia, en busca de una creencia exegética y redentora, lo lleva por una línea intelectual para lograr una estructura artística en su posición ante la muerte; pues la muerte es una dolencia eterna que en forma instintiva le pertenece al poeta. Sería también una compañía, o una conciencia, por la que se comienza a morir desde el momento del nacer. Vida y muerte confluyen en el ser humano como dos corrientes que lo atraen y lo repelen, sin que él pueda enfrentarse a la una sin poseer a la otra:

"sin admitir en su unidad perfecta  
el escarnio brutal de esa discordia  
que nutren vida y muerte inconciliables,

siguiéndose una a otra  
 como el día y la noche,  
 una y otra acampadas en la célula  
 como en un tardo tiempo de crepúsculo,  
 ay, una nada más, estéril, agria,  
 con El, conmigo, con nosotros tres;" (25)

Para él la palabra, como la vida, se amplían percederamen  
 te hasta la muerte, o la muerte transformada en vida es eterna -  
 porque clarifica y establece las vicisitudes del ser humano. La  
 palabra equilibra al poeta y lo transforma, pues le da una tran-  
 quilidad que se convierte en imagen, en ritmo, en vida literaria  
 y ubicadora.

"Pero en las zonas ínfimas del ojo,  
 no ocurre nada, no, sólo esta luz..." (26)

Nada y Luz se contraponen. La luz es el todo que ilumina-  
 la razón y la conciencia, diafanidad significada en la búsqueda-  
 de sí mismo, de su madurez y del ser humano. "El producto total  
 es una meditación enormemente compleja sobre la totalidad de la-  
 existencia." (27)

También Dios es motivo interrogado en la poesía de Gorosti  
 za, porque cuando la inteligencia no da respuesta, ni el tiempo-  
 la alcanza, la búsqueda se transforma hacia Dios, quien se mani-  
 fiesta en cierta forma de tipo panteísta, pero que tampoco da --  
 una satisfacción percedera a la problemática de Gorostiza. El-  
 poeta tiene una trayectoria de extraordinaria vigencia íntima, -  
 pues trasciende de lo objetivo que puede manifestarse en la ima-

gen de un vaso de agua a un mundo en que este objeto alcanza la significación metafísica y filosófica del hombre; actitudes que se confunden en sus diversas posibilidades ante la interrogante eterna: ¿Qué es la existencia?

"Muerte sin fin" es un sueño o un viaje intelectual que abarca una visión filosófica, un viaje íntimo en que denota su expresividad metafísica para establecer su actitud existencial externa. Cauce sin fin de la trayectoria espiritual que establece contacto, antecedente y "continuidad con una tradición poética española, la que incluye las "Soledades" de Góngora y el "Primer Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz". (28) El alcance poético que se refleja a través del "Primer Sueño" nos indica la primera gran aventura personal mexicana, suceso en que se manifiesta la situación del poeta frente a sí mismo, angustia existencial que repercute en la búsqueda de una verdad primordial. Sor Juana enfrenta en su poema a las grandes incógnitas: vida, muerte, universo; y lo que es más interesante en su parangón con Gorostiza es la capacidad y al mismo tiempo los límites de la inteligencia.

La estirpe del poema de Gorostiza tiene su antecedente en la preocupación barroca, en la incógnita metafísica, en el misterio del límite de la vida y de la amplitud del universo que despliega Sor Juana en el "Primer Sueño". " Muerte sin fin" pertenece a una escasa tradición de poesía filosófica de implacable esfuerzo de la inteligencia. Inteligencia que se recrea a sí misma para no caer en lo que tácita-

mente presuponen esos poemas: en el horror al vacío y en el escepticismo hacia los límites de la razón. Sin embargo, en ese esfuerzo formidable por trascender el misterio es cuando la inteligencia se detiene y continúa la fuerza de la palabra. Como representantes de esta posición tenemos "Muerte sin fin", "Primer-Sueño" y "El cementario marino" de Valèry. En los tres poemas el concepto desnuda al mundo, no equivocando ni variando sus significados, sino limitándolos a la designación y al silogismo. La palabra designa y revela un significado metafórico en el que concepto y no imagen se desdoblan hasta el infinito.

"Mas nada ocurre, no, sólo este sueño

desorbitado

que se mira a sí mismo en plena marcha;" (29)

El poeta puede conciliar dos actitudes ante el asombro intelectual y ante la desmesurada curiosidad por penetrar los misterios físicos y metafísicos. Las dos actitudes son la vigilia y el sueño. En la primera, la lucidez es consciente y la potencia-intelectual alcanza el máximo grado de desciframiento. La potencia intelectual llega a sus límites en el esfuerzo lúcido por penetrar la realidad y despojarla de sus enigmas. El sueño es la obsesión inconsciente de la vigilia. El poeta no se sumerge en el descanso, sino que vierte en la tranquilidad de la aparente --irrealidad la preocupación vital que lo consume; el mundo aparece con tantas probabilidades y enigmas como los que la inteligencia-

se crea. El desglosamiento del Cosmos y de Dios se confunden -- con el del propio mundo intelectual. De ahí la imagen del agua y el vaso que la contiene:

"Tal vez esta oquedad que nos estrecha  
 en islas de monólogos sin eco,  
 aunque se llama Dios,  
 no sea sino un vaso  
 que nos amolda el alma perdediza," (30)

En José Gorostiza, como en Xavier Villaurrutia, la muerte toma voluntad especial; ambos son los grandes creadores poéticos de la filosofía de la existencia y la inexistencia. Sus producciones se derivan de la más lúcida expresión poética e intelectual, pero también alcanzan definitivas diferencias en la exteriorización de sus sentimientos. En Villaurrutia la muerte se manifiesta como una firmeza interna y personal; lo espiritual, individual del poeta toma forma, fantasía y satisfacción en su nostalgia; nostalgia redentora que dará vida y sentido a la estructura poética. Para Gorostiza, en cambio, muerte e inteligencia alcanzan la más absoluta cumbre de la complejidad para después desintegrarse en la ironía y, en este sentido, despreciar en la acumulación de elementos todas las integrantes que se han usado. Vida, muerte, inteligencia, búsqueda, divinidad son eliminadas también por la fuerza de la ironía:

"¡Anda, putilla del rubor helado,  
 anda, vámonos al diablo!" (31)

En Gorostiza la muerte toma una inspiración que concierne al sentido más totalitario de este símbolo, muerte de la muerte-misma, muerte en la que el único aspecto que la conforma y establece es el propio. Muerte moribunda y asesina que se desplaza por todos los valores de la vida y de la poesía misma. "Poética, la de Gorostiza, que niega la posibilidad de toda poesía y que hace de su propio poema un bellissimo retorno al silencio, a la nada esencial." (32) Carencia y contradicción poética que es exterminada por la muerte que se difunde por todos los ámbitos de la existencia y de la creación literaria. Muerte incesante que está en Dios y en su oscuridad, muerte que reside en el tiempo, en el espíritu humano y que se trasciende irremisiblemente en lo -- eterno. "En Nostalgia de la muerte, Villaurrutia canta a su personal, única e intransferible muerte, mientras que, en Muerte -- sin fin Gorostiza invoca a todas las muertes que pueblan la realidad." (33)

"Enrique González Rojo, el hijo de González Martínez, murió demasiado pronto, antes de haber creado una literatura y -- preocupado aún por el dominio de las apariencias poéticas. En su caso, sólo fue posible ver el proceso de influencias todavía no asimiladas, que impiden la, de cualquier forma inútil, profecía a destiempo." (34) González Rojo tiene una liga con la poesía de su padre, herencia literaria que lo ubica en sus primeros libros como un poeta en que una actitud de búsqueda y experimen-

to se vierten a través de su obra. Si no podemos hablar de una primera expresión poética llena de vigor en que la palabra alcance una originalidad lírica de la realidad, sí percibimos en las primeras composiciones de González Rojo una claridad de expresión que aunque apunta en un futuro hacia la dimensión de un gran poeta, no cristaliza en un pleno logro literario. Más que poesía plena podemos juzgarla como apuntes poéticos; bosquejos y trazos de un escritor incipiente que busca reflexiones y senderos literarios. Su métrica se fundamenta en moldes sencillos por los que se trata de expresar.

"El puerto" y "Espacio" son libros creados por el poeta en que no se subrayan introspectivas problemáticas personales, como es el caso de sus compañeros; más bien son percepciones que el mundo deja en su sensibilidad. Como ejemplo de su actitud tenemos su encuentro con el mar, con el puerto, o con la nieve de un paisaje que puede crear una temática.

Uno de los motivos más significativos de su poesía es el impacto de la Revolución Mexicana, aunque seguramente las circunstancias revolucionarias no habrían sido un estímulo poético-trascendente en su obra. En "Epica y economía", ensayo crítico sobre la creación literaria, el poeta habla sobre la revolución en cuanto al nacionalismo que implica: "Hay algo que nos pareció fuera de duda. La actitud de los poetas mexicanos defrauda la esperanza de los extranjeros. Una esperanza que tiene como base

una larga leyenda de perturbaciones políticas, de revoluciones y luchas de toda especie... Quisieran ver, en nuestros versos, la pistola que Pancho Villa esgrimía en las batallas, y junto al rifle y la canana de la revolución, toda la bella literatura de -- las proclamas laboristas, agraristas y comunistas." (35) No se sabe si ese rechazo que el poeta sentía hacia nuestra literatura hubiera, a través de los años, alcanzado una meta poética, no necesariamente hacia lo tradicional, sino hacia una búsqueda de recursos propios que hubieran producido el magnífico fenómeno literario que representan sus compañeros. Es decir, aunque no podamos hablar de una producción inexistente, y su obra definitivamente sea de tipo menor, tal vez la exaltación temblorosa de sus primeros poemas hubiera alcanzado alguna forma de realización, - si la huida de la literatura y su prematura muerte no hubieran mutilado su producción.

"...no es la inspiración o un Deus indeterminado quien le mueve la mano: es la muerte misma, reina y señora de su vida, latente en él, soberana de su sangre de sus actos todos. ¿Será -- ella, entonces, la que le confiere a su poesía un tono personal, auténtico y original?" (36) Se puede decir, en definitiva, que la poesía de Villaurrutia es la historia de una muerte. Esta obsesión y totalidad temática no es exclusiva en él dentro del grupo "Contemporáneos", aunque en ninguno de los demás se da con --

una intensidad y concepción tan específica como en el "poeta de la muerte". En Villaurrutia la muerte implica una forma de existencia, nace de una necesidad vital, requiere una asimilación a ella; si la vida no es fuente redentora de emotividad, la muerte es la seguridad de la inexistencia, Muerte es vida en este sentido, vida eterna y prodigiosa, fantasía, arrebatos y sentimentalismos específicos en el poeta, pues su problemática es él mismo y su duda ante la realidad objetiva. ¿Qué es la existencia en oposición a la inexistencia? El problema de la muerte, de la noche y del sueño se confunden con problemáticas personales del poeta. Vida es incógnita, muerte es pasión y seguridad esencial para la existencia real y literaria de Villaurrutia.

Para Ortiz de Montellano, la muerte es una presencia féerica que vive latiendo en el paisaje, existe con la significación del aire para la respiración. En su poesía ambienta la conformación de un país viejo de muerte. Por otra parte, su poesía es una búsqueda constante; experimenta incansablemente por medio de la palabra. Su camino es el mundo onírico, realidad subjetiva que pide en él una expresión. El poeta siente, como si tuviera una mutilación ontológica, que necesita incursionar en lo desconocido para recobrase. En Cuesta la muerte es la finalidad catártica e irremisible de una vida lúcida que se arranca de tajo, que se satura de conciencia y de ansia de perfección. La tortura de la vida, su desglosamiento agudo, equilibrado, matemático-

y su pretendida conversión en formas racionales sólo lo conducen a la frustración. En la poesía de Owen la muerte es una esencia esperada, último punto en un viaje inalcanzable para buscar una identidad, actitud que cree descubrirse en el rechazo a la realidad, pero que se define en una posición renovada e innovadora en el enfrentamiento de vida y muerte. En su poesía se advierte cómo el poeta tiene el conocimiento de que la muerte está en sí mismo, es una dimensión de la cual quisiera huir, pero de la que constantemente presiente y siente su cercanía. En José Gorostiza la muerte es la reflexión de la existencia, su causalidad y efecto, el axioma; verdad absoluta e indemostrable del problema cósmico.

Para Villaurrutia, en cambio, la muerte es la forma intimista de vida, totalidad absoluta en el mundo consciente e inconsciente. En él la muerte es el centro de una problemática absolutamente personal. La certidumbre última de su existencia es la manifestación de una siempre renovada muerte interior. Además de la defunción general, existe para él una muerte idealizada, como para los místicos la Divinidad. La muerte es el instrumento con el que logra, a través del buceo de su propio interior, una reiterada y vívida unión amorosa. Muerte, forma oculta de amor, es decir, la muerte como móvil final de la existencia, aun cuando pretende verla con la lucidez racional de un silogismo:

"es la angustia de pensar

que puesto que muero existo." (37)

La muerte es la obsesión amada, es como una mujer a la que se posee, se le sabe presente en la realidad, mas nunca se le -- comprende, sino a través de la vivencia. Quizá esta pasión an-- siosa de muerte es la que hace de Villaurrutia un observador lú-- cido de la vida. De la "nostalgia de la muerte" lo distrae la - concepción intelectual del mundo. La vida en Villaurrutia se -- presenta fríamente observada y calibrada desde las más amplias - posibilidades experimentales. En él se fusionan los logros ar-- tísticos del Surrealismo por una parte y por la otra, en contra-- dicción, la aplicación más objetiva de la conciencia. Esta mez- cla de actitudes ante la realidad nos da, evidentemente, a un es critor tan fácilmente definible como frío. Lo que ocurre es, -- creemos nosotros, que lo apolíneo y lo dionisiaco se alternan en él para tratar de buscar un equilibrio. Es característico del - grupo el dominio consciente y a veces la subordinación total del sentimiento, y sin embargo, por sensibilidad, nunca logran anu-- lar su emotividad, sino diseminarla como reacción a un arte lite- rario de una fácil y atractiva pasión; en este sentido rechaza - el enterneamiento que presentaba la poesía mexicana del siglo - XIX. Por eso para Villaurrutia la contención del sentimiento es una de las constantes a seguir para tratar de lograr una verdad.

La realidad emocional mexicana, susceptible a la facilidad tajante del melodrama, no es contenida y dominada por nuestro --

autor en las piezas largas sino, por el contrario, lo atrapa fácilmente la exaltación estereotipada. Nos parece increíble que el poeta intelectual que eleva su realidad interior a las últimas potencias de la reflexión, haya escrito obras tan fácilmente vulnerables en su verdad intelectual y dramática como "El yerro candente" y "La mujer legítima". Los caracteres fáciles del melodrama simple son evidentes en estas obras. Cuando Villaurrutia quiere acercarse a la realidad cotidiana es entonces cuando su perspectiva y altura estéticas se pierden y simplifican las cosas quitándoles fuerza expresiva. Sin duda alguna para él, el ambiente mexicano "realista" no tenía nada que ver con su forma de captación.

En la prosa hizo intento de novelar, pero, por el contrario, vemos un fenómeno inverso. La realidad tanto en la trama como en los personajes de "Dama de corazones" está totalmente ramificada y estilizada a través de una sola búsqueda: el lenguaje. Su novela tiene una trama incidental, la recreación de Villaurrutia se vierte en ella sólo a través del manejo del lenguaje como realidad. En este sentido el poeta se adhiere al intento que hicieron todos sus compañeros de generación y que logra tal vez sólo en la poesía: transfigurar la realidad que se vive, inventando para ella un nuevo lenguaje.

Tal vez Cuesta y Owen, los dos escritores más jóvenes del grupo, están más cerca de nuestra sensibilidad actual y perduren

en una comunicación más actualizada. Sin embargo, es Villaurrutia el único que tiene en su momento la actitud lúcida, consciente y vanguardista de usar el teatro como una forma de revelación totalmente novedosa y de una problemática intimista. Sus piezas breves son el ejemplo y la herencia patente de esta actitud. Sólo Villaurrutia, y en cierta forma Celestino Gorostiza, a través del teatro, vieron y aplicaron experimentalmente las técnicas -- del Surrealismo. Xavier Villaurrutia puso en práctica un sicologismo que también rastrea los más diversos resortes mentales; de todos ellos fue el que más se interesó por los nuevos logros de las, entonces vigentes, corrientes estéticas. En este sentido -- fue Villaurrutia el que más se acercó a la realidad mexicana con una actitud en que el público debía de descubrir su propia identidad, a través de personajes aparentemente ilusorios. Las -- obras de Villaurrutia no tienen, según se le ha criticado, un -- contexto real de acuerdo con la sociedad existente en su tiempo; por el contrario, lo que ocurre con él pasa en general con todos los "Contemporáneos": dan una forma de realidad que no es la típica mexicana convencional, pero que es una forma de enajenación y absurdo de cierta parte de nuestra burguesía. En algunos de -- sus dramas, como en "Invitación a la muerte", el gran tema del -- poeta, y uno de los determinantes de la cultura mexicana, se resuelve en un ámbito de ensoñación, de realidad ilusoria y de una significación rarificada en donde el tiempo y el espacio son vi-

tales y mortales; confluyentes en su aparente contradicción. La realidad mexicana potencialmente no es luto, está circundada por la magia y por una transgresión natural de la lógica. Ese ámbito mágico, irreal y absurdo lo plasma muy bien Villaurrutia en su Teatro breve. La irrealidad que parece emanar de él es realmente parte del contexto de la conformación nacional.

Por primera vez el teatro imaginativo, surgido de la realidad creadora mental, tiene en México una dimensión precisa.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO II

- (1) Cf. Xavier Villaurrutia, "Una botella al mar", Obras Completas, México, 1966, p. 838.
- (2) Cf. Frank Dauster, Ensayos sobre poesía mexicana, México, -- 1963, p. 5.
- (3) Xavier Villaurrutia, "Introducción a la poesía mexicana" - - Obras Completas, op. cit., p. 766.
- (4) Cf. Ibidem, p. 771.
- (5) Raúl Leyva, Imagen de la poesía mexicana contemporánea, México, 1959, p. 77.
- (6) Ibidem, p. 79.
- (7) Carlos Monsiváis, La poesía mexicana del siglo XX (Antología), México, 1966, p. 44.
- (8) Bernardo Ortiz de Montellano, "Himno a Hipnos", La poesía mexicana del siglo XX, México, 1966, p. 353.
- (9) Raúl Leyva, op. cit., p. 91.
- (10) Cf. Carlos Pellicer, "Deseos", Antología, México, 1969, p. -- 328.
- (11) Raúl Leyva, op. cit., p. 105.
- (12) Gilberto Owen, "Booz canta su amor", Poesía y prosa, México, 1953, p. 106.
- (13) Gilberto Owen "Rescaldos de sentir", Poesía y prosa, México, 1953, p. 77.
- (14) Carlos Monsiváis, op. cit., p. 43.
- (15) Jorge Cuesta, "Soneto", apud, Merlin H. Forster, Los contemporáneos, México, 1964. p. 103.
- (16) Raúl Leyva, op. cit., p. 149.
- (17) Frank Dauster, op. cit., p. 11.

- (18) José Luis Martínez, Literatura Mexicana, México, 1949, p. 34.
- (19) Raúl Leyva, op. cit., p. 126.
- (20) Ibidem, p. 126.
- (21) Cf. Jaime Torres Bodet, "Civilización", La poesía mexicana -- del siglo XX, México, 1966, p. 428.
- (22) Frank Dauster, op. cit., p. 30.
- (23) José Gorostiza, "La orilla del mar", Poesía México, 1971, p. 86.
- (24) José Gorostiza, "Espejo No", Poesía, México, 1971, p. 86.
- (25) José Gorostiza, "Muerte sin fin", Poesía, México, 1971, p. 120.
- (26) Ibidem, p. 113.
- (27) Frank Dauster, op. cit., p. 32.
- (28) Carlos Monsiváis, op. cit., p. 36.
- (29) José Gorostiza, "Muerte sin fin", Poesía, México, 1971, p. - 116.
- (30) Ibidem, p. 109.
- (31) Ibidem, p. 142.
- (32) Ramón Xirau, Tres poetas de la soledad, México, 1955, p. 19.
- (33) Raúl Leyva, op. cit., p. 119.
- (34) Carlos Monsiváis, op. cit., p. 46.
- (35) Enrique González Rojo, Epica y economía, apud. Merlin H. Forster, op. cit., p. 81.
- (36) Raúl Leyva, op. cit., p. 158.
- (37) Xavier Villaurrutia, "Décima muerte" Obras Completas, op. cit., p. 70.

EL SURREALISMO Y SUS REPERCUSIONES EN EL TEATRO BREVE DE XAVIER - VILLAURRUTIA.

"Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto -- más precario, en la vida real naturalmente, que al fin esta fe -- acaba por desaparecer". (1) De esta manera se expresa André Breton para dar comienzo a su primer manifiesto. Para el grupo surrealista la concepción de la vida en cuanto captación realista se les terminaba para dar paso a una nueva concepción vital, si no del todo conocida, sí totalmente presentida, como resulta la subjetividad del subconsciente. El hombre se encuentra irremisiblemente perdido a través de una vida pragmática que lo agobia -- sin reportarle verdaderos elementos de salvación; únicamente la imaginación y la libertad de conciencia serán capaces de redimirlo. Los seres humanos tenemos una libertad espiritual que debemos saber aprovechar; el hombre que no percibe su interioridad y que es falto de imaginación nunca conseguirá su redención. Aunque el espíritu tiene miedo de alcanzar una verdadera liberación, el alma humana debe trascender un mundo real para lograr la libertad de la fantasía, forma sublime de la acción vital.

El Surrealismo nace en los inicios de la década que se localiza entre 1920-1930. Es un movimiento avasallante que trata de descubrir la multiplicidad de seres que se ocultan en un mismo ser. Proviene de otros muchos movimientos o actitudes estéticas, de muchos arrepentimientos e intereses, como son el Dadaísmo, el-

Simbolismo, el Decadentismo, el Futurismo, etc. De tantas posiciones que confluyen en su desarrollo se conjugan en él la evasión y el retorno a una misma causa: el desorden. André Breton con sus principales seguidores integran un grupo de jóvenes vanguardistas que llevan como estandarte el Surrealismo, entre ellos están Paul Eluard, Benjamín Peret, René Clevel, Robert Desnos, -- Philippe Soupault, Louis Aragon, Marcel Duchamp, Pierre Reverdy, -- Antonin Artaud, etc.

Un aspecto importante en su cronología histórica es su actitud política y su adhesión marxista. Ante las represiones armadas en contra de la insurrección marroquí en 1925, el Surrealismo toma una actitud política y sostiene relaciones con el partido comunista, aunque siempre conservando una autonomía. Los creadores del movimiento buscan las convergencias que las tendencias surrealistas pudieran tener con esta posición revolucionaria. El comunismo trata de cambiar al mundo del proceso rutinario y burgués en que se ha sumergido; el Surrealismo también quería una mutación humana, aunque ésta fuera en forma de abstracta rebeldía. -- Hasta el tercer manifiesto lanzado por Breton esta postura política es separada de las prácticas surrealistas. En sus intentos de renovación ante la sociedad, los integrantes del Surrealismo se adhieren al Partido Comunista Francés, e incluso se preocupan --- por resolver los problemas que surgían en el pueblo ruso por el enfrentamiento que tenía con el Marxismo ya triunfante en la ----

Unión Soviética. Pero esta unidad entre partido y movimiento se rompe al atacar Breton y Eluard el neoconformismo que alcanza la política cultural soviética. Así, son definitivamente expulsados por el P.C.F. Separación que manifiesta Breton en "Posición política del Surrealismo".

El Surrealismo pretende nuevas actitudes intelectuales como son: la experiencia no determinada por la lógica, la imaginación dirigida a lo fantástico, el subconsciente liberado por la importancia que le concede la memoria, el mundo de la locura llevado hasta el delirio, la revalorización onírica como observación de nuestro desconocimiento y la búsqueda de lo maravilloso. Estos elementos se conjugan para dar una renovada actitud consciente y expresiva en la que el espíritu humano se consigna y aventura una vez más por medio del arte.

El movimiento surrealista es la verdad íntima y el espejismo de una realidad. Como hubiera podido decir Artaud, varias mentes confundidas en una sola cabeza. Vigilia y sueño son los dos estados que llegan a confluír en el dolor y en el gozo del hombre. Es bastante ecléctico como teoría y movimiento (demasiado libre para ser una teoría y un movimiento), pero tal vez este movimiento alcance, como pocas tendencias culturales, tal pasión por la libertad. Su definición es tan compleja como las vivencias que sus creadores tuvieron de él; no sólo es compleja sino incierta, ya que se deriva de muchas voluntades que -al hablar en términos-

tradicionales- alcanzaron la anarquía, aunque esta anarquía haya sido enunciada en manifiestos realizados por el grupo que inició la tendencia.

En el primer manifiesto, Breton define el movimiento de la siguiente manera: "Automatismo psíquico puro, en virtud del cual uno se propone expresar el funcionamiento real del pensamiento. - Dictado del pensamiento con ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética y moral." (2)- En cuanto a la palabra surrealista o superrealista, estos vocablos quieren dar a entender una realidad más plena o absoluta que la habitual. Se pretende conjugar la realidad objetiva consabida con la realidad subjetiva del ámbito de los sueños -desconocida y no asimilada en la razón humana- para luego crear con estas dos -disposiciones una realidad totalitaria, o sea, una realidad superior a la habitual o una superrealidad.

La designación de Superrealismo está basada en Guillaume - Apollinaire que calificó así a su drama "Les Mamelles de Tiresias". En homenaje a este reflexivo autor, Philippe Soupault y André Breton le dieron este nombre, aunque aclara este último que tal vez hubiera sido más justo llamarle "supernaturalismo" como lo había empleado Gerard de Nerval en la dedicatoria de "Muchachas de Fuego", dedicatoria que transmitía elementos similares a la visión -estética del Surrealismo.

Trataremos de sistematizar, de atrapar la luz que anima --

tantos reflejos y de hacer un breve enfoque de esta tendencia.

El movimiento surrealista surge en Francia como hastío, como protesta a las formas usuales que se establecen en la manera de vivir y de captar la existencia. En un país tan espiritualmente burgués como es Francia, el Surrealismo se sitúa como una fuerza disolvente. París es su cuna, porque además de su prestigio cultural, en esa ciudad convergían una gran variedad de ideologías que coinciden en un punto común: trasladar esas ideas a los más distintos campos del pensamiento, la cultura y la acción humanas. La revolución que motiva en su momento y la intención temerosa y mágica con que actualmente se le nombra a este movimiento es semejante a la desconfianza y escándalo con que, al inicio del siglo XIX se captó al Romanticismo. En su forma de situarse ante la vida los surrealistas, como los románticos, necesitan remover los cimientos burgueses, unos en contra de un capitalismo industrial con grandes perspectivas de prosperidad y, otros, ante una burguesía asentada sobre la seguridad incommovible del poder económico.

También del Romanticismo surge la intención de llegar a los misterios íntimos del ser humano; son los románticos alemanes los primeros en hacer una revaloración de la existencia y de incorporar los mecanismos vitales del espíritu en la expresión artística. Son ellos, también, los que ven en diversas sensaciones y sentimientos la fuerza reveladora de otro universo que nunca se

había descubierto porque yacía oculto en el hombre mismo. Después de ellos Rimbaud y Baudelaire desprecian a la realidad cotidiana y prefieren una evasión a paraísos artificiales, no objetivos, que antepongan el subterfugio de una soledad e infelicidad total al hecho de tener que soportar el enajenamiento disfrazado de transparencia y tranquilidad social.

Como precursores del Surrealismo aparecen varios artistas, entre ellos se sitúan Lautremont, Rimbaud, Baudelaire, Apollinaire y Jarry que tratan de alcanzar la esencia del ser humano desde sus fundamentos más íntimos. Son conscientes de que la palabra puede tener una objetividad relativa pues representa lo que al ser humano le conviene decir, no lo que le sería indispensable revelar. En vez de continuar con el objetivismo se orientan hacia el subjetivismo para que la palabra proyecte nuestro misterio interno, otorgando una realidad subjetiva más íntima que la tradición de lo plenamente objetivo. La realidad está llena de limitaciones mezquinas y de absurdos cotidianos que no satisfacen con su relativa lógica al hombre que aspira a lo infinito y a lo sobrerreal. Es necesario demoler las hipocresías y el velo que encubre las verdaderas esencias. Para penetrar a esta realidad no hay nada más efectivo que la fuerza corrosiva del humor que debilita y ridiculiza las más fuertes convenciones sociales que han constituido una imagen sublime del hombre.

El hombre, a partir de fines del Romanticismo, aparece co-

mo un disfraz de la desesperación, ya que es el modo más efectivo de librarse de la realidad o, por lo menos, de hacerse insensible a ella. Para poder manejar el humor los surrealistas poseen una nueva arma, la distorsión y el desinterés acerca de la realidad exterior. Sería como el hombre que ve el tráfago del mundo desde la cima de una colina. Este humor surgido de necesidades críticas inaplazables deja de ser la ironía pacífica y conciliadora -- del siglo pasado para convertirse en la agresión terrible de un revolucionario. El humor es para el surrealista la forma más --- efectiva de señalar los límites entre el yo y lo exterior del mundo.

El surrealista da también autonomía a los objetos que existen en la realidad circundante y les confiere la posibilidad de tener múltiples metamorfosis y significaciones. Esto prueba que la razón ha delimitado, de manera convencional y tediosa, la función cotidiana de las cosas. No hay más que recordar la famosa evocación que hace Breton con el paraguas, la máquina de coser y la mesa de disección. Según Aragon esta actitud hacia los objetos alcanza un sentido filosófico del mundo, así recurre a una -- teoría platónica muy forzada para justificar sus propios propósitos, diciendo que el filósofo va más allá de la multitud para captar una visión particular del mundo. Sin embargo, esta técnica -- del humor lleva a tantas deformaciones de identidad, que a veces -- el espectador, observador sincero, cae en un caos total por la --

confusión de imágenes imprevistas.

El gran valor del humor surrealista, además del sentido de alteración de la realidad, reside en que dilata sus límites al admitir legítimamente, dentro de ella, todo lo irracional e imprevisto del espíritu humano.

Otro aspecto más, de alta beligerancia, en el mundo surrealista es la preponderancia del lenguaje onírico. Ya el Romanticismo alemán, como remoto precursor del Surrealismo, nos había hablado del efecto de verdad que tenían los mecanismos y fuerzas inconscientes sobre la acción del mundo exterior. Para los primeros románticos el sueño era una forma de autoconocimiento genuino y una posibilidad muy cercana al conocimiento superior, pues era la fuente de revelación que el hombre tiene de sí mismo. Sin el sueño nos encontraríamos mutilados y escindidos de nosotros mismos; sin embargo, hemos establecido una división de estos dos estados, ya que durante la vigilia la memoria no nos ayuda a evocar íntegramente todos los estímulos del estado inconsciente. La lucidez es el gran obstáculo para entrar en esta nuestra segunda vida: el mundo onírico. El sueño también simboliza para los surrealistas la suprema libertad y espontaneidad de la posibilidad infinita de acción humana dentro de la subjetividad personal.

La actitud exaltada del Surrealismo hacia el sueño significa una reacción en contra de los excesivos postulados racionales de los siglos XVIII y XIX, aspectos que limitan el conocimiento -

abismal y sorprendente del hombre y de su universo interior. El Su realismo, con un intermedio de casi un siglo, rehabilita el sueño y lo revalora. Esta nueva valoración no es sólo una postura - del movimiento, sino que es otro grito más de libertad que ayuda a reconstruir, a manera de rompecabezas, a un hombre fragmentado.

Si la rehabilitación del sueño, dentro de un mundo verdaderamente totalitario, es la conquista primera de los elementos inconscientes del ser y sus posibilidades de expresión ¿por qué no continuarla con otros mecanismos tenidos como tabúes? Así, muchos elementos irracionales expresados por el sueño, como la incoherencia, la dislocación del tiempo y del espacio hacen pensar en el mundo de los alienados; en los enfermos, a la manera de los epilépticos de la vida dostoyevskiana, pues saben más del mundo interior que un ser racionalmente lúcido y sólo ellos nos pueden revelar este universo casi incomprensible y desconocido.

En un enfermo mental la imaginación, creadora de incoherencias y contradicciones, es la forma predominante de pensar, justo que la razón está nulificada por disociación del mundo real dentro del sujeto. El paranoico, entre los enfermos mentales, comprueba al surrealista una meta perseguida por él al ofrecernos la síntesis plena de libertad entre realidad e imaginación. Los delirios de grandeza y las depresiones extremas son cristalizados - por el enfermo en su mundo exterior, pues reúne siempre sus acciones alrededor de una idea obsesiva y sus manifestaciones reales -

son reflejo exacto de su alucinación. Para él, el mundo se convierte en un teatro en el que el enajenado es el principal actor, rodeado de fuerzas ocultas que debe descubrir.

El Surrealismo busca de la misma manera un estado cercano a la enajenación mental. Este es uno de sus propósitos para lograr la libertad suprema. La última finalidad de este propósito consiste en delimitar muy bien el pensamiento automático del consciente para liberar verdaderamente el genio creador. Así, se ve que este movimiento está definitivamente en contra de conocimientos exactos, deterministas y lógicos que de una u otra manera limitan las fronteras del hombre con el mundo.

Ya hemos visto que lo grotesco y lo demencial son algunas de las maneras de ensanchar el mundo subjetivo. En este momento encontramos que lo maravilloso pierde su categoría de "insólito" y pasa al ámbito de un mundo normal.

Paul Eluard dice que "todo es comparable con todo, todo encuentra su eco, su razón, su semejanza, su oposición, su devenir en cualquier cosa y su "parte" en cualquier parte". (3) Es la idea de la correspondencia, casi rústica, que concebía Baudelaire, otro gran antecesor del movimiento. Es una especie de mimetización e integración panteísta con cada ser y la significación más nimia de la existencia y el mundo circundante. En este universo fantasmagórico, con un sentido cotidiano de lo mágico, es donde los surrealistas sitúan lo fantástico como un ámbito infinito en-

donde lo increíble y sorprendente parece totalmente normal. Todo - lo lógico y racional se pierde en estos confines para llegar al - dominio maravilloso de lo mágico.

Esta concepción es como una aureola que circunda incluso - a los objetos más cotidianos y los hace trascender de su marco - delimitado para situarlos en la dimensión de lo extraordinario. - Sólo en la cercanía de lo maravilloso e inusitado está el sentido más válido y rico de la existencia. Lo maravilloso, esta luz ver dadera acerca de lo real y lo irreal, da plena libertad a los sen timientos y abre al mundo la afectividad más poderosa.

Tal vez, como dijo Pierre-Albert Birat, uno de los militantes surrealistas, "lo maravilloso", cada vez más libre de trabas, toma el carácter de una realidad sorprendente en sí; es decir, una-realidad surrealista. Lo maravilloso realiza el milagro de con--fundirse con lo ordinario de una manera natural. En la totalidad de la búsqueda y el logro de la libertad, lo maravilloso es un acercamiento total a la legítima aspiración de una correspondencia entre lo absoluto del "ego" y lo relativo de la realidad objetiva.

El sueño, el inconsciente, la asociación libre se manifies tan independientemente por medio de la escritura automática. El-escritor se concentra y aviva sus más remotas y profundas suges--tiones interiores, dejando hablar, así, a su inconsciente. En es te tipo de escritura se produce un juego de palabras aparentemen- te opuestas o sin ningún nexo lógico de significado. Lo más dis-

paratado que va pensando o, más bien, excavando la mente es lo -- que se transcribe al papel. El pensamiento lógico pasa por encima de las palabras sin captar su significación mágica y casi ritual; todo esto dará como resultado un momento especial de revelación. Es, tal vez, en el diálogo en donde el lenguaje automático encuentra más libertad y efecto. Es en esta forma cuando el inconsciente de dos seres y de dos espíritus ajenos a lo exterior -- hacen surgir imágenes totalmente inesperadas siempre que el interlocutor siga con toda fidelidad los llamados de su inconsciente y el fluir libre de su ser obsesivo. La escritura automática es un sondeo hasta la sima del "yo" y, en este sentido, ayuda al sujeto a lograr una profundización mejor de sí mismo. Se podría relacionar a las técnicas sicoanalíticas que tocan las más lejanas fibras del inconsciente.

La imagen sería la representación verdadera de lo que el hombre y su mundo contienen, que desde su aspecto ontológico se -- levantaría para manifestarse en una realidad superior. La imagen para Breton huía de lo relativo para expandirse en una búsqueda -- cósmica y absoluta. Dice también que la sinestesia consiste en -- atribuir a un órgano las habilidades de otro: que el color tuviera un tamaño o el sonido un olor. Esta actitud de la que fueron videntes Rimbaud y Baudelaire se estableció ya como realidad de -- las sensaciones. Así, la realidad sería atrapada y penetrada en su ser; éste se extendería en todas las artes como una liberación.

Estas incursiones en el inconsciente dan por resultado las más bellas y brillantes sugerencias poéticas que llegan a los más recónditos abismos interiores en los que el espíritu se abandona a sí mismo.

b) Villaurrutia y sus relaciones con el Surrealismo.-

"El Surrealismo pretendía ante todo provocar, en lo intelectual y lo moral, una crisis de conciencia del tipo más general y más grave posible". (4) Con estas dinámicas palabras comienza el segundo manifiesto lanzado por André Breton que denota una postura de absoluta renovación. Tal vez en esta consigna, que enjuicia y profana toda la integridad moral de nuestra época, reside la causa de que el Surrealismo sea una de las tendencias más descollantes de nuestro siglo. Si es cierto que se formó de otros ismos como el Dadá y el Futurismo, y que se le ha negado en ocasiones una verdadera originalidad; también se puede afirmar que bajo la corriente surrealista se logran resumir actitudes plenamente personales del siglo XX, como son el autoconocimiento y el problema de la comunicación humana. En realidad el Surrealismo toca esferas extraordinariamente certeras por la veracidad que comprenden y la innegable importancia que implican en la trayectoria de la humanidad.

A pesar de la gran cantidad de enemigos que rechazaron al movimiento, éstos se equivocaron en sus profecías fatalistas sobre la superficialidad y vitalidad que alcanzaron André Breton y-

sus seguidores. Vaticinios erróneos ya que es innegable que el - Surrealismo, a través del siglo XX, ha sido el más desinhibido y fecundo de los movimientos vanguardistas, al grado que actualmente se siguen ofreciendo elementos artísticos que en alguna forma se conectan con lo sobrerreal. Esto significa que existe una gran fragmentación entre el ser humano con una realidad objetiva y tradicional. La escisión entre el espíritu y el objetivismo se ha-- bía tenido de manera inconsciente antes del surgimiento de lo surrealista, pero es hasta esta tendencia donde alcanza una forma - lidad tan absoluta y auténtica que necesitan afirmarla por medio de sus manifiestos.

Xavier Villaurrutia, siempre preocupado por las tendencias de vanguardia europeas, y consciente de que este interés es definitivamente válido como una forma de adelanto para el subdesarrollado arte mexicano -como diría de esta época Carlos Monsiváis- - conoce el movimiento surrealista y no puede escapar a su influencia. De una manera consciente o inconsciente, la liberación espiritual que propugnaba el movimiento lo fascina y lo lanza en la - primera parte de su obra a un teatro de tendencias universales, - teatro que lo invitará transitoria y débilmente a separarse de un teatro de costumbres, representativo de la esencia tradicional de la sociedad mexicana. De esta manera su Teatro breve tiene un -- desplazamiento de incipiente libertad, que si no lo llevan a una plena realización, sí lo condicionan como una gran posibilidad ex

presiva del teatro mexicano, posibilidad que da sus frutos treinta años después de Villaurrutia, pero de la cual él es innegablemente iniciador.

Es muy difícil dilucidar hasta donde podemos asegurar que el teatro de Villaurrutia es una creación con elementos surrealistas, aunque le reconozcamos sus intentos de nueva expresividad; - pero basta que sea un teatro con preocupaciones renovadoras y liberadoras, ante el fanatismo ortodoxo de el objetivismo tradicional, para que encontremos una posición que idealiza lo interno -- del ser humano conectándolo en esta forma, con el Surrealismo. En su obra se pueden apreciar una serie de elementos y situaciones, - tan leves en ocasiones, que escapan a una primera lectura, pero - que al hacerlas objeto de mayor observación nos impulsan a pensar en indirectas conexiones entre el escritor y las concepciones surrealistas.

En su texto conocido con el nombre de "Diálogo", en que la Cultura y la Educación pretenden enfrentarse, salvando tanto sus relaciones como sus voluntades y delimitando sus campos, sus alcances y sus virtudes, podemos reconocer rasgos conexos a la difusión surrealista. En el pequeño diálogo se enfrentan actitudes - subconscientes que viven en pugna en el escritor; situaciones que se oponen no como una evasión del autor, sino que cobran una personalidad vital con variantes psicológicas y emblemáticas. La educación es representada en una vejez hermética y austera que sos--

tiene sus virtudes en la sabia experiencia y en una disciplina de finitiva. La cultura, en cambio, es joven, impetuosa, astuta, -- irresponsable, tan hábil que al final no oye a la educación, pero finge oír. Personajes alegóricos representativos de dos diversas actitudes del ser humano, y seguramente de la situación personal del poeta. Símbolos y más símbolos que lo emparentan al Surrealismo. La cultura es creadora y desorbitada, tiene un sentido de liberación y protesta, en cambio, la educación tiene moldes álgidos, que sin el menor sentido de emotividad jerarquizan al arte y al intelecto:

"LA CULTURA.- Como un pájaro, sí, como él canta: movido pero no -- impulsado, hablo yo y, como él, siento que lo que digo está bien, y nunca lo he aprendido... ¡Quizá lo hayan aprendido por mí! ¿Dejar hablar a la experiencia? Nunca he creído que aquellos de quienes se dice: "Ya la poseen", puedan hacerse oír, menos aún utilizarla, ¡son tan viejos! Ni siquiera heredarla, de otro modo ya - estaría en un tomo, anotada, y uno de los parientes de quien habláis habría lanzado ya un sinnúmero de ediciones.

LA EDUCACION.- ¿Qué dices? Te aseguro que no te escucho, no lo mereces. Me aturdes como un torrente. ¡Y yo que me había propuesto oírte hasta el fin! Te sobra agilidad, careces de orden y mesura. Pertenece a la categoría de personas que no pueden conversar sentadas. Ya sé que me podrás objetar: La comodidad es el principio de la inercia, en cambio la inquietud lo es del movi---

miento; ambas cosas, con palabras semejantes, las dijo Renan, pero lo tuyo no es inquietud, que es desasosiego. Apresúrate a corregirte, domina siempre tus impulsos y haz, sobre todo, economía de ademanes. No recuerdo haber tenido en mi juventud tales arrebatos; bien, es verdad, que tampoco recuerdo haber tenido nada bajo el pretexto de amarlo todo, y sois, a un tiempo, tristemente egoístas, de un egoísmo ciego y desinteresado. Goethe, que alguna vez fue joven, lo decía: "Ponemos en el objeto amado cualidades que verdaderamente no hay en él." Y así en todo. Os parece bella la cosa más miserable y encontráis delicioso a cualquier hombre de una dimensión, tan sólo porque interpretáis el mundo al través de un idealismo falso, sostenido por frases tan despreciables como ésta: No hay ningún objeto, por feo que sea, que no parezca bello en ciertas condiciones de luz o de sombras, o en la proximidad de otros objetos. Concepto derivado de otro de Flaubert no menos ingenioso. Pero ya el tiempo te dará las lecciones más firmes. Te enseñará que es preciso aprender a juzgar, a odiar, que no es otra cosa; a escoger, que no es distinto de rechazar. Te enseñará la sonrisa que no se externa; la atención que aparece indiferente; la complacencia exagerada en los encuentros con los amigos; en una palabra: la hipocresía, que a la luz de una moral escolar aparecerá condenable pero que, en la práctica, resulta el más vivo matiz de nuestra existencia. Pero ...¿no me escuchas? Ya lo temía yo. ¡Y pensar que has dejado perder ...

mis palabras a cambio de ese crepúsculo cotidiano y uniformado! - Adiós, querida; desde Wilde -a pesar de Chesterton- nadie se admira ante un espectáculo tal. A tanto equivaldría detenerse, dia--riamente, a contemplar al groom de un hotel cualquiera: los rojos no son menos vivos, y el dorado, en la botonadura, es todo lo brillante que el aseo hace posible; existe además la ventaja de que--el paño, de mala clase, se torna sola, día a día, de una manera --apreciable a los ojos del experto.

(Sale. Los zumbos de algunos insectos caseros todo lo comentan en el silencio que dejó a su partida, cada vez mayor con -- las primeras sombras.)

(La joven, sin darse cuenta de que se halla sola, despierta de su ensueño y, de pronto, para probar que no ha dejado ni -- por un momento la plática, empieza a pensar en voz alta.)" (5)

Las últimas palabras de la acotación, "empieza a pensar en voz alta" las podría haber dicho Breton en cuanto a los sondeos -- internos que se solicitaban a través de la escritura automática;-- fenómeno que manifiesta nuestro mundo interior al no callar como-- una mutilación más.

El escenario como ámbito justiciero de lícita ubicación -- contiene al "Diálogo", que más que auténtico teatro, en el sentido de acción, es una incursión por un campo desconocido que tra-- ta de revelar situaciones irreconciliables, tal vez, en la personalidad de Xavier Villaurrutia.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO III

- (1) Cf. André Breton, Manifiestos del surrealismo, Madrid, 1969, p. 2.
- (2) Ibidem, p. 44.
- (3) Yvonne Duplessis, Le surréalisme, París, 1969, p. 28.
- (4) Cf. André Breton, op. cit., p. 162.
- (5) Xavier Villaurrutia, "Diálogo" Obras Completas, op. cit. p.p. 95-96.

## LOS AUTOS PROFANOS.

"Un enigma, un misterio, una farsa, un epílogo y un mito son los subtítulos de estas breves obras de teatro, que he querido reunir en un solo volumen con el título general de Autos Profanos." (1) Se puede decir que los "Autos Profanos" de Xavier Villaurrutia son el fruto más espontáneo en su creación literaria. Se efectúa en ellos una instintiva consigna que, en la concepción de este teatro, es la indagación artística y emancipadora. Nuevas realidades en que se ofrece la expresividad de un teatro culto y civilizado; significación dramática que toma existencia por medio de una serie de originales características. Las innovaciones son: la necesidad de realización de los personajes, la liberación de normas concebidas en nuestro teatro, la autonomía realista que presentan los Autos, la expresividad como anhelo conciliador entre una realidad objetiva para profundizar después en un ámbito plenamente subjetivo, la actividad intelectual que implica este teatro para alcanzar una comprensión, y por lo tanto, una comunicación; el impacto moral y catártico para una sociedad de tradición con intereses de orden menor.

Elementos de gran validez que hacen del Teatro breve, en su circunstancia experimental, poseedor de una peculiar significación que otorga un nuevo cauce a nuestra dramática. Además, por las razones anteriormente señaladas, los "Autos Profanos" tienen cierta relación con un teatro de estirpe europeizante, -

y, en especial, el subjetivismo expresivo que caracteriza a esta dramática, concede límites con algunas particularidades surrealistas. Así, tenemos la presencia onírica, la dislocación del tiempo, los juegos de palabras, el desdoblamiento de las personalidades escénicas, la interioridad como revelación de las problemáticas humanas, la búsqueda de una vida específica bajo la apariencia de otra, el despliegue de dos realidades que se oponen para acumularse a sí mismas y, en especial, el enfrentamiento de principios opuestos como son vida y muerte. Contradicciones que para el Surrealismo, en su segundo manifiesto, toman especial consideración y son el bosquejo de un designio: "Precisamente de la efervescencia desesperanzadora de aquellas representaciones vacías de significado nace y se nutre el deseo de superar la insuficiente, la absurda, distinción entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, el bien y el mal." (2)- Aunque no se puede juzgar a Xavier Villaurrutia como un surrealista en toda la extensión que esta palabra implica, o como el seguidor más asiduo de esta corriente, indudablemente el conocimiento y el adelanto que para él representaba este movimiento produjo una consecuencia en la experiencia creativa de Villaurrutia que se manifiesta en los "Autos Profanos". Actitud que se restringe en una gran timidez, si la comparamos con el Surrealismo europeo, pero que finalmente para nuestro medio mexicano indica la validez de una renovación.

Hacia 1938, cuando empiezan a aparecer las publicaciones-- del teatro de Xavier Villaurrutia, él ya había transmitido es--- tos "misterios" dramáticos a un público selecto en el experimen-- to escénico del "Teatro Orientación". Juegos de inteligencia --- con los que no pensaba alcanzar renombre; teatro de protesta pa-- ra intelectuales y amigos. Aunque dentro de su obra poética ya-- era un autor con cierta estima -por lo menos para algunas perso-- nas- dentro de la dramática nunca fue un autor de arraigo popu-- lar. "¿Como podría serlo..." "Si no trató nunca de ganar el aplau-- so fácil ni con piruetas ni con desplantes que su gran ingenio-- le hubiera permitido hacer aparecer como deslumbrantes, menos -- se propuso conquistar adeptos mediante fórmulas demagógicas pa-- ra salvar a México ni al mundo. No, jamás se erigió en profeta.- No trató de fustigar el crimen, el pecado y el error. De manera-- más fina, más sutil, más elegante, pero mil veces más dura, los-- fustigó ignorándolos, colocándose por encima de ellos, encerrán-- dose en una zona de luz, la de los más puros valores del espíri-- tu hasta donde las sombras no podían llegar." (3)

Algunos de sus críticos y el mismo Villaurrutia han compa-- rado sus "Autos Profanos" con formas poéticas. "Difíciles por -- su aparente sencillez, las piezas en un acto equivalen, en un juego de retóricas comparadas, a formas tan concretas, sostenidas y -- peligrosas, como el soneto." (4) "Sus obras menores en un acto-- se resuelven con la facilidad mecánica del soneto." (5) "Escribis

te comedias después de ejercitarte en el rígido soneto de los "Autos"..." (6) Sin embargo, no implican tan sólo un ejercicio gratuito, ni la preparación para un teatro de disposiciones mayores; en los "Autos Profanos" está la verdadera y gran personalidad del poeta como autor dramático. Villaurrutia manifiesta un fenómeno específico del teatro mexicano; él parte de un alejamiento del teatro tradicional, y en esta búsqueda nos reporta un incipiente teatro de interiorización, y por lo tanto, subjetivo. Teatro que establece un tema esencial: la problemática existencial del autor y de sus personajes. "Escribí estas obras en un acto en el tiempo heroico de los teatros experimentales -Ulises, Teatro de Orientación, Teatro de Media Noche-, que los escritores de mi generación pusimos en pie frente a los inflexibles teatros profesionales." (7) Los "Autos Profanos" afirman su gusto por lo enigmático, por el misterio en que la realidad provoca un conflicto de conciencia. Exhiben las actitudes privadas de los personajes que consuman una búsqueda interior, la sofisticación de una realidad que no parte de un mundo cotidiano, sino que se recrea en su imaginada concepción. Los vestigios de vida costumbrista han desaparecido, en cierta forma, ante la posibilidad dramática de la escena breve de Xavier Villaurrutia.

Los llamados "sonetos" dramáticos presentan la creación teatral en México, como la concepción espiritual y dramática de una apertura cultural. Estas cinco obras breves son un --

momento fundamental y renovador en nuestra conciencia dramática. Teatro que se podría denominar como experimental y vanguardista para la época en que nació; ya que es un grito de protesta contra la tradición, la sensibilidad burguesa y el anquilosamiento de un teatro convencional, corrupto en sí mismo, que teme desplegarse hacia la universalidad.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO IV

- (1) Cf. Xavier Villaurrutia, Autos profanos, México, 1943, s/p.
- (2) Cf. André Breton, Manifiestos del surrealismo, op. cit., p. 164.
- (3) Cf. Celestino Gorostiza, "El teatro de Xavier Villaurrutia", Cuadernos Americanos, 1952, p. 285.
- (4) Cf. Xavier Villaurrutia, op. cit., s/p.
- (5) Alf Chumacero, Prólogo a Xavier Villaurrutia, Obras Completas, op. cit., p. XXIII.
- (6) Cf. Xavier Villaurrutia, Cartas de Villaurrutia a Novo, op. cit., p. 14.
- (7) Cf. Xavier Villaurrutia, op. cit., s/p.

## LA MENTIRA Y LA REALIDAD.

"Sin embargo, cualquier hombre que se detenga un día a - considerar la pobreza de la vida quedará herido vivamente y, si la inquietud de su alma no lo obliga a seguir el camino ciego a esta fealdad de lo cotidiano y sordo a los ruidos horribles de la existencia mecánica de hoy, tendrá que convenir que es en el arte adonde encontrará un olvido, fugitivo quizás, pero siempre deseable, de la realidad que hace de la existencia un espectáculo lo insufrible, una representación para individuos sin ningún -- sentido que no sea sentido común." (1) El mundo objetivo y cotidiano es estrecho para el impulso creativo del artista; ante -- la presión y rigidez que reporta la vida, en cuanto a su limitación cotidiana se refiere, Xavier Villaurrutia busca nuevos horizontes que amplíen su concepción vital y su expresividad teatral. Una lucha antagónica se establece en el desenvolvimiento de "Parece mentira"; todos los elementos que el escritor utiliza en la creación teatral toman la característica de lo ambivalente y de lo no definitivo. Realidad e irrealdad se funden - en la creación del dramaturgo; nada es absoluto en la visión -- que ofrece. La dualidad teatral alcanza grados inaccesibles, - todos los valores que se presentan están sujetos a una independencia, en cuanto a la concepción habitual que se tiene de - - ellos. La suprema aspiración hacia la aventura de la paradoja condiciona a la obra en una serie de apariencias, que en su sig

nificación alegórica, se deben dilucidar. La consigna teatral, en este caso, es el logro de una realidad más íntegra en la que valores escondidos se acumulan a situaciones conocidas y producen, en esta forma, una insospechada síntesis.

El escritor hace un enfrentamiento de la realidad desdoblándola repetidamente durante el transcurso de la obra. De esta manera, crea una oposición entre la realidad objetiva y otra nueva forma en que busca mayor expresividad, o sea, en la realidad subjetiva o subconsciente. La contradicción que realiza da -- como sustancia una paradoja en que la objetiva realidad adquiere una forma insustancial que sólo se puede trascender al profundizar en la realidad sensible. Al ubicar a los personajes, las situaciones y la acción dramática, Villaurrutia lo hace ambiguamente, ya que aunque pertenecen a un mundo objetivo, realizan constantemente una atracción hacia el extremo interno; este procedimiento toma sentido en "Parece mentira" para desgajarse, a través del drama, en formas y máscaras escénicas. Así, el -- dramaturgo pretende abandonar una realidad tradicional en busca de la magia que representa un mundo interno. El teatro objetivo, que otorgaba una realidad costumbrista a diferentes grados, era un teatro que no lo satisfacía; por esto se somete a la búsqueda de nuevos caminos. Villaurrutia, siempre interesado en los acontecimientos estéticos que proyectaban las vanguardias europeas tiene relación con el Surrealismo y con fenómenos ane-

xos a éste, como es el Teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Así, se introduce por nuevas concepciones hacia un teatro de interiorización, subjetivo y antitradicional, con relación a la dramática mexicana de la época.

Si el Surrealismo, en sus inicios, se proponía efectuar una suma de realidades para instaurar una realidad totalitaria, Villaurrutia se apoya, tal vez, en el mismo propósito al enfocarla obra desde esta opuesta dimensión. Sin embargo, más que realizar una acumulación entre lo objetivo y lo subjetivo, como pretendía el movimiento surrealista, él enfrenta las dos posiciones para que ambas se conformen y se rechacen en una búsqueda renovadora. El enfrentamiento de dos dimensiones, y las proporciones que alcanza este encuentro, parten del empeño del escritor por transmitirnos un arte intelectual, pleno de motivaciones, que estimulan al lector o al espectador ante su conocimiento. Procedimiento en que la potencia dramática cobra, en su comunicación, un enfrentamiento moral que recuerda, aunque lejanamente, cierto paralelo con las tendencias teatrales de Artaud.

La obra se desarrolla en la concreción de un solo período dramático, es decir, en un acto. El escenario tiene la impersonalidad de una sala de espera perteneciente al despacho de un abogado. Ambientación física en que interviene el conflicto y la personalidad de varios personajes: el Empleado, el Marido,

el Curioso, Tres señoras -o una misma- y el Abogado. La obra - da principio cuando el Marido se introduce al despacho y es recibido por el Empleado; momentos después de este encuentro, le precede el Curioso, portador de una individual manía indagadora. Este personaje, con su característica curiosidad, traba conversación con el Empleado. Por las circunstancias que se nos presentan, al adentrarnos en el desarrollo de la obra, nos enteramos que el Marido ha ido a aquel lugar por un anónimo, motivo - fortuito, que formula la infidelidad de su esposa. Poco después se oye el sonido del timbre, cuando el empleado abre la -- puerta aparece una mujer joven vestida de negro, con un velo de igual color que le cubre el rostro. Ella se dirige al Empleado para entregarle una tarjeta de presentación, él la hace pasar, - a través de la sala de espera, al despacho del Abogado. La - -- llegada de la enigmática dama se multiplica en dos repeticiones más, en igual situación, y con la misma acción anterior. Perso najes femeninos idénticos que se reproducen en sí mismos. Tres mujeres se desplazan, en esta forma, hasta el despacho del Abogado. La expectación y el desagrado hacen presa del Marido ante la llegada de la mujer. Este confiesa posteriormente su - - situación conyugal al Secretario y al Curioso: el descubrimiento de la deslealtad afectiva que ha cometido su esposa. Ante - el conocimiento del conflicto conyugal el Curioso se retira. El Empleado, por otra parte, trata de ayudarlo; lo deja solo en la

sala de espera para que se enfrente libremente a su supuesta egposa. Momentos después, cuando la mujer aparece en escena, el Marido le reprocha su actitud y le exige que abandone ese lugar; la Señora sale ahogando un grito. La misma circunstancia se repite con las otras dos mujeres, aunque el Marido se suaviza más en cada aparición. Después llega el Abogado, invita al Marido para que se introduzca en su despacho y éste se retira presurosamente hacia el exterior.

Xavier Villaurrutia, como ya hemos señalado, expresa en "Parece mentira" una sucesión temática, en la que la paradoja - como fenómeno está frecuentada por diversos elementos: el conocimiento de la infidelidad como revelación vital, el sentido ambivalente de la juventud para el ser humano, el tiempo anímico - en contraposición al tiempo cronológico, el hombre como ser racional e irracional, la amistad como distancia, la vida literaria en comparación a la vida cotidiana, lucidez opuesta a in--consciencia y, en especial, la oposición de realidades. Todos estos temas están tratados por la unificación de contrarios. Es decir, nada es definitivo en este drama; una situación se nos ofrece y otra siempre está atisbando, escondida sigilosamente - en la objetividad. Todo es contradictorio para ofrecernos una nueva posibilidad, inasible en apariencia, pero atractiva y verdadera de la realidad.

El drama, en su significación primordial, nos plantea la

situación de una infidelidad que puede ser real y objetiva, o - tal vez, plenamente fantasiosa. Sólo verdadera en la imagina-- ción del marido engañado, que a la manera de "El estupendo cor-- nudo" de Crommelynck forja su propia desgracia. El tono de la-- obra transita entre dos realidades, la ubicada en lo absoluta-- mente real, de la que sería representante el Curioso, y la de - aspecto interior como es la del Marido, y en especial, la del - Empleado. El enfrentamiento de estas dos realidades nos determi-- na la consistencia de la obra; paralelo totalitario que unifica dos dimensiones como es exactamente lo que busca y plantea el - Surrealismo.

Desde el comienzo de "Parece mentira", el autor transita de la espontánea frivolidad a categorías más significativas, de lo intrascendente a lo culminante. Es decir, funde diversos -- opuestos como exploración compatible de ambas realidades. El - Curioso en su afán investigador interroga al Empleado acerca de la edad que tiene el Abogado al que espera:

"EL CURIOSO.- ¿El señor Fernández es joven?

EL EMPLEADO.- Dentro de unos minutos podrá usted decirme si -- así le parece.

EL CURIOSO.- Yo quisiera saber la opinión de usted.

EL EMPLEADO.- Mis puntos de vista son, seguramente, tan diver-- sos a los suyos, que, a lo mejor, la persona que a mí me parece joven a usted le parece un superviviente.

EL CURIOSO.- Entonces, y no me juzgue usted mal, comparado con alguien.

EL EMPLEADO.- Comparado con el señor padre del señor Fernández, el señor Fernández es joven; comparado con el hijo del señor -- Fernández, el señor Fernández ya no es joven." (2)

Una pregunta tan banal como puede ser ésta, y que proviene de una situación cotidiana, trasciende esta cotidianeidad, -- se metamorfosea para tomar todo un sentido más deliberado e -- inexpugnable. ¿Qué es la juventud para el ser humano? La captación de la juventud, diría Villaurrutia, es factible de transformaciones. Es decir, cambia radicalmente según el criterio y la dimensión de la realidad con que se le observa; así, nuestra específica individualidad, en cuanto a lo objetivo o subjetivo de nuestra apreciación, nos hace diferentes en nuestras percepciones. El problema, en verdad, no es, sino la crisis que distintas valoraciones pueden tener al confrontarlas. Si sacamos los elementos más habituales de su contexto usual y si se les examina en una jerarquía más significativa adquieren, en este -- sentido, una nueva determinación que da como resultado una compleja serie de aspectos, apenas presentidos para el espíritu -- humano; aspectos que se podrían establecer en la realidad sensible, en el objetivismo tradicional, en una tercera posibilidad -- que es el tránsito, o en los diversos grados entre las dos realidades. Por otra parte, en las palabras que el Empleado diri-

ge al Curioso, vemos cómo la racionalidad se nos ofrece como -- ironía. Formas lógicas y mordaces comparan al señor Fernández- con su, anterior y posterior, generación familiar. En esta forma, "Parece mentira", al igual que "Sea usted breve", tienen -- cierta relación con las formas establecidas por el Teatro del - absurdo, y en especial, con Ionesco en la manera como sus perso- najes tienen una aparente racionalidad en sus diálogos: "Pero - es una minoría muy numerosa, que crece. Mi primo se convirtió-- en rinoceronte, y su mujer también." (3)

"EL EMPLEADO.- No me refiero al tiempo que empleamos en un tra- bajo de las manos, en coser un expediente o en poner en marcha- el multígrafo, tiempo que al fin y al cabo podemos saldar nueva- mente después de una pausa más o menos larga, sin pérdida consi- derable. Piense usted en el tiempo que sustraemos al desarro- llo de una idea, a la continuidad de un monólogo, a la visita de un recuerdo precioso, que, una vez interrumpidos, se escapan y- se esconden en el desván de nuestra memoria para reaparecer --- quien sabe cuándo." (4)

Como Villaurrutia ha confinado en el Empleado una gran - inteligencia y una genial intuición poética, este personaje ha- ce uso de sus eficaces poderes y delimita, con gran fluidez, el tiempo físico y cronológico del tiempo interior. Tiempo que al- canza una extraordinaria beligerancia, ya que el Empleado nos - opone lo insólito de nuestra recóndita emotividad como una for-

ma del tiempo existencial, contra lo instantáneo y cronológico de nuestra vida objetiva y personal. Es decir, existe una exégesis entre el tiempo sensorial y el tiempo espiritual. Enlace y escisión que se logran a través de la palabra del Empleado, que en este caso, implica también la del escritor.

"EL EMPLEADO.- Mas no tema usted, no escribiré su novela: ya -- está escrita." (5)

El Empleado es el personaje más significativo de la obra, es analítico y observador, nos intelectualiza y define el problema temático del drama: el enfrentamiento y la acumulación de realidades. La vida y la literatura se reúnen para tomar el -- sentido de la contradicción; algo que aún no sucede ya se encuentra escrito, o sea, el ser humano se repite constantemente en sus situaciones y posibilidades. El Empleado pasa constantemente de la personalidad que le ha marcado en primera instancia el autor, a otra personalidad insospechada que es la de escritor. Esta bifurcación se equipara a la forma en que el hombre -- se presenta al mundo que lo rodea, desde una máscara exterior, -- para pasar después a la verdad interna que no es siempre fácil de proyectar. Este personaje es un ser sensible e intelectual -- que observa a las personas de su ambiente circundante. Después de transformarse de secretario a escritor sabe captarlas, desde este estado, en su profundidad interior. Necesita la revelación de la espiritualidad oculta y de los sentimientos contradicto--

rios que desconoce. Pide que fluyan al exterior para colocarlos frente a frente con las formas objetivas y conocidas del hombre. Y después de afrontar lo desconocido, ya con una verdadera asimilación de ambos aspectos, los establece como una razón básica de la armonía en el ser humano.

El autor obviamente está identificado con este personaje, que también nos manifiesta, al igual que la obra, dos realidades que se contraponen) pero que también se unifican como una necesidad expresiva. Poeta, autor dramático y personaje se confunden en la voz teatral de Xavier Villaurrutia ya que el escritor es el hombre escindido, en el desequilibrio de la ambigüedad, - porque en su obra todo es paradoja. Dos mundos que en su fluirse se enfrentan en una confusión que implica un deslinde. ¿Somos vida y muerte a la vez?, ¿hasta dónde llega el devenir vital y dónde se pierde?, ¿somos la apariencia de una nostalgia?, ¿somos el sueño de otra persona o el propio?

"No sabe que soy el sueño  
de otro: si fuera su dueño  
ya lo habría liberado." (6)

"El poeta es dos, el poeta es otro, el poeta es él mismo y su semejante..." (7) Para el poeta somos en fin una forma dubitativa del existir vertida, en este caso, en el lirismo de la acción dramática. En esta forma, el hombre, en "Parece mentira",

tiene una constante significación dual. Es el "empleado" una categoría laboral que se extiende ampliamente en su significado: todos somos, en una u otra manera, empleados de algo. En esta circunstancia está nuestra cimentación objetiva, pero en nuestra determinación humana hay también otra presencia que pide aflorar y vivir su plenitud. Presencia que, en ocasiones, parece sojuzgada por la coraza exterior, pero que en su esencia necesita liberación y expresión. La voz poética confluye con su voz teatral porque otorgan una misma problemática: su duda existencial.

"El curioso y éste cambian esa primera mirada feroz de las personas condenadas a ocupar por un tiempo la misma jaula."

(8) En las notas o acotaciones que hace en su teatro, el autor tiene sutiles percepciones de gran profundidad psicológica. Al observar estas palabras en un sentido riguroso, pero objetivo, podemos entender perfectamente las indicaciones que se pretenden para el desarrollo de las necesidades escénicas. Sin embargo, esto no es suficiente para el autor, ya que nos da la indicación cambiando las características humanas de los personajes para convertirlos en conciencias desrealizadas, con calificativos que operan irracionalmente. De esta manera, el hombre tiene una calidad objetiva en la supuesta significación racional que tiene en el cosmos; pero el carácter bestial puede surgir en cualquier momento como contraposición a su determinación hu-

mana.

"El empleado y el curioso advierten que han estado hablando delante de un tercero. Pasado el primer asombro, cambian una mirada que es todo un pacto." (9) Además del lenguaje, que alcanza ciertos elementos poéticos, el autor definitivamente se encuentra situado en terrenos no objetivos, ya que busca una síntesis simbólica entre lo racional e irracional, para establecer momentos culminantes en la psicología de sus personajes. La acotación, en cuanto a su referencia escénica, no tiene gran interés. Su importancia reside en la manera de elaborarla y utilizarla, ya que al jugar con las palabras se recrea también con la despersonalización y la irrealidad de las actitudes que indica.

La situación moral que sobre el ser humano han estado discutiendo Curioso y Secretario, de pronto toma personalidad, cuerpo y vida, y se convierte en un personaje que será el Marido; personaje que se encuentra frente a ellos como un símbolo infeliz de lo que había sido la felicidad del desconocimiento. Esta objetivación de ideas cobra vigor y carácter para otorgar al público el interés de observar, en esta forma, lo subjetivo en absoluta objetivación; situación y proceso en los que también se podrían observar inconscientes influencias del Surrealismo. El hombre, representado en este momento por la personalidad del Marido, se desconoce sin atreverse a saber quién es

interiormente y, de esta manera, se abandona a ser quien cree que es en el mundo objetivo. Consigue ciertas formas de realización y felicidad; aunque para Villaurrutia la felicidad que reside en el desconocimiento humano es totalmente inexistente. La comprensión de la verdad es la explicación absoluta de la felicidad; es decir, las problemáticas humanas necesitan una exégesis espiritual y redentora. Sólo en el conocimiento que tenemos de nosotros mismos y en el descubrimiento de nuestras pluralidades internas está nuestro equilibrio y nuestra verdad primordial. El desconocerse y refugiarse en una máscara de felicidad es falso; hay que conocerse para apreciarse y ubicarse, o sea, sumar los dos mundos en potencia para alcanzar un ser totalitario.

Sin embargo, como la contradicción alcanza grados fasci nantes para la personalidad del autor, reconoce que exactamente en el desconocimiento mutuo entre los seres humanos puede haber una forma de comunicación; al no conocerse, no hay tensiones, ni relaciones que los alejen e incomuniquen. Comunicación en la distancia que supone lo anónimo del individuo, símbolo de una ausencia, ya que, en "Parece mentira", a un mundo se le sustituye por otro en que, a la manera de la concepción surrealista, se provoca la espiritualidad del subconsciente.

"EMPLEADO.- Un amigo es alguien a quien contamos nuestras victorias y ocultamos nuestras derrotas. Conozco situaciones co-

mo la suya, y aunque la suerte no me ha dado la oportunidad de experimentar en cabeza propia, he vivido intensamente esas situaciones... en los demás." (10)

Nuevamente encontramos una oposición aparentemente irreconciliable, en cuanto a las divergencias que encuentra el autor al emprender la interiorización del ser humano. He aquí -- también una forma crítica y paradójica para la ya resentida moralidad de la sociedad mexicana. Es decir, el sentido de la -- amistad no es verdadero, sino que está ausente, ha sido limitado por el miedo de mostrar nuestra verdadera condición. En esta forma, la amistad es soledad, no compañía, pues el hombre la ha moldeado como una simple convención y es, en "Parece mentira", un distante disfraz del acercamiento espiritual. Lucha de -- opuestos nuevamente; la consabida mentira amistosa, desde una -- forma sensorial y objetiva, se opone a la verdad interna que se ría la inexistencia de la amistad. Además, para el Empleado -- hay dos tipos de vida: la vida real y la vida sensible. La vida sensible sería la que comprende al mundo del arte, escondida, fugaz y emotiva, pero que, en ocasiones, confirma la identidad del hombre. El personaje creado por Villaurrutia puede vivir a través de la experiencia personal, pero también por medio de la literatura como forma subjetiva del conocimiento vital; las dos son estructuras válidas de la existencia. También existe una -- forma de aprender lo que son las pasiones y los sentimientos --

humanos a través de las experiencias ajenas. El conocimiento - de las posibilidades humanas, al igual que los obstáculos existenciales, no es un acto esencialmente personal y objetivo, sujeto a la individualidad de la persona, sino que puede consistir en una interpretación, subjetiva y transferible, de las turbulencias vitales.

"EMPLEADO.- Las impresiones de usted van de un extremo a otro, sin pasar por el centro. Hace un momento le parecía un secretario particular, ahora un poeta." (11)

En el mundo en que se integran los personajes de Villaurrutia, los valores y las situaciones mismas alcanzan un carácter antitético. Nada es absolutamente certero, ni tiene una -- única posibilidad, porque el hombre de Villaurrutia se rebela - ante lo palpable y tradicionalmente consabido. Los elementos - se refugian en máscaras con dos facetas que se pueden manifes-- tar indistintamente, pues existe el enfrentamiento con un mundo en cuanto a lo secreto e ignorado.

Como ya hemos señalado, en la obra se manifiesta, de manera sutil pero constante, una lucha de opuestos transferidos - de la conciencia del poeta al plano teatral; realidades soñadas que van de lo lúcido a lo irracional. Al observar las indica-- ciones para el desarrollo escenográfico se percibe una descripción de tipo realista tradicional, como puede ser cualquier sala de espera de un despacho ordinario. Sin embargo, lo que su-

cederá en ese ámbito, en el desdoblamiento de personajes y situaciones, no será nada habitual, sino que el subconsciente otorgará una nueva dimensión renovadora. Tenemos, como muestra de esto, la circunstancia de un planteamiento en general objetivo, -- como es el que ha transcurrido en la obra hasta el momento, y de pronto, se nos impone una escena nada realista como es la presentación triplicada de una mujer. Aquí lo subconsciente se corporiza para tropezar contra personajes y elementos escénicos pasivos y tradicionales. Situación que para el espectador, en primera -- instancia, es sorpresiva ante la simbólica complejidad que representa; pero que lo pone en tensión y le proporciona interés por los acontecimientos de la obra y, en ocasiones, le provoca una identificación con algún recoveco interno. Dinamismo que nos -- recuerda la "crueldad" de Artaud.

La triplicada presencia lleva un velo que le cubre el -- rostro como un fantasma vergonzoso que ocultará su culpa; recurso con que el escritor nulifica a la figura femenina como individualidad, pero, que exactamente por esta despersonalización, es transformada en un símbolo. Experiencia de índole universal es -- la que presenta el dramaturgo en una joven casada, infiel y siniestro, o con el rostro personal que le quiera conceder el espectador. La estancia de esta mujer en escena nos da un gran número de posibilidades sobre su significación; personaje reiterado -- en tres versiones, que a su vez se pueden desdoblar en una perso

nalidad con tres diversas valoraciones. Sin embargo, si el per-sonaje femenino aparece en tres ocasiones, puede significar --- también, tres culpabilidades similares que se unifican en un solo bosquejo físico, con una infidelidad -tal vez inexistente--- que se multiplica y universaliza. Tres imágenes visuales conformadas entre sí, que se cimentan en la insistencia de lo recóndito en oposición a lo real. Fantasía teatral que nos remonta - - también a la vanguardia subconsciente del Surrealismo.

La mutación entre primera y segunda realidad es constante. Cuando las alegóricas mujeres entran al despacho del supuegto abogado seductor, entregan cada una al Empleado tarjetas de presentación, o sea, cuando el secretario se busca en los bol--sillos, debería encontrar tres tarjetas, de acuerdo a tres res-pectivas visitantes que han penetrado en el privado del despacho; sin embargo, sólo encuentra una tarjeta de presentación. ¿Es -- también una sola mujer la que ha entrado? La tarjeta, como el - anónimo que ha recibido el Marido, tiene una explicación reveladora y contradictoria a la vez. El anónimo es un objeto que - - cobra vida y destruye una situación, en este caso, para transferirnos a otra ubicación de la existencia. El anónimo provoca la desgracia del Marido, pero también es el objeto que posteriormente le da una felicidad, en cuanto al conocimiento auténtico que alcanza de sí mismo. Los objetos, como manifestación simbólica, adquieren una expresividad que recuerda nuevamente los elemen--

tos surrealistas.

Hay en Xavier Villaurrutia una preocupación por saber, -- conocer o definir lo Maravilloso. La determinación definitiva de este elemento se nos escapa de una idealización para volver a la realidad, o sea, es una perfección efímera, volátil e inatrapable:

"EMPLEADO.- Amigo mío, lo maravilloso no existe. Lo maravilloso es que lo maravilloso no existe. Aquello que juzgamos maravilloso no es sino una forma aguda, evidente, deslumbradora de lo --- real." (12)

Si para el Surrealismo lo maravilloso es la pérdida de la lógica para adentrarse en los confines de lo mágico; para Villaurrutia el hombre no puede escapar del contexto que le corresponde como ser humano. Busca la realidad idealizada para entender - la objetiva. De esta manera, lo maravilloso es indagado en el arte y en la creación literaria, pero como para ésta, a fin de cuentas, su tema central será siempre el hombre mismo, tiene que regresar a la realidad. Según dice el autor, por medio de su personaje, exactamente eso es lo maravilloso, la existencia pura de - la realidad. En este caso, la realidad alcanza una gran significación porque parte del reconocimiento de un mundo íntimo para - establecer y ubicar al mundo exterior. Lo objetivo y lo subjetivo se enfrentan y se acumulan nuevamente, en "Parece mentira", para afirmarse en la violencia de una totalidad; disciplina cierta que busca una verdad definitiva.

"EMPLEADO.- ...No me diga nada. Yo imagino su caso y siento lo que imagino." (13)

Aquí, las partes constitutivas del conocimiento objetivo no se evidencian, por eso los personajes renuncian a toda comunicación particularizada y hablan de otra forma de entendimiento, de carácter general y, por lo tanto, más verdadera. En el parlamento anterior, el Empleado admite, en este caso, lo palpable y obvio; lo subjetivo es lo que importa, ya que suple a lo conocido y se convierte en un elemento más importante. Esta actitud - introspectiva proviene de los sondeos espirituales que el escritor efectúa, para manifestar la sinceridad lírica de su poesía. Indagación literaria que se vierte en su expresividad teatral. La renovación constante de Villaurrutia lo ha llevado a mani---festarse, a través de las palabras y la acción, en un teatro de interiorización que indica una influencia surrealista:

"EMPLEADO.- (Al curioso.) También usted puede leer en mis ojos."  
(14)

Importa más la captación interior que la exterior; no son necesarias las palabras, por relativas en este caso. En el interior que expresa el "ojo" está toda la capacidad de comunicación, la comunicación está toda en la verdad interna, no en convencionalismos hablados.

El Empleado, y por lo tanto el autor, enfrentan la fantasía con la verdad. Le dan un gran valor a la lucidez, aunque al-

final de la obra, la ficción triunfará sobre la realidad. En esta forma, tratan que el Marido alcance una toma de conciencia - ante su problemática:

"EMPLEADO.- Y por lo que a usted toca, querido amigo, permítame llamarlo así, piense en que la comodidad y la ignorancia en que se desarrollaba su vida no era más que una realidad vacía, un mundo deshabitado, un camino sin paisaje, un sueño sin ensueños: en una palabra, una muerte eterna; y que ahora, como usted mismo acaba de decirlo, gracias a un anónimo, es decir, gracias a una revelación, a la revelación de un secreto, se halla usted en el umbral de una existencia que podrá discutir, corregir y labrar - a su antojo, del mismo modo que el artista discute, corrige y - labra su obra en progreso." (15)

O sea, la conciencia es un estrato de la vida psicológica, y la lucidez con que se dirija esa conciencia puede dar la felicidad. Así, Villaurrutia expresa, en esta forma, su convicción-existencial; la consigna del ser humano es el descubrimiento de su interioridad; y no sólo el fluir cotidiano, avasallante e inconsciente, en cuanto a su significación. Por eso los opuestos se enfrentan, para así, jerarquizar actitudes y valorar situaciones. En la confrontación de estos elementos se establece la verdadera consigna de la existencia. En la obra se efectúa un gran enfrentamiento con el destino. El anónimo lo envía el destino, el azar -o la justicia ideal de los seres humanos- porque-

ese objeto es la revelación de una verdad desconocida. Por medio de esta situación, el Marido alcanza el enfrentamiento indispensable que el ser humano debe tener ante sí mismo. La obra, en su dimensión contradictoria, es una gran alegoría en que la re-velación y el misterio se confunden. El misterio, en ocasio---nes, surge de manera irrevelable dada su confusión, como es el desdesenvolvimiento de la supuesta esposa en la escena. Sin embar-go, lo no revelado es lo accesorio, lo intrascendente de una --circunstancia, es decir, el efecto exterior de la reiterada mu-jer. Por otra parte, lo que sostiene una verdadera importancia --lo primordial- es la incógnita misteriosa de la existencia. --Identidad que emerge de la sencillez anecdótica; verdad e inter-pretación que cada ser humano necesita conocer de sí mismo. Tea-tro de interiorización, a la manera de Luigi Pirandello; teatro de presentimiento y evocación individual en que la identifica--ción puede surgir, en cualquier momento, y hacer presa del es--pectador. Teatro de posibilidades en que revelación y conflic-to se confunden, en "Parece mentira", para dejar que el público tome su propia verdad. Porque, en este caso, la mentira es ver-dad y la verdad es mentira. ¿Qué es lo que "parece mentira"? -La verdad del mundo y de la vida, el devenir de los conflictos- y la confusión que ellos producen; desconcierto que precisa una justificación.

"EMPLEADO.- O, más bien, vino tres días seguidos a la misma ho

ra, a esta hora... o tres veces el mismo día." (16)

La temporalidad también ha tomado una condición antitética y paradójica, además de una calidad anacrónica e intemporal. Podemos notar, como ya habíamos señalado anteriormente, una dislocación del tiempo en cuanto a su ritmo cronológico. Villaurrutia juega con la capacidad encubridora que tenemos los seres humanos en el tiempo; trasciende un tiempo individual, y en este sentido, universaliza la obra en un tiempo perdurable y etéreo. Una serie de posibilidades, y en este sentido de realidades, se presentan en estos acontecimientos. Tiempo y personalidades teatrales sufren una acumulación de formas y elementos en su expresividad. Es decir, de una situación objetiva y cotidiana, como puede ser un recuerdo no establecido en su exactitud; se puede trascender hasta la absoluta complicación en la problemática del personaje. La duda temporal manifiesta, en esta forma, una dubitación teatral de índole totalitaria: duda ante la fidelidad, duda ante el amor, duda ante el orden moral y vital, y en especial, duda entre la realidad y la irrealdad del existir.

"EMPLEADO.- (Despertando.) Sí. (Sin moverse, rígido, contesta en empleado.) Voy en seguida. (Luego, humanizándose, se acerca al marido.) ¿Me creerá usted si le digo que lo envidio con todas mis fuerzas; que daría cualquier cosa por hallarme en su lugar? Es usted el empresario de un espectáculo en el que será-

al mismo tiempo el creador, el actor y el espectador. Piense usted que yo, en cambio, vivo miserablemente, como un ladrón, de los trozos de vida que robo a los demás en momentos de distracción, de ausencia o, como ahora, de azar. El mismo timbre que me recuerda mi muerte cotidiana lo llama a usted a una vida nueva. (Se oye la llamada del timbre. Automático otra vez, el empleado contesta en empleado.) Voy en seguida." (17)

En las acotaciones se marca, indudablemente, lo que se ha repetido, la doble personalidad del Empleado, la variación entre dos realidades que él afronta y en las que tiene que penetrar para su desarrollo vital. Se delimitan, así, sus alcances y sus virtudes, ya que en la personalidad del Empleado se enfrentan actitudes subconscientes que viven en pugna en el escritor; situaciones que se oponen como una evasión del autor. Aunque el Empleado parece defender una verdad interior, y con esto adentrarse en un mundo subjetivo, también manifiesta que es evidente la necesidad de que el mundo sublimado de las percepciones--adquiera cabida y se acerque al mundo real. Nuevamente la paradoja y la lucha de opuestos interviene en la valoración de las dos realidades: el hombre quedaría fragmentado si prescindiera de cualquiera de las dos, al enfrentarlas, las reconsidera y -- las ubica. Proceso que tiene paralelos con los principios surrealistas. En el teatro de Villaurrutia los elementos contrarios--son permanentes. Así, el Empleado tiene un sucedáneo personal -

entre la vida y la muerte, para él el vigor de la vitalidad estaría en la literatura, en crear y recrear situaciones, en la comunicación espiritual con las demás personalidades dramáticas y con sus propios personajes.

En "Parece mentira" nos vuelve a presentar Villaurrutia, con ligeras variaciones necesarias para la acción de la obra, la presencia triplicada de acrecentada irrealidad. Así, vuelven a aparecer las tres mujeres idénticas entre sí, o aparentemente idénticas, porque el Marido les concede variaciones distintivas en su monólogo. Se presentan anuladas, con vestidos negros y -- con velos de igual color que les cubren el rostro. Figuras intangibles como personajes de Remedios Varo que simbolizan las tres actitudes que tiene el Marido ante la suprema infidelidad de su esposa. Al enfrentarse a la primera mujer el Marido toma una posición drástica: de esta forma injuria, afrenta, con una irrevocable posición de intolerancia. Ante la segunda posibilidad femenina quiere olvidar y perdonar el adulterio; ve una solución y se niega a ver la realidad fatídica y verdadera, prefiere la mentira maravillosa; por esto necesita tener la luz apagada, para retirarse de la vida objetiva y refugiarse en su -- mundo personal. En el tercer enfrentamiento con su supuesta esposa, la visión del Marido se transforma totalmente en la fogosidad y alegría de una pasión, porque en el adulterio reside -- una nueva aceptación del matrimonio y una renovación del amor:

"MARIDO.- Ya lo ves. Aquí estoy. No puedo dejar de venir. Te - - espío. Te espero. Sigo tus pasos. No he podido vengarme....Te - reservaba un odio constante, diario, secreto.... pero todo no ha sido sino un amor nuevo, más agudo y más lúcido que el otro."(18)

El ha cedido por completo; se da cuenta que está vencido- por el delirio y la fantasía de su vida. Después huye del Aboga- do que sería el enfrentamiento con la verdad, nociva o positiva, no la quiere y, al desaparecer, la desecha.

Si nos atenemos a los personajes también éstos resultan - contradictorios, pues a pesar que tienen una psicología definida, no tienen un nombre personal que los individualice; sino por el- contrario, la designación que los envuelve los generaliza para - universalizarlos. Es decir, el autor, como en "Sea usted breve", los enfrenta a su realidad como seres impersonales pero identifi- cables por su nombre genérico: Curioso, Marido, Empleado, Aboga- do, etc.

El ambiente paradójico y contradictorio de la obra está - perfectamente encerrado bajo su título: "Parece mentira". ¿Qué - es mentira y qué es realidad? ¿Qué es sueño, a la manera de Segis- mundo, y qué es lucidez? Los dos elementos están fundidos en el- gran engaño que es la vida y la percepción humana porque lo que- era realidad antes de que el Marido fuera perturbado por el áno- nimo, auténticamente era mentira, pero mentira para él, tan afor- tunada, que ahora, ante esta situación, la realidad es tan funes- ta por inadmisible que "parece mentira".

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO V

- (1) Cf. Xavier Villaurrutia, "Monólogo para una noche de insomnio", Obras Completas, op. cit., p. 601.
- (2) Xavier Villaurrutia, "Parece mentira", Obras Completas, op. cit. p. 98.
- (3) Cf. Eugène Ionesco, "Rinocerontes", Teatro del absurdo, La-Habana, 1967, p. 171.
- (4) Xavier Villaurrutia, "Parece mentira", Obras Completas, op. cit., p. 99.
- (5) Ibidem, p. 106.
- (6) Xavier Villaurrutia "Nostalgia de la muerte", Obras Completas, op. cit., p. 49.
- (7) Cf. Raúl Leyva, Imagen de la poesía mexicana contemporánea, op. cit., p. 155.
- (8) Xavier Villaurrutia, "Parece mentira", Obras Completas, op. cit., p. 98.
- (9) Ibidem, p. 101.
- (10) Ibidem, p. 102.
- (11) Ibidem, p. 99.
- (12) Ibidem, p. 107.
- (13) Ibidem, p. 106.
- (14) Ibidem, p. 106.
- (15) Ibidem, p. 107.
- (16) Ibidem, p. 105.
- (17) Ibidem, p. 109.
- (18) Ibidem, p. 110.

## LA RACIONALIZACION DEL AMOR.

El amor, en cuanto a vitalidad, es un elemento que también está presente en la dramática de Villaurrutia y así lo encontramos en el drama "En qué piensas". El amor, como veremos en el desarrollo de la misma, da vida a la obra, a los personajes, y al autor también, en su proyección dramática.

El amor es una forma de intimidad, de acercamiento, de realización, pero a pesar de esto, o por ello mismo, es una efectiva manera de ejercer violencia, de desgarrar, de traspasar esa misma intimidad. En la medida en que es unión con alguien, es de una manera u otra, distanciamiento con uno mismo. Es uno de los actos más totalitarios, en cuanto a que toma lineamientos físicos, espirituales e intelectuales, y sin embargo, nunca las tres partes complementarias del ser se coordinan para verlo física, emocional o intelectualmente. Cuando lo pensamos no lo vivimos, cuando lo sentimos no lo pensamos, y cuando lo experimentamos sentimos que después de habernos sumergido en su clímax, debemos reflexionar para sacar en claro de qué naturaleza fue el acto cometido, es decir, si realmente vivimos en él las tres realizaciones o si nuestras experiencias quedaron truncadas al participar en el fenómeno amoroso. Esto tal vez nos ocurre porque una de nuestras obsesiones es reflexionar acerca de algo; en este caso será el amor, que en sí mismo tiene una naturaleza ajena a la reflexión. El amor es una forma intensa -

de intimidad, y es por ello que en él nuestra identidad resulta parcelada, o bien, definitivamente enajenada.

Dentro de la moral social es el riesgo intermitente de provocar el desorden por medio de la pasión, que si en el matrimonio, y al perder su mesura dentro de él, es reprochable, lo es más aún fuera de los cauces instituidos por el amor legal. El amor, y su correlativo la pasión, son dos formas de transgresión al orden social y por ello, dentro de una concepción burguesa del mundo, lo violentan constantemente.

La intimidad de la unión, sexual o espiritual, es intransferible, ya que es la identificación del acto cierto de estar vivo, como es el caso de Ma. Luisa en la obra "En qué piensas". La violencia magnífica del amor es pues, podríamos decir, la manifestación de un acto de soledad, de intimidad en compañía. El autor nos va a ofrecer, con toda la certeza de la que es capaz, una de las acciones más ocultas, y sin embargo, más generales. "Y de ahí nos viene, a través de la literatura, esta idea muy moderna y romántica de que la pasión es una nobleza moral, que nos coloca más allá de las leyes." (1) Es, podríamos definir, el acto más individual proyectado dentro de una totalidad universal. Tal vez, a través de las distintas manifestaciones amorosas que se denuncian en la obra, comprendemos por qué se habla del mito del amor, puesto que es, quizá, la única acción concreta humana que ha alcanzado estas propor-

ciones. Es el hecho cierto, incomprensible por excelencia, que parte de nosotros mismos y que se eleva a la categoría de revelación. Recorre el ciclo del eterno misterio y sustenta la parte más instintiva, pero al mismo tiempo, más compleja de nuestra existencia. Como todos los mitos, es presencia y ausencia de nuestra dualidad y de nuestra totalidad. Al acercarnos al fenómeno amoroso lo hacemos con el asombro y la esperanza de la renovación, fenómeno que develaremos más adelante en la obra.

"En qué piensas" nos plantea la situación de cuatro personajes complicados en la embriaguez de un mismo conflicto, personajes absolutos que representan una crisis y una liberación. Una mujer y tres hombres son las sensibilidades alegóricas del drama: Ma. Luisa, Victor, Carlos y Ramón. Tres hombres que son el engranaje de un mecanismo amoroso en el que Ma. Luisa es el punto de profunda alteración. Tres personalidades de las cuales una fue, otra es, y otra más será su amante. La obra es la presencia de la vida, en cuanto a una anécdota amorosamente simbólica. Los tres personajes masculinos sostienen relaciones amistosas entre sí; amistad que toma un desequilibrio ante la circunstancia afectiva común que representa el personaje femenino de la obra. Todos conocen, o han conocido, a Ma. Luisa y los tres adquieren una conflictiva veneración amorosa ante la presencia del ideal de la mujer. A la llegada del personaje femenino se inicia una verdadera tensión dramática, ya que es el obje

to de la pasión amorosa, pero Ma. Luisa hace acopio de elegancia moral y, con un convencimiento indudable, desdobra en un rígido encadenamiento su caudal amoroso hacia los apasionados - - amantes. Amor que se despliega en el sentido de la temporalidad y toma, en Carlos, Victor, y Ramón la condición de pretérito, - presente y futuro respectivamente; ámbitos en que se restituye el efecto del pasado, se reencuentra el del presente y se prefigura, en este desarrollo, el del porvenir. Para finalizar la - - obra Ma. Luisa logra persuadir a los demás personajes, y al lector mismo, de las hipótesis que le dan vida y circunstancia amorosa como amada y amante. Así, los cuatro personajes permanecen amando en el tiempo que ella les ha otorgado, o en el símbolo - que este artificio representa.

Las distintas escenas que van dando forma y estructura - a la obra se llevan a cabo en un solo espacio físico: escena--rio que nos representa el estudio de Carlos, estudio de lími--tes y elementos de una objetiva realidad. Imitación de la vida cotidiana que no representa, en primera instancia, la fantasía alucinante que enmarcará posteriormente al drama. Aquí encon--tramos ya la primera contradicción que implica siempre el - - Teatro breve del autor, es decir, el escenario físico aparentemente no tiene ninguna relación con la semblanza moral que, através de los personajes, la obra desarrolla. Durante todo el drama tendremos dos realidades presentes en escena, asimiladas

y discordantes una de la otra, para que el público y el lector aprecien y comprendan que en la plena realidad objetiva que nos circunda, siempre habrá efectos, situaciones y simulacros de -- otros factores que nos condicionan íntimamente. Situación que, -- como ya habíamos señalado en "Parece mentira", tiene semejanza con las realidades totalitarias que presupone el Surrealismo. Además, las dos realidades sugerentes que aparecen en los "Autos Profanos" se enfrentan, también, con la sensibilidad humana a la manera surrealista que "pretendía ante todo provocar, en lo intelectual y lo moral, una crisis de conciencia del tipo más -- general y más grave posible, y que el logro o el no logro de -- tal resultado es lo único que puede determinar su éxito o su -- fracaso histórico." (2)

El escenario está conformado técnicamente según las necesidades que presenta la obra. Los personajes van penetrando, -- en sus distintas llegadas a la escena, por la puerta del fondo; porque el espacio físico también cobra una significación; es la presencia de un marco ritual en que las afecciones y las situaciones psicológicas de los personajes serán transmutadas en valores absolutos, símbolos que enjuiciarán sus desbordamientos y -- sus carencias internas. Relaciones rituales que nos recuerdan -- las problemáticas de Antonin Artaud en su Teatro cruel. No sólo en estos detalles vemos una relación con las teorías artonia-- nas, sino que constantemente en la obra breve de Villaurrutia-

encontramos esta idea de remover y conmover por medio de las -  
 motivaciones dramáticas el espíritu del espectador para que el  
 fenómeno teatral alcance una verdadera comunicación, en forma  
 estremecedora y activa, con el espectador. "Una verdadera pie-  
 za de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el - -  
 inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión vir--  
 tual". (3)

La supuesta ventana que el escenario tiene a la derecha  
 es una abertura de grandes proporciones, que casi da forma a -  
 una pared, ventanal que comunica con una realidad externa, - -  
 opuesta a la alucinante fantasía que se representa en el esce-  
 nario. Esta ventana mostrará exactamente, a los ojos de Víctor,  
 la presencia y la impaciencia de Carlos. Después que ha obser-  
 vado desde el exterior, Víctor se presenta en el momento más -  
 inoportuno para Carlos. Le causa, así, toda una sorpresa y un-  
 sentimiento de turbación, como si los elementos exteriores al-  
 escenario representaran un desconcierto en la realidad íntima-  
 que tomará sentido y abstracción en él. El gran ventanal que -  
 nos indica Villaurrutia, en su escenografía, es de esta manera,  
 la concatenación con un mundo externo, como si el límite trans-  
 parente de la vidriera escindiera y continuara a los persona--  
 jes en la ubicación que tienen de una a otra realidad. Realida-  
 des casi impenetrables en sus diversos ambientes, pero tangi--  
 bles. Así, tenemos la referencia que hace Ramón al encuentro -  
 que ha tenido con Ma. Luisa en la puerta de la calle, puerta -

que nos daría el límite de las realidades contradictorias, pero asimilables, pues la que sería objetiva y lógica realidad - - comienza en la puerta del escenario hacia el exterior, y la peculiarmente subjetiva, que comunicaría con la vida íntima, sería la del escenario mismo.

Si hemos dicho que la escena tiene una calidad objetiva, este punto será una nueva contradicción en la dramática del autor. Esta imitación fiel de la realidad objetiva va a fluir, - durante la acción, por medio de ciertos objetos significantes - y del espacio físico, como si la expresividad del creador invadiera y transtornara todos los elementos materiales y espirituales de la escena y con esto causara un compromiso entre lo físico con un sentido trascendente, y lo espiritual como proyección del autor y de la obra misma. De esta manera las llamadas del timbre nos indican que el autor ha designado, para este efecto, una forma peculiar a cada personaje como individualidad de su ser. Es decir, la influencia de una certidumbre o de un razonamiento, de una personalidad humana en general, se comunica y anima a los objetos físicos. Situación que también tiene cierta relación de tipo surrealista si recordamos la simbiosis física y vital que podían presuponer los objetos para - este movimiento. Los objetos, en la transmutación de elementos, están dotados de una significación anímica. Así, la personali-

dad humana parece viajar, a través de las ondas sonoras del - - timbre, que llegan a los oídos de Carlos y Víctor para comuni<sup>++</sup> carles auditivamente quién es la persona que se presentará en-- escena. Por esto, la tercera llamada es un sonido nítido y claro, preciso y seguro, que se identifica con la personalidad de - - Ma. Luisa, ausencia simbolizada a través del sonido escénico; - sonido que es el anuncio de la presencia anhelada por los perso<sub>o</sub> najes masculinos. Más adelante tendremos la cuarta y última lla<sub>o</sub> mada, la que sólo es escuchada por ella:

"MA. LUISA.- ... (Se oye el timbre de la puerta. Con excepción - de María Luisa, los demás parecen no haber oído.) Han llamado.- (A Carlos.) ¿Esperas a alguien?" (4)

Esta señal indica que alguna nueva presencia penetrará - por el escenario y, posiblemente, traerá un cambio en el orden<sup>+</sup> que ha quedado establecido por los personajes amorosos. Un - - hombre desconocido se introduce en el estudio de Carlos, con va<sub>o</sub> rios paquetes que son propiedad de Ma. Luisa, y que toman cada- uno de los amantes para que el desconocido pueda retirarse; ob- jetos que también alcanzarán un significado específico. La im-- portancia que poseen los paquetes, tal vez sea la comunicación- amorosa: tesoro objetivo para los amantes masculinos, que es -- otorgado por la presencia femenina de la obra.

El personaje total de la obra es Ma. Luisa, pues en ella se localiza la representación misma del sentido amoroso. Los -

personajes masculinos tienen una cimentación plenamente se --  
 cundaria; únicamente están consignados para girar en torno del-  
 personaje primordial. Existe así una situación antagónica entre  
 los dos sexos, como si el fenómeno amoroso pudiera ser compren-  
 dido únicamente por la mujer. En este sentido, la obra tendría-  
 un fervor fogoso de tipo feminista. Ma. Luisa es el personaje -  
 beligerante del drama, porque sin ella la obra no existiría, o-  
 no tendría la supremacía que alcanza en la dramática de Villau-  
 rrutia. Es decir, sin la elaboración técnica de este personaje,  
 y sin el esquema que presupone su figura teatral, no hubiera si  
 do posible encontrar tres amantes que se unificaran en una sola  
 personalidad; carácter que reúne las cualidades de todos, pues-  
 los personajes masculinos son creaciones indispensables para el  
 encuentro de su consigna vital. Carlos, Víctor y Ramón son seres  
 que en la escena forman círculos concéntricos que se trazan en-  
 torno al personaje femenino, y que lo muestran como el eje - -  
 central e imprescindible de la obra. Ma. Luisa aparece como - -  
 creadora de un sentimiento que reparte y comparte en las vicisi-  
 tudes amorosas que le ha determinado el escritor, justificadas-  
 en sus tres amados.

En la obra se presenta, exacta y objetivamente, la - -  
 situación del momento más importante en la vida del ser teatral  
 que es ella. Momento de crisis y decisión, momento en que se --  
 recogen experiencias, emociones, rechazos, posibilidades que se

acumulan en el alma del personaje y que, posteriormente, se desglosan en escena, obteniendo, finalmente, su imagen total. La realidad en que transita Ma. Luisa está invadida por una evanescencia en lo frívolo y en lo intrascendente, por eso ella necesita profundizar y confirmar el destino amoroso que le presupone su personalidad. El personaje femenino está solo ante el - - espectador y ante sí mismo; en esta situación se nos presenta - como un personaje indagador que busca su propia redención. Tal vez por estas características resulte tan identificable con espíritus llenos de inconformidad, en cuanto a su realización amrosa, pues muchas veces en la incertidumbre y en la interrogante amorosa se encierra la totalidad del ser humano.

Su enigmática personalidad, no sólo se percibe a lo largo del texto, sino que su hechizo se advierte a cada paso; sabe distinguir la problemática de los demás personajes, intuye su - contemplación hacia el amor, como en el caso de Ramón. Es consciente también de la pasión de Víctor, así como del misterio -- que concierne a Carlos. Además, tiene la capacidad temperamental que le permite penetrar, profunda y conscientemente, hasta el - fondo del alma de los demás. Esto precipitará a los personajes - hacia su destino fatal, ya que al terminar la obra hacen una toma de conciencia general que finalmente toma un carácter positivo y ubicador. Ma. Luisa es sólo un simbólico pretexto, la imagen - de una realidad a la que los personajes se han enfrentado, pero

una realidad personal, que es para cada personaje- y hasta para ella- un conocimiento escrutador de sí mismo. Espejo en el que se localiza frente a su verídica conciencia reflejada. Su mentalidad es irreverente, en cierta manera, a los postulados de la época, pues en lugar de refundirse en la tradición espiritual y casta de la mujer mexicana, posee un sentido trascendente y no inmediato de la vida. A cambio de la seguridad de la tradición burguesa, Ma. Luisa obtiene la sobrevivencia del amor. La moral individual que sostiene tan orgullosamente no cede a una convención social intrascendente, sino a lo subjetivo de la ley natural que norma la búsqueda y el encuentro del deseo supremo, en este caso el del amor racional: el descubrimiento del orden entre dos actitudes incompatibles que en Ma. Luisa se equilibran. El delineamiento que Villaurrutia le ha concedido a la presencia femenina de la obra es el de una mujer enamorada; el amor será su consigna, su razón, su trayectoria, su justificación y su triunfo final.

La idea del amor, siempre, por su inaccesibilidad táctica, busca recompensarse en la realidad por medio de seres reales, en quienes paulatinamente se intenta la participación voluntaria que el amante les confiere. Si el amor perfecto, el capaz de llenar satisfactoriamente su propia imagen se compone de tres elementos -físico, emotivo y racional- es lógico, en la dialéctica amorosa, que el amante lo designe en tres seres-

amados. El amor totalitario no parece existir, pues la realidad siempre dispersa la unidad del alma. Ma. Luisa, quien posee una fuerte convicción de la totalidad amorosa, quien cree que el -- prejuicio empieza por la auto-traición, sabe como Platón, que - el amor total en el mundo sensible, es sólo un pálido reflejo - del amor interior del espíritu. Así pues, su amor despliega su totalidad para hacerse efectivo, se encarna en tres amados que reflejan, cada uno, un tercio fragmentado de la totalidad afectiva.

Carlos es la celda racional del amor, aquél que sólo es representado por la amante, en una configuración estricta, hasta en su imagen física.

"MA. LUISA.- ...Pero a Carlos... Es curioso: no puedo imaginarlo sin cuello siquiera. Cierro los ojos y lo veo con la corbata siempre en su sitio, con el pañuelo en el suyo; irreprochable."

(5)

En él se denota una cierta restricción de la realidad, - ya que sólo delimita la potencia de lo intelectual. Ma. Luisa - ve en él lo inaccesible de su propia racionalidad; sólo satisface lo intangible de la razón en el proceso afectivo. Al llenar sólo su parte racional restringe e inhibe la corrupción válida del sentir amoroso. Su limitación reside precisamente en que el - amor es un sentimiento irracional, que en Carlos se proyecta en la barrera racional que lo hace inaccesible. Es, en última ins-

tancia, el personaje que acentúa más la naturaleza irrealizable del amor en la realidad, ya que al encarnar el intelectualismo-deja trunca la fuerza espontánea de la pasión. En el pasado que representa ni Ma. Luisa ni él supieron si se habían amado. Exactamente, en busca de la aclaración de este punto, ella se entrevista con Carlos, puesto que al ubicar un pasado, ella reafirmará su conciencia amorosa en el presente intemporal del drama.

Victor es la parte más accesible del amor, el reflejo físico, la Venus terrena como diría Platón; la identificación más sencilla y en forma más inmediata. Su delimitación hacia lo físico resulta obvia y directa, pues expresa la libertad más ilimitada para la amante. La sujeción al deseo amoroso es también absoluta, porque la fuerza del instinto es, en última instancia, la única que ata a Ma. Luisa con este amado. La situación ante el amor es también circunstancial, pues este personaje tiene la obsesión, la absorbencia y los celos, que convertirían al amor físico en una figura espontánea, pero externa y poco profunda.

"MA. LUISA.- (Con cansancio.) Es fácil saber por qué lo amo; me cela, me sigue, me obedece, me acaricia..."(6)

La descripción amatoria de Víctor, que es la única que Ma. Luisa ve en él, es representativa de la facilidad con que el amor sensorial se realiza para esta mujer. Esto es excepcional en una obra mexicana porque, en su concepción del sexo, - - otorga libertad y modernidad. Esto sólo es una parte del amor,

la más liberada e intrascendente, la más fácil, ya que es la - que se expresa del todo en el plano de lo objetivo.

Por último, la más válida de las piezas del rompecabe-- zas, es Ramón; el poseedor del más genuino sentido amoroso, el afectivo. El es la imposibilidad de representación en la realidad. Lo emotivo es del todo lo intangible, ya que parte de una idealización íntima a la que no presta cuerpo el sentido de la realidad; es sólo la esperanza en el futuro:

"MA. LUISA.- Víctor me ama. Pero tú me amarás. No ahora, no; - algún día.

RAMON.- (Arrobado.) Sí, algún día...mañana tal vez.

MA. LUISA.- (Como un eco.) Tal vez.

RAMON.- Pero si Carlos te amó y Víctor te ama...

MA. LUISA.- (Continuando la frase.) Tú me amarás." (7)

Lo emotivo es también, y esto es lo más importante, la-- recreación ideal del amor. Si por un lado la significación emotiva es inaprehensible en una concretización objetiva, por - - otro, es el efecto más duradero de la afección amorosa. El -- sentimiento no posee ubicación espacial, sólo se delimita a -- través de la significación temporal. El amor sentido es la - - reiteración de un pasado, la espera de un futuro y la intran-- quilidad redentora y perpetua de cada instante presente.

El autor nos introduce en su obra a una búsqueda ontológica, que representa a la vez una búsqueda protectora. El tiemo

po afectivo, como símbolo universal preservador, sería en la obra analizada, justificación y equilibrio para el ser humano; alegoría que respalda ante la vida, que daría todo su empeño y ayudaría a trasladarnos hacia nuevas fronteras subjetivas -- donde se pudiera investigar la realidad. Son necesidades interinas que precipitan al hombre a conocer el mundo temporal que lo rodea. Aunque, en ocasiones, este mundo sea rechazante y -- únicamente proporcione tropiezos que dejan al ser humano en un estado de desvalida conciencia, como es el caso de Víctor, -- quien vive -y comprende esto -el presente transitorio e intrascendente de la obra.

El tiempo ha tomado toda una problemática en la literatura contemporánea, ya que la realización humana o la carencia de ésta se efectúan dentro de un tiempo circunstancial en que la idealización y la memoria cobran una importancia superlativa, más que el sentido estático del presente cronológico. Así, dice Virginia Woolf en su novela Orlando: "Una hora, una vez -- instalada en la mente humana, puede abarcar cincuenta o cien -- veces su tiempo cronométrico; inversamente, una hora puede -- corresponder a un segundo en el tiempo mental. Ese maravilloso desacuerdo del tiempo del reloj con el tiempo del alma no se -- conoce lo bastante y merece una investigación." (8) Sin embargo, este recurso aunque sea habitual en la novela de nuestros días, presenta toda una problemática para el escritor teatral,

pues el teatro presupone acción primordialmente, no descripción retrospectiva o un futuro ideal en la interiorización del personaje. Hay que presentar estos hechos a la visión del espectador, en la manera en que se nos aproximan y se nos sitúan en los planos alegóricos de tiempo. Esta es una de las grandes virtudes - en la obra de Xavier Villaurrutia. El escritor desentraña en -- forma absolutamente esquemática y metódica el proceso intimista que complica a los personajes. Conoce, a la perfección, el anhelo espiritual de Ma. Luisa y lo plantea diáfananamente en su lenguaje teatral:

"MA. LUISA.- ¡No comprende! Yo, por ejemplo, no tengo por qué - amar a Carlos, puesto que ya no me ama, y, no obstante, no - - comprendo por qué, para qué estoy aquí, en su estudio." (9)

El personaje de la obra se encuentra ante una problemática personal al vivir, dudosa e inconforme, su situación amorosa temporal. Al intervenir su presencia en la escena, su dilema es entregarse al presente como una forma de resignación, o retornar al pasado en la relación eterna y personal que puede tener éste. Así, su intención es presentarse ante Carlos para huir - del presente vital, enfrentarse al pretérito, en busca de un - tiempo determinante que la ayude en su detrimento interior para que, con este proceso, alcance una mejor ubicación temporal del pretérito, que al mismo tiempo recree en el presente y le asegure un futuro afectivo.

La temporalidad se usa como un recurso preciso para la elaboración teatral; al presentarnos tres planos ideales de tiempo, perfectamente delimitados en su ficción emotiva, estos necesitaban un acertado encadenamiento dramático que los aproximara y escindiera según las necesidades requeridas por la acción. La concatenación drámatica se encuentra sujeta al tono de la obra misma, tono que a su vez está cimentado en vivencias íntimas; vivencias que el autor ha colocado en un conflictivo problema amoroso:

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

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

VICTOR.- Pero si Carlos ya está en el pasado.

MA. LUISA.- Es verdad. Y tú en el presente y Ramón en el futuro. Pero ¿qué son, en este caso, pasado, presente y porvenir, sin 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?" (10)

El personaje de Ma. Luisa da estructura temporal e intelectual al desarrollo del drama; sus vivencias y sus dudas se proyectan a través de la escena. El personaje desdobra su tiempo afectivo en tiempo alegórico y dramático, hasta alcanzar una

solución. El encadenamiento de presente, pasado y futuro se logra por medio de distintos recursos técnicos y simbólicos, consonantes con la actitud del personaje femenino y con la transmisión que requiere la fábula del escritor. Los tres distintos tiempos amorosos que requiere la obra forman un tiempo único y totalitario que al finalizar el drama queda detenido en el espacio como imagen visual de la escena que sería el tiempo individual del fenómeno amoroso. En esta forma, la temática del amor dentro de la obra dará cauce y secuencia a la valoración de la temporalidad. Porque el amor, como el gran personaje imaginario y presente en el drama, va a disponer de un tiempo afín a su individualidad; el amor es la gran alegoría de la obra, pero para manifestarse necesita del otro gran elemento indispensable en esta creación teatral: la temporalidad.

Para el personaje femenino el amor está en el tiempo, ya que la disposición afectiva es un sentimiento eterno en ella. "En qué piensas" es una nueva idea acerca del tiempo dentro del teatro mexicano. No es, así, un tiempo relativo, sujeto a un aspecto cronológico, sino un tiempo amplio y eterno que se alimenta del amor como causa y justificación. La vida se complementa del recuerdo, de la aspiración y del momento en que se vive. -- Así como las teorías surrealistas unifican la realidad exterior con la interior, Villaurrutia une presente, pasado y porvenir -- para reunir e identificar al ser humano en una franca realización. De esta manera, la conciencia temporal, vital y afectiva-

se proyecta hacia nuevas soluciones. "Los tres momentos diferentes del tiempo de Parece Mentira y de ¿En qué piensas? se reúnen en el tiempo psíquico...." (11) de la protagonista.

El amor que nos presenta Xavier Villaurrutia en su elaboración dramática es una racionalización de la pasión, amor intelectual y utópico imposible de practicar para el ser humano, pero que sí alcanza una realización para los seres teatrales. En el personaje femenino la fuerza del amor es tan intensa, que si la alcanzara en su plenitud- sin administración alguna- quedaría destruida por la vehemencia amorosa. Ma. Luisa puede comprender esta situación porque, como ya señalamos antes, ella misma constituye el sentido y vericuetto de la pasión.

"En qué piensas" nos otorga una nueva concepción afectiva, que sólo alcanzaría lejanos lazos con el amor-pasión de la tradición de Occidente; conexión que podríamos identificar en la distancia amorosa que precisa este fenómeno para su existencia, distancia evocada también en la división temporal que nos presenta Villaurrutia. Sin embargo, en lo que se refiere a una relación primordial entre el amor-pasión y el amor-razón del -- Auto profano, no habría conexiones fundamentales. Y mucho menos existirían con las ideas espirituales del amor-cortés, o con el racionalismo erótico del amor-cortesano, porque este último, -- aunque también tiene un fundamento intelectual como el amor razonado de la obra, es enemigo del enamoramiento, situación que-

sí se da en la dramática que nos ocupa. El enamoramiento de Ma. Luisa precisa una distancia, pero es enamoramiento al fin.

El amor toma fundamento en el espacio moral de los personajes. Los gestos, las actitudes se derivan de la pasión, pasión contenida en el tiempo, porque el amor crea límites cronológicos para luego rebasarlos. "Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable - y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones." (12) El amor toma, así, una naturaleza ambivalente, como siempre sucede con los valores que Villaurrutia presenta. Amor es fantasía y amor es realidad, amor es el presente y amor es el pasado, como será también el futuro. Amor es cercanía y distancia a la vez. Amor es prisión y, amor trascendido, -- como en el caso de Ma. Luisa, es libertad.

La vida de esta mujer está asignada a la motivación amorosa, como ya se ha mencionado, y en esta situación el autor nos plantea un conflicto maravilloso, porque en la obra se carece de él en lo que se refiere a la personalidad femenina. Ella ha tragpuesto y superado los elementos accesorios que condicionan y delimitan al amor tradicional: celos, angustia, obsesión, egoísmo, pasión. Ma. Luisa ama porque es libre para hacerlo. La libertad con que ella y el autor han dispuesto a su personaje es conciencia absoluta de una nueva forma de amar. Ella no ama al amado --

en cuanto a la personalidad determinada que él significa, sino que su amor está dirigido hacia ella misma. Sin embargo, no ama con una conformación narcisista, porque el personaje sólo es un pretexto del autor, ya que en realidad, Ma. Luisa es una gran enamorada del amor.

El Amor es el gran personaje imaginario y presente de la obra. Mito y alegoría que van a disponer de la voluntad, vida y sentimiento del carácter femenino. De esta manera, conciencia e inconsciencia se funden en esta extraña valoración; Ma. Luisa o el Amor, que a la larga son lo mismo, es la única personalidad realmente lúcida del drama que puede ubicar y desglosar el fenómeno amoroso, sin que esta situación la lleve a una conflictiva personal. Por el contrario, este proceso la condiciona en la felicidad consciente del encuentro personal y la renueva vitalmente, ya que en el carácter de ella, el Amor toma formas exegéticas.

El personaje es de una peculiar originalidad y libertad ya que no es fácil sustraerse a la tradición amorosa que le correspondría, es decir, a la cursilería normal en la femineidad mexicana de la época. Ma. Luisa, sin embargo, en una audaz aventura, ha amado libre, pero conscientemente y, además, con la conformación más plena de la felicidad. Razón y sinrazón se encierran ante el predominio de la ambivalencia teatral. El Amor representa la ausencia de prejuicio, la elegancia espiritual --

en que ha conciliado su liberación anímica con su madurez - - sexual. Por otra parte, la lucidez y convicción con que Ma. -- Luisa transita en el mundo externo, tiene como base una indepen- - dencia espiritual a la manera surrealista. Formas de autodeter- - minación en que la moral no interviene para lograr la reden- - ción amorosa. Ella ama como una forma de expresión humana, como un desbordamiento racional que la comunica al mundo. Se engran- - dece, además, con este predominio en su realización, como perso- - naje teatral.

Existen dos etapas distintas y contradictorias, en apa-- riencia, que evidentemente se han conciliado en la aventura --- heroica del Amor. Elementos antitéticos que no admiten una diso-- · ciación porque, si se pudieran escindir, sólo alcanzarían una - valoración fragmentaria. La virtud de tal situación está en la- acumulación temporal, externa e interna, que Villaurrutia conce- de en la concepción amorosa que ha otorgado al Amor como perso- naje.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO VI

- (1) Cf. Denis de Rougemont, Amor y Occidente, México, 1945, p. - 284.
- (2) Cf. André Breton, Manifiestos del Surrealismo, 1969, p. 162.-
- (3) Antonin Artaud, El teatro y su doble, Buenos Aires, 1964, p.- 28.
- (4) Xavier Villaurrutia, "En qué piensas", Obras Completas, op.- cit., p.p. 127-128.
- (5) Ibidem, p.p. 122-123.
- (6) Ibidem, p. 123.
- (7) Ibidem, p. 125.
- (8) F. Beck Vera, "Xavier Villaurrutia, dramaturgo moderno", Re-- vista Iberoamericana, México, 1952, p. 32.
- (9) Xavier Villaurrutia, "En qué piensas", Obras Completas, op.- cit., p. 123.
- (10) Ibidem, p. 127.
- (11) Virginia Woolf, Orlando, Buenos Aires, 1937, p. 98.
- (12) Cf. André Breton, op. cit., p. 162.

## EL AMOR Y LA MUERTE.

La voz poética de Xavier Villaurrutia se afirma en diver--  
 sos elementos que pretenden liberarlo de la desesperanza que su--  
 fre en su trayectoria vital. Estos elementos están principalmen--  
 te sustentados, dentro de su poesía, en tres grandes temas: el --  
 sueño, la muerte y la noche. Su voz poética toma un sentido que--  
 delimita, de manera rotunda, la personalidad del escritor en la -  
 redención literaria de la poesía. Esta voz poética, esta pala---  
 bra que surge de la más profunda entraña espiritual -espíritu lú--  
 cido- se recrea en el poder de la palabra, porque para él, el ac--  
 to mismo de escribir es la posibilidad de recrear y racionalizar--  
 la realidad. "Se debe esto a las necesidades interiores del poe--  
 ta mismo; creía firmemente en la naturaleza intelectual de la poe--  
 sía, para él, escribir quería decir pensar y volver a pensar." (1)

La poesía tenía también para el poeta la índole de lo mági--  
 co, es decir, la posibilidad de lo anónimo; ignorancia angustiosa  
 que él necesitó resolver y que procuró a través de la palabra. --  
 "La poesía no es la música sino el lenguaje. El arte de la poesía  
 usa del lenguaje para adueñarse de aquélla, que por su naturaleza  
 escapa al lenguaje mismo. La obra de un poeta no vale sino en la  
 medida que lleva consigo, al mismo tiempo y en el mismo grado, lo  
 explicable y lo inexplicable. En manos del poeta el lenguaje no--  
 es sólo un instrumento lógico sino también un instrumento mági---  
 co." (2) Lenguaje exegético y redentor que no sólo se transmite a

través de su obra poética, sino que su palabra está imantada de - lo mágico, carece de una significación usual y toma una dimensión significativa. Voz poética que se desplaza en su obra comunicando su nostalgia, su análisis vital y su dialéctica entre realidad e irrealdad. La palabra poética toma características agigantadas en la creación de nuevos caminos, es tan ambiciosa que no se mantiene tan sólo dentro del territorio y la métrica del verso, -- sino que en su preocupación expresiva alcanza nuevas fronteras y se plasma en la dramática. Así, la voz poética se transforma en un nuevo plano artístico que toma original beligerancia en su voz teatral. Villaurrutia es, ante todo, un poeta que se lanza lúcidamente hasta el encuentro de su propia expresión, pero este impulso ontológico que es la poesía para él no implica la única circunstancia manifestada por su ser íntimo, sino también existe, en su creación, la presencia del experimento dramático. Es decir, ~ en su obra breve, poesía y teatro toman una nueva y fascinante dimensión. Si el teatro primordialmente presupone el acontecimiento alegorizante de la acción, en Villaurrutia esto no es definitivo, porque en los "Autos Profanos" el diálogo -lúcido lenguaje- alcanza una consideración semejante. Drama y voz poética se confunden en un solo elemento que se presenta a través de sus coloquios y de la naturaleza alegórica que caracteriza al escritor.

La poesía teatral que imagina Villaurrutia es la realidad-desdoblada de los nuevos ámbitos creados por él. Los personajes-

de esta creación dramática pueden tener definitivos desdoblamientos de su personalidad, desdoblamientos que, a veces, toman mayor complicación y, en este sentido, mayor interés al penetrar por -- los vericuetos de un tiempo espiritual. Así, se convierten en -- personajes poéticos en sí mismos creados dentro de una visión poética también.

En el Auto Profano "Ha llegado el momento" aparece, como - en general en sus obras breves, la voz poética de Villaurrutia. - La situación que se nos presenta es la posibilidad desrealizada - de la muerte amorosa, una idea de amor -Eros y Tánatos- que usa - el escritor como recurso último, único y definitivo para resolver la problemática planteada en el drama. Muerte y amor dan testimonio de la reconcentrada fuerza de su palabra poética que se alcanza en la obra. La anécdota que se nos presenta radica en el de--sequilibrio que siente una pareja de amantes ante la pérdida del don máspreciado en su enlace: el amor. La pareja principal de - la obra está formada por los personajes de Mercedes y Antonio. Penetramos en sus vidas en el momento en que están a punto de ini--ciar un viaje. Como despedida, deciden invitar la noche anterior a su partida a otra pareja amiga de ellos que está también ligada por el amor. La obra da principio cuando ambas parejas terminan de cenar e inician una charla de sobremesa. La melancolía y el - desaliento de la partida penetra inevitablemente en el ambiente.- Antonio confiesa a Luis que el gran problema que existe en su en-lace afectivo es la pérdida del estímulo amoroso; la relación emo

tiva entre Mercedes y Antonio se ha trocado en carencia y fatiga. La convivencia y el conocimiento que ambos, recíprocamente, tienen de sus personalidades ha desembocado en este funesto desencanto; han agotado el caudal amoroso que son capaces de otorgarse. - Más tarde, los invitados se retiran y la desalentada pareja decide perpetrar su viaje; la travesía que -según han aparentado ante sus amigos- determina una situación recreativa, es en realidad -- una jornada de tipo trágico, ya que es el gran trayecto hacia la muerte. Sus posibilidades afectivas se encuentran agotadas y sólo les resta el suicidio como requisito último e intransferible de su problemática. En el momento final del drama, el sonido de un disparo se difunde por el escenario. Al instante, cuando la muerte toma vigencia física y verdadera, una vecina asustadísima penetra en la escena. Pero no existe aún ninguna muerte física, - el disparo ha salido casualmente de la pistola de Antonio, y ante esta situación, se vislumbra un renacer vital y amoroso para los personajes.

Xavier Villaurrutia parte de esta anécdota para ligar las palabras con la acción y presentarnos, de esta manera, las dos -- realidades en que siempre deambula el poeta como escritor teatral. El clima poético, interno, desvaneciente se concede, desde el inicio, con una serie de alusiones abstractas, un tanto oníricas:

"FERNANDA.- Luis tiene razón esta vez. Mientras cenábamos, pensaba yo otro tanto. Los silencios han sido prolongados y repeti-

dos. No menos de una docena de ángeles han pasado volando entre nosotros. Hasta he sentido que el ala de uno de ellos me quitaba el polvo de la mejilla izquierda." (3)

Así tenemos que la palabra poética toma forma y nos presenta dos planos: el primero radica en la banalidad y sofisticación de un comentario de sobremesa, visión objetiva en que la palabra alcanzaría, tan sólo, una dimensión superficial. Si profundizamos en el segundo plano, el que sería realmente trascendente, la palabra se idealiza y toma formas alegóricas en que los símbolos poéticos alcanzan la determinación de una imagen. La definición melancólica del desaliento ha forjado la fantasía de ángeles que deambulan entre ellos. ángeles mundanos que conocen las pasiones humanas y las penurias que ellas pueden arrastrar. La imagen tiene a la vez una función teatral pues alude en significado al estado de rigidez emotiva que impera en las actitudes de los personajes. Las palabras de Fernanda determinan, en un parlamento, la tensa situación que se traza entre Antonio y Mercedes, pues al informarnos que el silencio ha hecho presa de los personajes, está significando el silencio espiritual en que recíprocamente están enlazados. En este caso, el silencio es acción dramática, acción auditiva que se transmite en poesía. Es decir, la palabra poética se vierte a través de la voz de un personaje, teatro y poesía se confunden en este intento expresivo. La presencia idealizada de los ángeles designa, además, un gran-

estado de melancolía y vaguedad hacia la realidad concreta. Villaurrutia vierte este sentimiento en palabra poética con sugerencias fuertemente irreales, veladas a una significación concreta y sugestiva de un estado de ánimo enajenante y fuertemente -- concentrado en la interioridad.

Por otra parte, la alusión a los ángeles que "han pasado volando" revelan en los personajes el abandono del consciente y el elemento surrealista de la ausencia de racionalidad. La evocación es altamente poética y, además, escinde los dos mundos síquicos del ser: lo racional y lo irracional. Villaurrutia es -- uno de los poetas del grupo "Contemporáneos" que más se acerca a descifrar los mecanismos del inconsciente y esto lo vemos concretizado en "Ha llegado el momento". No sólo está cristalizado en esta indicación ilógica y casi onírica, sino por el conflicto -- mismo de los personajes en juego esperanzado, totalmente oculto en lo profundo de la mente; en que una solución llegará a terminar su hastío, su incierta forma de relación y de existencia. -- Por eso la significación de los ángeles es importante, ya que nos va a situar la obra en un ambiente rarificado, lejano a una realidad totalmente normal, en donde los seres que se encuentran -- sienten una relación de extrañeza unos hacia otros. La individualidad de cada uno de los personajes, sobre todo de Antonio y de Mercedes, quienes están a punto de dar fin a su relación amorosa, es tan crítica, tan intransferible e inexplicable, que la --

convivencia en esta cena simbólica es más aparente que real.

"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." (4)

La palabra poética se encadena, en este caso, con la carencia vital de los personajes. Objetos, rincones, luces, seguridad, recrean sugerencias alegorizantes de los sentimientos de Mercedes. Carencia y búsqueda unidas se lanzan a un vacío, al lugar en que están "seguros de no hallarlo", pero que tiene la ilusión de lo incierto, del final que posiblemente emergerá en principio. La carencia vital ha tomado dimensión plena para Mercedes; ella y Antonio buscan inútilmente el sentido amoroso que les daba plenitud, tesoro inaprehensible que buscan dentro de sí mismos y que no pueden hallar, pues no existe ya, ni en su interior ni fuera de él. Es decir, los elementos dramáticos externos en que el amor se ha representado, como son el disco favorito de Mercedes —que designa el autor al principio del drama— y la rememoración dialogada de un pasado, no son lo suficientemente estimulantes para renovar la reciprocidad afectiva. De esta manera, el lenguaje alcanza una armoniosa unidad entre la inteligencia creadora del au-

tor y los sentimientos de los personajes a los que caracteriza. - Se advierte en sus diálogos una elocuencia espontánea en la que-- el lenguaje, propiamente poético, no resulta despersonalizado de la intriga, sino, por el contrario, está acertadamente unificado en un sentido coloquial que resulta válido y verídico. No exis--ten rastros de una falsa afectación, pues en este equilibrio de-- irrealidades que representa el drama, tal vez no se podría usar-- otro tipo de expresión.

La palabra realiza una conexión, casi sistemática, entre - el sentimiento vívido del personaje y el lirismo poético con que habla. Esta unión entre la intención y la realización es lo que queda realmente el sentido vivo de un lenguaje que tiene la dinámi--ca de la expresión teatral y, al mismo tiempo, la fuerza de evoca-- ción de la profunda espiritualidad de los personajes. Porque el-- lenguaje connotativo, el expresivo, es el que predomina, ya que la significación de la palabra condensa la realidad inmediata y, si--multáneamente, la intencionalidad que los personajes confieren a las cosas. La descripción y la significación poéticas de la mis--ma se enlazan para dar al espectador o lector, la sensación si--multánea de sentido real y figurado. En "Ha llegado el momento"-- cada diálogo tiene la llaneza de un lenguaje vívido y, en ocasio--nes, la espontaneidad lírica del idioma hecho metáfora.

"En el departamento de Antonio. Noche" (5) El tiempo físi--co en que toma situación la importancia de la obra está designa--do simplemente con la palabra "Noche". Si hacemos una conexión en

tre esta designación temporal y lo que el fenómeno nocturno representa en la obra de Villaurrutia, que "le revela, con su oscura - luz, las realidades y misterios de la creación" (6); la noche ha-tomado, dentro de la obra, una corporeidad que circunda al con--- flicto dramático. Es el ámbito perfecto en conexión con la cir-- cunstancia espiritual en que están encadenados, por el rechazo y- por el afecto, los personajes. En su aniquilamiento amoroso han- sido invadidos por una problemática situación que se soluciona en la oscuridad luminosa y reveladora de la noche. La atmósfera noc- turna de la acción dramática implica una profundidad e intimidad- de ambiente. En la noche se develan las emociones, se confiesan, se revelan las más inconscientes y las más esperanzadas. La no-- che, tema favorito del poeta, parece ser la prolongación de nues- tros más íntimos deseos y temores. Noche es poesía, noche es mis- terio y revelación. El escritor, para el desarrollo de esta obra, ha escogido la noche como el gran contorno en que tomará nuevo -- equilibrio la penuria sentimental.

Uno de los aspectos importantes que nos presenta Villaurru- tia en el drama es la original dimensión que nos da de nuestra -- burguesía. En estas dos parejas existe una sensibilidad espe --- cial, que trasciende lo cotidiano y que liga a los cuatro persona- jes en una peculiar situación moral, ya que los componentes de -- las dos parejas han tenido, anteriormente, relaciones unos con -- otros. Este es uno de los rasgos de libertad en el ambiente bur- gués mexicano que Villaurrutia siempre trata de sobrepasar y tras-

cender, inyectándole una vitalidad y modernidad realmente sorprendentes para su momento. La modernidad estriba en que los personajes no tienen una cimentación particular en tiempo y espacio; la situación ha trascendido un ámbito mexicano para ampliarse en busca de nuevas dimensiones y de renovadas posibilidades de expresión e identificación.

La obra, a pesar de su brevedad, es de gran riqueza literaria. Seguramente es un drama indispensable para entender a Xavier Villaurrutia como dramaturgo porque, como ya señalamos con anterioridad, algunos elementos poéticos están transferidos en esta obra. Circunstancia, que desde luego, no tan sólo deriva de su mundo poético, sino, en primera instancia, de la personal y pródiga sensibilidad del poeta. Experiencias vitales que en "Hablado el momento" conceden consistencia a la realidad teatral. Tiempo, amor y muerte se fusionan para darnos un sentido, nuevo y totalitario a la vez, de sus esencias unificadas. Tres elementos que nos muestran la inestabilidad vital y la frustración moral de los personajes. Concepciones creadas por el autor que proporcionan utópicos y maravillosos procesos que dan una renovación voluntaria, climática e idealista de la existencia.

El tiempo abandona una posición objetiva, cronológica, para después desplegarse en planos de presente y de pasado que necesitan realizarse en un futuro. Situación que presenta paralelos con la dimensión temporal que es estructura en la obra "En qué --

piensas". La dislocación del tiempo toma vigencia desde la acotación inicial del drama, la descripción física y moral de los personajes los identifica con la situación que más tarde se va a desarrollar: "Dos parejas llegan a ese punto final de una cena en que la conversación languidece. Las mujeres son bellas y aún jóvenes. Los hombres son distinguidos y se hallan en esa edad que es todavía una cima, pero ya empieza a ser un declive". (7) Es decir, el momento extremo y catártico que viven está cimentado en el vértice de una decisión, de un tiempo interior definitivo, en el que se justifica el sentido pretérito de su vida y se resuelve, en esta forma, el enigma emocional del futuro.

"MERCEDES .- Es que Antonio y yo no hemos reñido como otras veces, como era nuestra costumbre. ¿No es eso?

FERNANDA.- Eso justamente, Mercedes. ¡Tienen, Antonio y tú, una manera tan divertida, tan amorosa de reñir! Esta noche me han decepcionado.

ANTONIO.- No cabe duda que eres amable; no estás contenta si nosotros ves reñir.

FERNANDA.- (Suspirando levemente.) ¡Reñir! He aquí algo que Luis no supo hacer conmigo.

LUIS.- Fernanda. ¿Te das cuenta de que estás hablando mal de mí como si estuviera yo ausente; y en pasado, como si ya hubiera muerto?" (8)

El autor, desde el principio del auto, establece una dia-

lética entre los personajes para que éstos, sin mostrarlo claramente, vayan aludiendo su situación actual. Las dos parejas de amantes se conocen desde hace años y las costumbres cotidianas, como son las riñas entre Antonio y Mercedes, se han hecho rituales para los demás y para ellos mismos. Sin embargo, lo extraordinario de la obra es que Villaurrutia nos da a entender con esta pequeña dialéctica de la discusión, que un mismo acto se ---- transfigura temporalmente y que del pasado al presente momentáneamente la significación de un hecho se transforma en una duración vital, plenamente cargada de sentido, de acuerdo con la sensación y la experiencia del momento actual. El tiempo hecho costumbre destruye la connotación de los gestos y de las acciones, pero es a la vez, vivido como instante. Circunstancia que puede recuperar el sentido cotidiano del hecho y convertirlo en instante pleno de crítica vitalidad. Este aspecto del tiempo significativo se va trazando a lo largo de la obra, hasta llegar a su decisión con la revelación del reencuentro.

El tiempo alcanza en este drama un sentido de nostalgia y de quebranto. El tiempo ha continuado, en su devenir cronológico, como un elemento objetivo que se transmuta en un tiempo moral. Es decir, el tiempo del encuentro amoroso permanece en el pretérito pero, irremediamente, los personajes se encuentran en la circunstancia rechazante del presente. Presente crítico que es angustia y apatía, tiempo sin vida amorosa en que todos -

sus rudimentos están destruidos. Por eso ellos, ante todo, necesitan recuperar el tiempo físico y moral del ayer; anterioridad que simboliza, como asociación, al mundo personal en su clímax de realización.

"MERCEDES.- Mira, Antonio. Aquí está el veronal. Una dosis suficiente para dormir un sueño del que nadie... ni la vecina de al lado con sus matinales ejercicios de piano, habrá de despertarme." (9)

El tiempo no puede echar marcha atrás para recuperar un ámbito. De esta situación es consciente Mercedes que necesita tomar un recurso purificador definitivo, recurso que para el personaje femenino es la muerte. O sea, ante las circunstancias que han agobiado al amor, la única esperanza es fundir sus intimidades en el tiempo personal y eterno de la muerte. Para Antonio, en cambio, el tiempo amoroso tiene otro sentido menos valiente y definitivo: él pretende regresar al pretérito, pero esto lo quiere realizar por la rememoración del ayer afectivo. Actitud fantasiosa que no participa de una visión objetiva como la de Mercedes. Disturbio que se limita en la gran escisión de dos personalidades; él pretende utilizar el obvio recurso de la añoranza, que en la situación que se precisa es falso. Ella quiere la verdad, única y determinante, que percibe en el quebranto del fenómeno amoroso.

Por otra parte, los cuatro personajes afectivos represen-

tan una comparación amorosa porque el amor es un sentimiento mu-  
table. Entre ambas parejas se dejan ver dos dimensiones tempora-  
les y distintas del amor. La patética distancia y, a la vez, la  
conciencia del rompimiento y el recuerdo del amor realizado -y -  
su vigencia final- están representados por Antonio y Mercedes, -  
los agonistas del drama; quienes en esa noche van a decidir el -  
derrotero definitivo de su existencia. Luis y Fernanda, por el -  
contrario, representan el amor irrealizado en el sentido en que -  
ambos son ajenos a la profundidad intensa de la vigencia amoro--  
sa. Viven el amor como una normalidad precisa, sin la pasión --  
que da el temor, la duda, la obsesión, o el presentimiento del -  
fin de una relación. Sin embargo, la felicidad anterior de Anto-  
nio y Mercedes está actualizada en la inconsciencia natural de -  
Luis y de Fernanda:

"MERCEDES.- No. (Pausa breve.) Si Luis y Fernanda se inventan -  
pretextos para distraerse, para dialogar, si aún sostienen con--  
versaciones es porque aún se quieren o se desean. Pero también a  
ellos les llegará su turno, como nos llegó a nosotros." (10)

Xavier Villaurrutia traza también una dialéctica tempo---  
ral del amor, transfiriendo la situación de los amantes críticos  
a la placidez atávica de los amantes pasivos y satisfechos. Es-  
ta situación de pasado y presente es cíclica, ya que en un momen-  
to determinado Luis y Fernanda vivirán la situación de Antonio y  
Mercedes, como éstos vivieron anteriormente la suya. Así, cada-

pareja se transforma en una simbología viviente de las distintas etapas que recorre la relación amorosa, cualquiera que ésta sea. Sin embargo, la intensidad satisfecha que viven Fernanda y Luis es comparable, en vigor pasional y, en este sentido, temporal, - al hastío atormentado que experimentan Antonio y Mercedes.

El tiempo toma también el temperamento de lo enigmático, - enigma que, por otra parte, siempre está presente en el Teatro breve de Villaurrutia. Lo enigmático radica en el sorpresivo final de la obra y en un viaje que sostiene por límite y duración- la eternidad de lo infinito, ya que hasta el justo momento de -- iniciarlo penetran en su desconocida esencia. Los personajes no saben adonde se dirigen en su aventura mortal, sólo conocen el - momento de la partida; solución provocada por una desesperada -- búsqueda. La indagación del tiempo es cíclica, como ya se ha señalado, porque el afán recreativo se deriva de un tiempo pasado, secuencia que se encuentra agotada en el presente que se nos --- ofrece en la obra, pero que pretende ser recuperado. El presen-te significa el tiempo moral crítico de las personalidades tea--trales, que sólo viven anhelando el pasado para trastocarlo en - un futuro que es consigna y esperanza de salvación:

"FERNANDA.- Lo sé... porque lo imagino. Porque lo he experimentado... en los demás, En las novelas, en las piezas de teatro, - no me importan las escenas amorosas sino las disputas en que las

palabras hieren." (11)

Fernanda hace una serie de alusiones a la identificación que la vida real puede tener con la literatura, lo que le confiere la inconsciencia del subconsciente y da la sensación de vivir de prestado la intensidad que no puede realizar en su vida presente. Su actitud contrasta con la de Mercedes y Antonio, quienes, agresivamente y sintiendo la conciencia de su desesperada situación se introducen enconadamente en una discusión bizantina acerca del eterno tema del amor. Sin embargo, esa discusión evoca muchos matices que sirven como aliciente para revivificarla llama de su individual dimensión afectiva:

"LUIS.- Naturalmente. Así el día que Fernanda me engañe de verás, creeré que aún está jugando, y no sufriré." (12)

Como aliciente para buscar la vehemencia de la pasión,--- Luis recurre a la teoría del engaño, de la potencia al acto. La imagen ilusoria de un tiempo futuro intenso en la vivencia amorosa, revela la insatisfacción y la indiferencia que hacia la relación tienen Luis y Fernanda. En cambio, el viaje que van a emprender los amantes hastiados y saciados de una pasión antigua, que ya no pueden resucitar, es tan significativo y simbólico como el título mismo de la obra: "ha llegado el momento" de enfrentarse al misterio de lo incierto y de la fuerza misma que el Destino, como azar y posibilidad puede ejercer sobre ellos. Complicación y sencillez se traban en el conflicto interior. Todo es-

tan simple, rotundo y terrible a la vez, como el hecho, de que los amantes ya no se amen más. Es por ello que el viaje ritual-simbólico, que va a abarcar una serie de posibilidades infinitas, es la realización de un desenlace, cualquiera que éste sea, trágico o feliz.

"ANTONIO.- Tal vez Mercedes encontraría en ti el amor que ya no puedo darle y, con el tiempo, te daría el amor que ya no puede darme a mí. ¿Comprendes?" (13)

Antonio apela al último recurso, al grito del desesperado, porque si uno de los miedos amorosos, en un momento dado, es la penuria de los celos, por otra parte, estos celos tienen que alimentar al espíritu amoroso. La pasión sería otorgada así por el quebranto y la angustia producida por los celos. En el caso de la pareja amorosa se han rebasado todos los límites, porque el amor que Mercedes pudiera despertar ha reconocido su final. Luis no la ama porque el amor tiene una calidad de mutación. Su amor, en el momento más inesperado del conflicto, se ha trocado de sujeto y está depositado en la semblanza teatral de Fernanda. Pero si Luis no ama a Mercedes, ¿cómo Antonio puede recurrir a los celos para recrear el fenómeno amoroso y, en este sentido, poder recobrar también el tiempo anhelado del pretérito?

El autor nos presenta, al finalizar el drama, toda la transmutación que sufre el amor. Dimensión que se continúa de un efecto acabado y perdido a la posibilidad de un nuevo amor --

que se inicia después de abrir la puerta de la muerte.

En el momento patético en que el amor se defiende de la -  
desesperación de ya no sentir amor, lo encontramos como dualidad,  
enlazado a la temática constante del poeta: la muerte y su en---  
cuentro como un renacer.

El viaje proyectado se cifra en el deseo obsesivo de reen-  
contrar, en la muerte, la revelación del tiempo pasado y el sig-  
nificado coherente y vivo de su relación. Aquí la muerte se ve  
no sólo como retorno a la vida y como trascendencia de una si---  
tuación banal, que gracias a ella ha cobrado nueva significación,  
sino que adquiere el sentido temporal del futuro, la posibilidad  
abierta de reencarnar el amor en actitud vital. La muerte, pro-  
fundamente adentrada en el poeta, cobra la representación de ca-  
tarsis final. A través de ella o de su realización en potencia,  
el amor alcanza nuevamente expresión vital y verdadera. El cami-  
no inexplorado de la muerte resuelve la intención y la finalidad  
última de los amantes: resucitar su amor y hacerlo vigente y vi-  
tal.

La problemática de la muerte es uno de los temas fundamen-  
tales, como ya es sabido, en la obra de Xavier Villaurrutia. La  
muerte es expresada como una forma de compañía a través de su --  
poesía. Muerte era su consigna vital, porque la vida en este --  
sentido perdía su índole trascendente; es decir, para el ser hu-  
mano cimentado en la realidad objetiva, la delimitación más im--

portante de sus intereses está remontada en el sentido de lo vi-  
tal. Porque en la vida es donde el ser humano puede realizarse,  
pero para Villaurrutia, como para los personajes principales de  
esta obra, la muerte toma una nueva idea de redención y esperan-  
za. La vida sólo sería un tránsito para la esperanza indefini--  
ble de la muerte. En esta forma, la vida sería lo banal y la --  
muerte lo trascendente, el mundo donde el hombre puede realizar-  
lo irrealizable de su interioridad. Si la vida está limitada --  
por lo lógico y por lo pragmático, la muerte tiene la libertad--  
de lo desconocido. La vida sería por otra parte tan inasible y-  
el sentido de la felicidad tan intransferible, que el ser humano  
está colocado en la incomunicación del mundo; por eso la única -  
seguridad que el poeta sostiene hacia el devenir vital es que és  
te forma un camino hacia lo mortal. Es decir, lo definitivo, ab-  
soluto y determinante en nuestro transcurso humano es la presen-  
cia final de la muerte. Por eso para Villaurrutia la muerte es-  
esperanza, es retorno a otra vida incipiente; es el interés por-  
lo desconocido; es la aventura espiritual y es la única reden---  
ción final. De esta manera, la decisión hacia la muerte que to-  
man los amantes descubre, retrospectivamente, la realidad apoya-  
da pero nunca muerta, de una relación que al presentar su final,  
se redime en vida a partir de un nuevo inicio.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO VII

- (1) Cf. Frank Dauster, "La poesía de Xavier Villaurrutia", Ensayos sobre poesía mexicana, op. cit., p. 17.
- (2) Cf. Xavier Villaurrutia, "Introducción a la poesía mexicana", Obras Completas, op. cit., p. 764.
- (3) Xavier Villaurrutia, "Ha llegado el momento", Obras Completas, op. cit., p. 131.
- (4) Ibidem, p. 136.
- (5) Ibidem, p. 131.
- (6) Cf. Raúl Leyva, Imagen de la poesía mexicana contemporánea, op. cit., p.p. 152-153.
- (7) Xavier Villaurrutia, "Ha llegado el momento", Obras Completas, op. cit., p. 131.
- (8) Ibidem, p. 132.
- (9) Ibidem, p. 139.
- (10) Ibidem, p. 137.
- (11) Ibidem, p. 132.
- (12) Ibidem, p. 133.
- (13) Ibidem, p. 135.

## LA DESPERSONALIZACION DE LOS PERSONAJES.

Entre los variados elementos que Villaurrutia nos transmite a través de su obra tiene, entre otros no menos valiosos, la presencia de la ironía. Manifestación del humor consciente e inconsciente mezclado con una diluida agresividad que puede implicar elementos satíricos. La ironía siempre manifiesta la burla disimulada hacia algo o hacia alguien. De esta manera, cuando se expresa en forma literaria no es, en un buen escritor, una categoría gratuita, sino que además de lo aparentemente insustancial de un divertimento lleva, en lo cómico, el trasfondo de crítica que ofrece en diversos grados de mordacidad. Puede ser aguda y penetrante o sutil y perspicaz; siempre va dirigida a censurar los defectos, ridiculeces; errores, vicios y crímenes humanos. El sentido de crítica que lleva persigue a la inmoralidad, al anquilosamiento, a lo caduco, y resulta a la larga una manera válida y moralizante. La ironía es un elemento literario por el cual la palabra se opone directamente al pensamiento del escritor, por lo tanto, se dice lo que no se piensa y viceversa, pero de tal manera, que este procedimiento es evidente y se manifiesta al lector o al espectador. En esta forma, por medio de la mencionada disposición, se resalta lo que el pensamiento quiere criticar o significar en su opinión. La ironía toma una distancia y, en este sentido, una perspectiva hacia una situación dada. El criticar es la capacidad de contener un sentimiento

to y de examinar en forma racional diferentes aspectos del -- comportamiento o de la trayectoria humana; disposición en que -- notoriamente se sitúa un juicio intelectual que siempre se manifiesta ridiculizando a lo criticado.

Villaurrutia hace uso de los diversos elementos antes -- mencionados para crear la obra dramática "Sea usted breve", sátira social en que la despersonalización de personajes y situaciones nos remiten a la reflexión y discernimiento de una sociedad de tipo burgués. Elige un argumento en que su intuición nos otorga un alto sentido intelectual, es decir, la sutileza y la fineza de su sátira revelan su inteligencia y su humorismo. La ironía toma precisión en la anécdota que utiliza, en el contexto y tono en que nos presenta el drama, en el sarcasmo de los -- diálogos, en el escarnio que se efectúa en los personajes y en el absurdo de la acción. La toma de conciencia del personaje -- principal, en la que el drama toma fundamentos de una gran paradoja es el momento culminante en que Napoleón tiene vestigios -- de lucidez; posteriormente la enajenación toma nuevas formas para que el personaje cometa visibles aberraciones.

La obra nos plantea cómo Napoleón, hombre de gran dina-- mismo, es un nocivo gobernante en el que se sustenta la vanidad, la carencia de seguridad personal y la más notoria amoralidad. Cacique en el que está sostenido el destino de un grupo social. Como hombre dinámico y demagogo que es, trata de lograr el con- --

trol de la natalidad en beneficio del pueblo de Zamora. Sin -- embargo, sus intereses no tienen un afán sincero pues convienen a razones egoístas de tipo personal. Por otra parte, predica su decisión de disminuir la natalidad, cuando él personalmente, -- alcanza la cifra de nueve hijos. La obra finaliza cuando, al -- ver frustrados sus deseos por la "Oposición", revoca definitiva mente su actitud para contradecirla en una nueva disposición: las gentes del pueblo, a quienes, según dice en su enajenación de supremacía, considera como hijos suyos, tendrán un hospicio, un orfanatorio o un tribunal para menores; instituciones que para - el personaje, en su prepotencia, tienen un mismo valor.

La obra da inicio a partir de una acotación en la que ob servamos un juego de palabras que, de inmediato, nos hacen reco nocer una voz poética: "bajo la marea de un mar de expedientes". (1) Si esta expresión hubiera sido utilizada por otro escritor, seguramente hubiera corregido estas líneas, pero la dimensión - poética de Villaurrutia trasciende hasta la reiteración de soni dos en una acotación; instrumento ornamental de la palabra, pu ramente auditivo. Después, como si fuera un azar y no un propó- sito, al anotarnos el tiempo y el espacio en que se justifica - el drama nos dice: "En Zamora. En una hora. Hoy." (2) Elementos- poéticos que se confinan en las referencias que precisa la - obra. En una sola línea está la rima de Zamora con hora y, - también, la circunstancia infinita de lo intemporal, es decir,-

un eterno hoy que se engrandece en la probabilidad de un siempre, de un antes o de un nunca. Efecto de una gran sugerencia que ya percibimos en "Parece mentira"; voz poética que se transfiere - a su teatro y que concede una intemporalidad sutilmente ilusoria.

Las dos primeras escenas de "Sea usted breve" están trazadas en relación con dos personajes; Napoleón y el Droguista, -- quienes toman actitudes opuestas ante un aparente conflicto. El problema se mantiene en el sentido y valoración de la temporalidad, elemento que sufre una dislocación en la percepción que -- ambos personajes conciben de él. Para Napoleón, el tiempo es -- una medida preciosa e indispensable, ya que él lo utiliza como -- determinación de la exactitud, de la rapidez y de la precipitación constante; es, en fin, un proceso de períodos que implican una problemática, ciclos temporales que lo persiguen ininterrumpidamente hasta tener la impresión de una asfixia provocada por la angustia de la precipitación. En cambio para el otro personaje, el Droguista, el tiempo es un reposo, es la idea de algo intangible que para sentirlo se debe permitir que fluya y se disperse. Para que el hombre lo pueda percibir se debe desembarazar de -- todo lo accesorio para comunicarse con el sueño del tiempo, no -- a la manera de Lenormand, sino como un aparente embeleso que se debe disfrutar; algo que nos acompaña y que, sin embargo, es -- inaprehensible.

En las obras de Villaurrutia, el tiempo siempre tiene un -

extraño tono de vivencia contrastante y de no coincidencia - - entre los personajes a través de los cuales transcurre. El des tiempo y el reencuentro del tiempo amoroso aparecen, por ejem-- plo, en "Ha llegado el momento". En la pieza breve que tratamos ahora encontramos que el tiempo juega con los personajes a - - través de un accidente anecdótico. Claro que aquí la concepción del tiempo no existe como preocupación, conflicto o elemento vi tal, sino que es simplemente en el transcurrir de la obra y en sus resultados argumentales donde vemos la insignificancia del tiempo en la provincia mexicana.

Desde el inicio de la obra se observa la aparición de -- los personajes aislados entre sí y, sin embargo, forzosamente - encontrados como los alambres disgregados de un conmutador, que aunque dispersos tienen que concatenarse para formar una comuni cación. Esta incomunicación, a pesar del diálogo constante y le jano, refleja un humor basado exclusivamente en las incitaciones del coloquio entre Napoleón y el Secretario. Dos jerarquías se encuentran en el ambiente mexicano, ya símbolos de una distan-- cia, agresividad y desconfianza atroz:

"EL SECRETARIO.- No puedo contestar a sus preguntas.

NAPOLEON.- ¿A las del señor?

EL SECRETARIO.- A las suyas de usted, señor.

NAPOLEON.- Y no obstante, ¿cuánto tiempo lleva usted a mi servi- cio? Es usted un empleado de confianza en quien no es posible --

confiar, ¿no es así?

EL SECRETARIO.- Sí, señor.

NAPOLEON.- ¡Cómo sí señor!

EL SECRETARIO.- No, señor.

NAPOLEON.- ¿Sabe usted que no es el hombre que necesito?

EL SECRETARIO.- Ahora lo sé.

NAPOLEON.- ¿Se da usted cuenta, no es así?

EL SECRETARIO.- Me doy perfecta cuenta.

NAPOLEON.- Y ahora que lo sabe usted, ¿qué piensa hacer?

EL SECRETARIO.- Contestar a todas sus preguntas."(3)

Esta forma de plantear la situación de dos rangos y dos lenguajes ya nos remiten a la lógica absurda de la burocracia mexicana, justificadamente alucinante y famosa por el contenido inherente de un factor esencialmente surrealista: la confusión. Villaurrutia, con auténtica intención, nos muestra la Torre de Babel que es nuestro mundo oficial; la conversión de hombre a papel, de momentos a eternidad, la espera sádica que un puesto superior impone por tradición y una oscura agresividad al que aguarda una respuesta. Este vicio tan mexicano, el poder como revancha sicológica y la humillación como costumbre, están captados realmente y aludidos en el nombre de "Napoleón", que sería el hilo conductor de todos los elementos absurdos, llenos de imaginería desconcertante en nuestro medio. Napoleón, como personaje, es la caricatura de un poder tan anacrónico en - -

tiempo, tan lejano, como es el siglo y medio que separa al Emperador francés, amo del mundo, del burócrata mexicano, cacique -- escondido en la angosta inercia de un ambiente tan limitado como pretensioso. La extravagancia del nombre es pues simbólica y reflejo de la desproporcionada visión que de su realidad tienen un ambiente y un sujeto.

Por otra parte el Droguista, personaje obvio y sorpresivo -- a la vez, como todo lo "surrealista" de nuestro ambiente es la contrapartida del dictador local. Representa, hasta donde es posible, la seriedad y la sensatez ante el pretensioso poder, casual e improvisado, como toda la estructura mexicana, de Napoleón, ya que en esta obra el juego satírico es tan intenso, que todo es relativo.

La dialéctica distante e incomprensible de ambos personajes es la clave absurda de incomunicación en una lógica insustancial, pero que en ese contexto suena válida, o por lo menos, no tan discordante. Razón y sinrazón se oponen, se confrontan y resultan similares al anularse el diálogo:

"NAPOLEON.- Veo que razona usted con mucha propiedad.

EL DROGUISTA.- En una época en que la mucha propiedad es una sinrazón. (Ríe encantado de su frase.)" (4)

Ante la afirmación hecha por Napoleón, en que trata de molestar a su interlocutor, tenemos una respuesta ágil en que la agresión de una ironía se frustra ante otro sarcasmo. Los personajes responden hábilmente en los diálogos con una gracia y una frialdad.

dad que es característica de las obras de Xavier Villaurrutia, -  
 pues estos personajes concebidos por el autor carecen de la natur  
 ralidad de la vida real y toman la dimensión enmascarada de lo -  
 histriónico. Poseen ciertas dotes que los hacen personajes, no -  
 humanos, sino teatrales, porque los seres creados por Villaurru-  
 tia no pertenecen a la limitación de una realidad objetiva, sino-  
 a la imaginación, a la creatividad crítica y ubicadora del autor.  
 Personajes que actúan dentro de sí mismos y del teatro, por eso-  
 su ritmo es lento, intelectualizado, antinatural; son figuras, -  
 en muchas ocasiones ambivalentes, porque son posibilidades que -  
 se ausentan de la emotividad del escritor para tomar cuerpo en -  
 un nuevo ámbito que sería el escenario -el espacio teatral en que  
 la vida se enjuicia. El teatro sería, en este caso, una nueva -  
 forma de vida donde los personajes se desplazan en el mundo - -  
 fantasmagórico y liberador de lo arbitrario de la realidad habi-  
 tual.

El ejemplo, antes citado, no es gratuito ni sirve como ene  
 vante muestra de una realidad que casi toca los límites de lo --  
 irreal, sino que es ejemplo de la dislocación de un lenguaje que  
 ya se ha hecho natural y cotidiano y, además, se ha transformado  
 en una manera coherente de comunicación y la única posible, - -  
 según nos dice el autor. Esta forma de hablar es retórica y - -  
 absurda, coloquial y pretenciosa a la vez, directa y de segundo

sentido. Villaurrutia la presenta, y muy logradamente por cierto, como el balbuceo de una comunicación incipiente, torpe y difícil. El Droguista, quien habla mucho y que podría parecer retórico o vacío, es, sin embargo, de la estirpe de personajes satíricos -- que, aparentemente en desventaja en cuanto al orden más inmediato de la realidad, contienen una sensatez y una cordura de verdad. Es el representante de la razón en esta especie de fábula, en la que cada uno, excepto Napoleón, se distingue por su nombre genérico (Secretario, Periodista, Prostituta, etc.) El Droguista representa, en este sentido, una toma de conciencia de la inoperancia de Napoleón como líder progresista y futurista del pueblo. La -- connotación del ridículo la refleja el Droguista quien, como podemos observar, es un personaje marginal en el interior de la intriga. Es por eso que al final llama a Napoleón "Waterloo", con una significación no sólo irónica, sino con la intención plena -- de destruirlo con una sola palabra, en la aspiración real que el cacique pretende alcanzar.

"El secretario hace entrar, por la puerta de la antesala, -- a la profesora, la madre, el ama, la señorita y la prostituta."

(5) El escenario sufre toda clase de transformaciones según la -- veleidad imprimida por el autor. El hecho de que el poeta tengan especial ambición creativa en el medio teatral se debe, seguramente, al sentido de libertad que otorga el escenario. Libertad que no tenía muchos puntos de coincidencia con una poesía --

tan racional y rigurosa como la suya. El escenario es un espacio vacío que espera ser llenado por la imaginación del poeta. Para Villaurrutia el teatro es como un lienzo en blanco en el que su pincel de escritor se encargará de dar vida. Autonomía creativa que se integra a su forma expresiva; fantasía y realidad se confunden y se delimitan para dar una nueva posibilidad de la existencia a la manera de los seguidores del Surrealismo.

Las artes plásticas siempre han tenido una intensa relación con el espacio teatral, el proceso dramático está ligado a ellas, pues el teatro tiene un elemento indispensable que coincide definitivamente con la plástica. La escena a la manera tradicional precisa de un espacio que imita a la vida; espacio plástico y escenográfico que dará ambiente a la realización dramática. Los elementos escénicos usados por Villaurrutia coinciden en gran medida con su gusto y disposición crítica en el aspecto pictórico. Su teatro tiene fuertes conexiones con la plástica, más que lo que visualmente condiciona el teatro de por sí. La creación dramática es su segunda forma de expresión donde ha podido plasmar su trayectoria sentimental, aparte, lógicamente, de lo que para él significa el específico mundo de lo poético al que está confinado.

En sus dramas breves siempre vemos a las figuras humanas en actitudes plásticas y detenidas, siempre forman la dimensión de un cuadro y, por lo tanto, significan una realidad en la que

intervendría lo pictórico, pero sin las limitaciones que el pincel pueda tener. Su Teatro breve es pintura que habla, pintura que analiza, que manifiesta las distintas realidades que le - - obsesionan. Si Xavier Villaurrutia no puede ser tratado como dibujante, en el sentido específico que esta palabra determina, - sí podemos decir que su trazo es el del escenario. La delimitación de su escenografía dentro del texto teatral jamás tiene la determinación de una realidad objetiva, ésta no importa para la expresividad, lo que interesa son los elementos escenográficos que sugieren, más que representan, una realidad.

La concepción de su estética teatral podría identificarse con un cuadro de María Izquierdo o de Raymundo Lazo, o tal vez, incluso, de Remedios Varo. El simulacro de vida que nos ofrece es, en ocasiones, tan inatrapable como el de estos pintores que, por lo general, presentan obras artísticas formadas -- por nociones de la realidad conocida; pero que únicamente son - utilizadas para sugerirnos que esta realidad sólo es una cobertura en que un mundo de pluralidades tiene participación. La audaz intuición que Villaurrutia tiene hacia la pintura lo - -- atrae a un proceso de trasmutación en el arte; si él no penetra creativamente por el ámbito de lo pictórico, sí integra algunos de los elementos que localizamos en su teatro con una visión -- plástica, propia de su actividad artística. Sabemos de princi-- pio que el teatro establece innegables lazos con la evolución -

de las artes plásticas. En nuestro poeta esta conexión tiene una función más precisa, pues la realidad desrealizada que en su Teatro breve se relaciona, por ejemplo, con la atmósfera de un cuadro de Chirico, a quien tanto admiraba, tiene una alusión racional y precisa.

Napoleón y el Droguista constituyen, durante el transcurso de la obra, dos opuestos en cuanto a actitudes personales se refiere. Napoleón presenta una dimensión vital determinada por lo azaroso y lo complejo que simboliza, en nuestro siglo, el ser un hombre de negocios. Critica el autor, en estos diálogos, al ser humano que carece de una verdadera personalidad, pues la que tiene es falsa, en el sentido en que es adquirida: lo pragmático como medio de vida; es decir, lo mecánico, preciso de la vida moderna. El otro personaje significa la individualidad y el enigma de una sensibilidad mayor que sí está dispuesta a apreciar algo, tan inconsistente, como es el tiempo. Sabemos que el Droguista se desliza sin angustia por la existencia, su aventura espiritual queda presidida por la ingenuidad de una conducta menor, pero que, sin embargo, pese a sus carencias y su conformismo escapa al sufrimiento, aunque esto no sea una forma de felicidad, sino de inconsciencia. Actitud que también es satirizada por Villaurrutia, si la relacionamos con la dialéctica de la existencia entre conciencia e inconsciencia que maneja en las situaciones de "Parece mentira". En definitiva, ambos persona--

jes presentan una relación estrecha en cuanto a las concepcio--  
nes que oponen en su coloquio: una sería el poder de la sensibi-  
lidad que hace presa del sujeto que la posee, instrumento que -  
proporciona una forma insustancial de existencia provocada por-  
la inconsciencia espiritual que nos revela el Droguista; la que-  
corresponde a Napoleón sería una realidad de mayor objetividad-  
-compleja desde luego- pero sin ningún interés para el poeta. -  
Elementos humanos enfrentados en estas dos posibilidades que --  
finalmente son rechazadas.

"EL DROGUISTA.- Yo temo que no me comprenderá usted jamás, si -  
para ello no se da usted un poco del tiempo que yo necesito pa-  
ra expresarme con claridad meridiana. Ustedes, los jóvenes de -  
ahora, tienen un estilo oral hecho de rapidez y economía, que -  
yo llamaré, sin miedo a equivocarme, un estilo telegráfico. No -  
sólo el tiempo sino la palabra es dinero para ustedes. Por esa-  
razón muy justificada, no hacen mucho gasto de palabras.

NAPOLEON.- Eso quiere decir que usted necesita urgentemente - -  
convertirse en un avaro de sus palabras.

EL DROGUISTA.- Imposible. A nosotros, los jóvenes de ayer, nos-  
toca mantener la tradición del párrafo largo; nacimos bajo la -  
dictadura de un período interminable y en su desarrollo tendre-  
mos que morir." (6)

El distanciamiento e individualidad entre uno y otro per-  
sonajes se reproducen de una manera constante. En este diálogo -

dos tendencias se contraponen. La palabra como medio de expresión, como objeto escénico que caricaturiza a lo prefigurado de un esquema, se enfrenta al lenguaje correcto y reprimido en que la palabra es una forma mecánica de contacto, pero no de verdadera comunicación para el ser humano. La otra dimensión, la del Droguista, sería la palabra entendida como una armonía fascinante entre el lenguaje oral, el sentimental y el mental; un ejercicio imaginativo en que el hombre revela su identidad y, en este sentido, su realidad personal. El "párrafo largo", como indica el personaje, permite descubrir toda una trascendencia espiritual, porque la palabra se mezcla al sentido más determinante de lo vital: la palabra es vida, es verdad íntima, es conciencia soñadora. La economía en el tiempo de la palabra escatima una comunicación y, en esta forma, el hombre se despersonaliza fugazmente; frío -- intercambio de ausencias en que una rigidez extrema es la consigna de Napoleón. El autor critica la economía de la palabra como forma pragmática de la expresión. Alegoría de una sociedad que ha llegado a su momento crítico; es decir, si el lenguaje ha perdido sentido, le sucede un fenómeno semejante a la sociedad que lo utiliza como medio indispensable de correspondencia. Además, en cuanto a esto, tenemos en la obra breve de Villaurrutia, una relación con el Teatro del absurdo y su crítica a la sociedad burguesa; una protesta hacia las instituciones y hacia las formas mentales y morales de la sociedad capitalista.

Como ya señalamos, la primera problemática que encontramos en la obra es la dimensión del tiempo y la segunda el poder de la palabra. Es decir, la diferencia antagónica que existe en estos elementos y, por lo tanto, la pluralidad de captaciones - vitales que eso puede originar. Por otra parte, es indudable la fina ironía mezclada con la conciencia analítica del autor que nutren, por sí mismas, al "Auto Profano" "Sea usted breve":

"El secretario hace entrar, por la puerta de la antesala, a la profesora, la madre, el ama, la señorita y la prostituta."

(7) Basta la enumeración de personajes que nos refiere Villaurrutia para que encontremos en esta sucesión el enjuiciamiento a una sociedad. Existen definitivos lazos entre esta obra y el Teatro del absurdo. Así, tenemos esta serie de personajes femeninos que simbolizan a caracteres claves de la sociedad burguesa, que en la obra de Villaurrutia serán ironizados en su conducta como una crítica hiriente a la mediocridad de la burguesía local". Las estructuras tradicionales relativas a la sociedad, a la cultura y al arte soportan una aguda crisis, circunstancia que el drama del absurdo refleja en forma plena y deliberada."

(8) Es decir, la falta de solidez que puede presentar una sociedad se manifiesta como una angustia terrible, sentimiento que aprisiona al ser humano mientras éste necesita huir hacia una nueva libertad, en vez de la prisión que le ofrece su colecc

tividad. El Teatro del absurdo enjuicia este problema que, como una forma de coincidencia, y en menor medida y esplendor, lo hace también Villaurrutia.

"Eugène Ionesco proporciona el punto de partida para una -- interpretación de su obra, con estas palabras: Deux états de -- conscience fondamentaux sont à l'origine de toutes mes pièces: -- tantôt l'un, tantôt l'autre prédomine, tantôt ils s'entremêlent. Ces deux prises de conscience originelles sont celles de l'éva-- nescence ou de la lourdeur; du vide et du trop de présence; de la transparence irréaliste du monde et de son opacité; de la lumière et des ténèbres épaisses. Tenemos, pues, una doble raíz creativa que el propio autor explica como una oscilación de conciencia -- al enfrentarse con la realidad, sintiéndola ya como algo irrisorio, evanescente y desarticulado, o como una gravitación asfi-- xiante. "(9) Guerrero Zamora da inicio así a su ensayo sobre la personalidad y el teatro de Ionesco. ¿No se identificarían las pala-- bras del autor y las palabras del crítico con la obra "Sea usted breve" de Xavier Villaurrutia? Si pensamos en el proceso que -- ha tenido el arte teatral para dar un producto como es el Teatro del absurdo; la relación que podemos encontrar entre nuestro -- autor y esta tendencia teatral es admisible. Seguramente nos -- tendríamos que remontar hasta los simbolistas como su más anti-- guo, aunque, todavía directo, antecedente. El Teatro del absurdo tiene relación con el Dadá, con el Futurismo, con Artaud, --

con el Surrealismo; no es un fenómeno gratuito, sino que se basa en distintas vanguardias, de mayor o menor manera, para dar el producto que lo significará: la falta de sentido en el comportamiento del ser humano en una sociedad burguesa. No es, desde luego, que el absurdo tenga una influencia objetiva y obvia de cada uno de los "ismos" antes señalados, pero como diría Guerrero Zamora al comparar a Eugène Ionesco con "Dadá" y su desarrollo: "esto no quiere decir que exista una relación o influencia directa de Dada a Ionesco, sino que se produce una innegable herencia en cadena a través de todas las vanguardias". (10)

Si a través de diversos estudios poéticos se nota una influencia de los simbolistas y una falta de certeza con la realidad habitual y burguesa que le pertenecería a Villaurrutia, es natural que surjan algunos elementos dentro de su Teatro breve que podríamos identificar con el absurdo. Sin que lo anterior suponga, por supuesto, un adelanto de Villaurrutia a Ionesco, ni a los demás representantes de esta tendencia en Europa. Hacer un juicio sobre esto, por lo tanto, resultaría extraordinariamente aventurado y, además, no podemos establecer una comparación objetiva al respecto cuando nos encontramos hablando de latitudes tan distantes literaria y culturalmente. Resulta una coincidencia natural la que se manifiesta en el escritor en relación a estos paralelos: si Villaurrutia era un intelectual de preponderante cultura, siempre con la percepción estética dirigida hacia

el desarrollo y la imitación, aunque relativa esta última, del transcurso artístico europeo, es comprensible este tipo de similitudes en su teatro. Ya que Villaurrutia conoce a los simbolistas y tiene fuertes influencias de ellos, así como de los surrealistas, lógicamente se produce en él un proceso en el que el Teatro del absurdo, o bien sus aproximaciones como es "Sea usted breve", resultan inesperadas, pero entendibles.

"A esta última, las demás mujeres no la ven con buenos ojos. La señorita la mira no sin cierta curiosidad. La prostituta, con sus ojos pintados la mira cohibida y altanera al mismo tiempo, - demostrando, alternativamente, su inferioridad y su superioridad con respecto a las otras mujeres." (11) En la acotación enfrenta nuevamente elementos contradictorios: lo superior y lo inferior. ¿Qué se puede considerar superior, y en cuanto a qué? Una paradoja se encierra en ambos términos y sus rudimentos se confunden - en un mismo ser; términos tan inexistentes para el poeta, tan amorfos, tan contradictorios, tan iguales. Aseveración y negación - se enlazan para dar una ambivalencia definitiva en este personaje.

Los detalles visuales también cobran vida y significación - para el dramaturgo: la prostituta tiene los ojos maquillados para diferenciarla de las demás mujeres, característica discrepante -- para marcar a la víctima de esa misma sociedad que desprecia a - este personaje, pero que al mismo tiempo lo sustenta y necesita.

Esta particularidad que expresa el poeta sobre los ojos de la -- prostituta comunica una lucidez y una meticulosidad en su elaboración. Tal vez en el Teatro breve podríamos aplicar las mismas palabras que Villaurrutia usa al hablar de las formas pictóricas de Goya en su labor como retratista: "El rostro y sus múltiples detalles y accidentes, el gesto, el ademán, el vestido y el fondo son los personajes de este drama, instalado en el espacio, en que el pasado, el presente y el futuro se funden en una compleja duración real." (12) De esta manera, su dramática breve siempre implica elementos de falsía en cuanto a una realidad entendida como -- recreación de lo natural, por eso su teatro es constante parodia, teatro dentro del teatro. En muchas ocasiones este quebranto de la realidad crítica de manera más eficaz que un teatro de plena tendencia realista; de esta manera el autor recrea y satiriza -- una serie de elementos vivenciales y reales que afianza en el -- despliegue estético de su teatro.

El drama maneja conjuntamente dos jerarquías de la realidad: una concreta, restringida moralmente, pequeño burguesa, pueblerina, con personajes tipo, como el cacique, el empleado, la prostituta, etc. que encarnan obvia y vivamente una forma de ser característica y que, ya por estar tipificada en sus peculiaridades, forman personajes caricaturescos. En la otra jerarquía hay un -- sentido intangible, fugaz, absurdo, de segunda potencia, que sin llegar a ser simbólico es también caricaturesco en cuanto a la -

significación que rebasa la mera realidad concreta como puede -- ser la denominación que otorga al personaje de Napoleón-Waterloo, el droguista y sus productos, el secretario y su inútil humildad, etc.

En este aspecto, la obra toca el humor surrealista de lo -- inconexo, lo absurdo, la incomunicación como forma de lenguaje, lo tautológico y la barrera de la realidad como frontera inaccesible para la inter-comprensión de los personajes. Villaurrutia logra muy bien el grado de ironía necesario para parodiar todo un mundo. Por ello la ironía usada, la burla desrealizada, y en función casi inconsciente en cuanto a un ambiente concreto, se cumple completamente, ya que la ironía a través del humor llega a la forma más recalcitrante de crítica: la desnudez de un -- concepto falso. Es por esto, como decíamos, que los elementos de la primera y segunda jerarquía --concreta y abstracta-- están constantemente combinados y mezclados; sin embargo, siempre cuida el autor de diferenciarlos para eficacia de la propia intención satírica.

En cuanto a la anécdota que se desarrolla a través del drama es un verdadero pretexto para elevar la realidad cotidiana -- concreta a una superrealidad que, sin embargo, no pierde su -- contacto con la crítica social. Esto es, quizá, lo más bello y -

genuino de la obra, la transformación de un sentido de la realidad en otro, caricaturizado en una realidad superior, pero - - siempre vital y constante. Sólo la ironía de una transformación en otra, sin perder el sentido crítico y satírico, es lo que le da una originalidad en nuestro teatro y en su momento.

Se advierte en la obra una lejana semejanza, que tal vez sea una influencia de Jean Giraudoux. En "La loca de Chaillot" e "Intermezzo" el autor francés admite lo absurdo y lo genuino de la realidad en aparentes e inofensivos villanos melodramáticos, como son los policías, el inspector, el profesor y los capitalistas, que destruirán París, para escindir dos actitudes vitales hacia el mundo.

Esta forma poética, de transformación de realidad y de desdoblamiento de ambientes, uno real y otro suprarreal, no lo usa Villaurrutia sólo como una moda literaria o una vanguardia teatral, sino que creemos que es un acercamiento crítico auténtico de la realidad mexicana. Mucho se ha hablado de la "fantasía mexicana", que tantas conexiones tendría con el surrealismo; es decir, la realidad absurda que en nosotros sería una forma normal de lógica. Forma de esa realidad que, en los países latinoamericanos, se vive y se experimenta como forma de vida.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO VIII

- (1) Xavier Villaurrutia, "Sea usted breve", Obras Completas, op. cit., p. 143.
- (2) Ibidem, p. 143.
- (3) Ibidem, p.p. 144-145.
- (4) Ibidem, p. 146.
- (5) Ibidem, p. 149.
- (6) Ibidem, p. 147.
- (7) Ibidem, p. 149.
- (8) Cf. Jaime Rest, "Irrupción del absurdo", Teatro moderno, Buenos Aires, 1967, p.p. 52-53.
- (9) Cf. Juan Guerrero Zamora, "Eugène Ionesco", Historia del teatro contemporáneo, 4 vols., Barcelona, 1961, p. 263. (vol. 1)
- (10) Cf. Juan Guerrero Zamora, "Dadá", Historia del teatro contemporáneo, op. cit., p. 72. (vol. 1)
- (11) Xavier Villaurrutia, "Sea usted breve", Obras Completas, op. cit., p. 149.
- (12) Xavier Villaurrutia, "Meditación ante el retrato", Obras Completas, op. cit., p. 1076.

## EL SILENCIO Y EL DIALOGO.

"El mito tiene -o ha tenido hasta estos últimos tiempos-- "vida", en el sentido de proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia." (1) El mito alcanza históricamente una capacidad de expresión tan fuerte y valiosa que se proyecta en el arte. De esta forma, otorga temas y posibilidades eternas que parecen repetirse a través de la historia. Como ejemplo de este proceso, tenemos los mitos griegos que han dado toda una herencia cultural a Occidente. ¿Qué raíz, qué poder impenetrable tiene el mito, que contemporáneamente insistimos en nuestra preocupación por él? En un principio, según se sabe, los mitos fueron comunicados por tradición oral, pero posteriormente aparecieron los escritores - y, en esta forma, la literatura sostuvo su trayectoria. Desde épocas muy remotas, la tradición literaria ha sostenido una raigambre de conocimientos filosóficos y espirituales por medio de la justificación mítica, causa que implica el reflejo de una sociedad y de su conocimiento vital. En el transcurso de nuestro devenir histórico, la literatura ha tenido como cúmulo inagotable de inspiración a la tradición mítica; si por un momento, nosotros imagináramos a la literatura mutilada de símbolos o relaciones mitológicas, podemos asegurar que ésta carecería de muchos de sus elementos en su significativa recreación. La literatura-

ha recogido la anécdota y sublimado su esencia, la eterniza y -- la establece en el desarrollo de los diversos "ismos" que se han continuado en nuestra trayectoria. Esto indica, además, que nunca pierde el carácter ontológico universal que logra el mito. - Los acontecimientos míticos, en la amplísima esfera de la humanidad, poseen una trayectoria subjetiva; parece que ésta habita en las profundidades del subconsciente. Los mitos nacen de tan --- fuerte fundamento que nunca se desprenden del interior humano, - como es el caso de la fidelidad, por eso la literatura parece registrarla en el desarrollo del mito de Penélope.

En la conciencia de Xavier Villaurrutia también toman vigor los atavismos míticos. El mito que nos presenta el autor es la mixtificación de una obra clásica; esencia humana que nos lleva a pensar en la tradición occidental, y en especial en la cuna de nuestra civilización. Grecia tiene, en cuanto a leyendas y - mitos se trata, íntimas conexiones con los sentimientos y pasiones del ser humano.

El retomar la tradición mítica clásica, podemos decir, es una característica del teatro de entreguerras. Cocteau y Giraudoux asumen esta actitud y derivan de su idea toda una tendencia. Este fenómeno que revaloriza a las fábulas griegas no es simplemente el volver a la tradición clásica sino, ante todo, presupone la revitalización del sentido inherente del mito. Ante los - descubrimientos que otorgó la sicología, la alegoría mítica y su implicación, se vuelven parte del ser de Occidente. Cada uno de

los mitos griegos como Orfeo y su inclinación a la muerte, Edipo-- y el amor insospechado, Narciso y la enajenación de la soledad -- se incorporan a nuestra vida y se hacen efectivos como realidad-- y como posibilidad poética. Por medio de la conciencia mítica -- los autores de esta etapa logran, en una forma antigua y nueva a la vez, el desciframiento de su ser contemporáneo.

Villaurrutia, siempre atento a las tendencias imperantes-- en Europa, usa en varias de sus obras la significación actualiza-- da de los mitos. En sus obras encontramos repetidamente esta ac-- titud, como en "Invitación a la muerte", en la que el mito de --- Edipo cobra vigencia; en ella se plantea la atracción profunda -- que el mexicano siente en una entrafía sugerente que lo invita ha-- cia la muerte. En "La hiedra" también existe un fundamento míti-- co: Fedra y el amor prohibido se virtualizan en la realidad moral pequeño burguesa de la clase media mexicana. Y por último, en -- "El ausente", la espera adquiere un sentido nuevo en la trasmuta-- ción sorpresiva de la fidelidad mítica. El dramaturgo es conscien-- te de la incorporación que hace del mito a nuestro ámbito teatral. Al volver a la tradición griega, no sólo se incorpora a la co --- rriente teatral de su época, sino que toma al mito como nexo en-- tre la realidad universal y la nuestra. Sabe que en el mito resi-- de la afección moral de la perturbación sentimental y, por eso, -- lo significa en su teatro como una forma actual y sugerente de la verdad revelada.

"El ausente" está delimitado por las palabras "mito escénico", terminología en la que se define con toda claridad. Es - decir, el dramaturgo, con un afán absolutamente consciente, parte de la manifestación mítica para concedernos la creación de -- una nueva realidad. El tema primordial de la obra está depositado en la infidelidad como síntoma decadente del matrimonio o, -- tal vez, paradójicamente, en la fidelidad del adulterio. El sentido mítico que la palabra "fidelidad" nos otorga se deriva, en su profunda entraña, de primitivas creencias. Homero, nos presenta la más trascendente y definitiva narración que sobre el mito de la fidelidad ha llegado hasta nosotros. Fidelidad que por medio de la narración épica, se va desarrollando a través de "La odisea". Penélope y Odiseo, que son los principales participantes del mito clásico, se aman a través de una distancia y de la sublimación afectiva que ella les ha permitido. En el caso de la epopeya a la que nos referimos, el enamorado ama y es amado; la separación no mutila este amor que alcanza una franca trayectoria idealizante. Penélope trastoca su pasión amorosa en nostalgia enamorada; el tejer es para ella, además del pretexto objetivo para distraer y alejar a los pretendientes que la asediaban, una actitud física y ritual del sentimiento ilusionado. -- Ella toma vigencia por su respeto al amado; es decir, el ideal amoroso es su ubicación vital.

Por otra parte, el destino de Odiseo se ha dispuesto hacia

la travesía como aventura: Los Dioses han decidido enlazarlo en una lucha constante contra el mundo natural y desligarlo, en este sentido, de la relación matrimonial. Por medio de sus innumerables aventuras y del tiempo que presupone veinte años de lejanía, Odiseo alcanza el adulterio como fenómeno justificable. Sin embargo, aunque físicamente Odiseo pueda llegar a la infidelidad, también va a participar del sentimiento de lealtad amorosa del que dispone su cónyuge. De esta manera, el sentimiento racional e irracional de la fidelidad será la gran alegoría que, entre otros elementos, nos presenta Homero. Odiseo también siente una nostalgia por el amor de Penélope, es decir, un deseo íntimo e indispensable hacia la adhesión matrimonial. Aunque Odiseo tiene tres románticas aventuras, con tres personajes mitológicos; Circe Calipso y Nausicaa, estos encuentros amorosos son de índole menor en cuanto a que se trata de una pasión fugaz. Los mencionados amores suceden en situaciones casuales, dado el castigo y las circunstancias que le designa la voluntad divina a Odiseo. "Y si comenzamos diciendo que la Odisea era un canto a la fidelidad conyugal, sobre todo femenina, resulta, en el fondo, también fidelidad del varón. Tres mujeres lleva ante sí Ulises: una ninfa, una hechicera, una mortal. El amor de la primera es simple desahogo y no buscado. Y aun Don Quijote, en conocido párrafo, dice a Sancho que no sería tan sandio caballero de desperdiciar a una moza si ésta se le presentase, pues no faltaría con ello a Dulcinea. El de la segunda es un amorío, por decirlo así, "político". Necesita de él Odiseo para salvar a sus compañeros. El de la tercera es como dijimos, romántico o, justamente, platónico.

En realidad, Odiseo no ha faltado a Penélope, Calipso es--

como una cortesana de paga. La segunda es la amante, la "intru--sa" a quien se trata sádicamente y la tercera es la novia imposi--ble; el encuentro deseoso pero inocente. Tres aspectos que todo--varón enfrentaba -y aún ahora y siempre- a la legítima esposa, la que no era ninguna de las tres pero que tenía un poco de ellas. ¡Qué moderno, más bien, que perenne y universal resulta siempre - Homero!

Y aun Circe, que baña al héroe y lo unge ella misma -como- a sus compañeros, después de volverlos de cerdos en hombres, que resultaron "más jóvenes y mucho más hermosos"- se queda, en reali--dad, sin el amor de Ulises." (2)

Odiseo, en la larga trayectoria de su ausencia, siempre es--tá consignado por un estímulo: el retorno. El atractivo que le--permite insistir en el regreso a Itaca es la nostalgia de un mun--do amoroso, conducta que advertimos en la relación que sostiene - con los tres personajes femeninos. O sea, en su relación afecti--va con éstas, el héroe nunca pretende una permanencia indefinida; sabe que su situación está precisada por lo transitorio y que, en este sentido, habrá de volver a Itaca y, por lo tanto, a su enla--ce afectivo con Penélope. Después de veinte años de ausencia el--sacrificio dispuesto por los Dioses queda saldado; los designios--se cumplen y Odiseo, digna y astutamente, regresa al seno matri--monial. El enlace conyugal toma, en esta forma, el prestigio que enlaza al ser humano en cánones amorosos. La unión entre los es--posos no toma una conflictiva sino que, por el contrario, el casa--miento purificado por el sentido de la fidelidad presenta una nue--va vigencia amorosa. Es decir, la lealtad matrimonial triunfa so--bre la distancia temporal y alcanza una feliz reconciliación.

Podríamos pensar que Villaurrutia, como muchos autores sobresalientes del período de entreguerras en el mundo entero, parte de la anécdota clásica para recrear el mito en una nueva fantasía. La obra tiene el nombre de "El ausente", ausencia que -- pierde su estricta significación, pues el protagonista es visible en escena aunque aparezca mudo durante el drama. Ausencia que, además, tomará en Fernanda, como en Penélope, el sentido de presencia; afecto idealizado en que el amor toma cimentación personal a través de una idea. Odiseo y Pedro serán los representantes de esta idealización amorosa. La obra nos plantea, al inicio por lo menos, una identificación esencial con el mito. En cambio, en la obra el ambiente se ha trastocado por completo para darnos una nueva recreación del mito, que en su esencia universalizada ha tomado nuevas vertientes, pero sin perder del todo su original problemática. Si comparamos el escenario de Villaurrutia con las descripciones homéricas, éste resulta definitivamente reducido y de límites, por supuesto, menores en majestuosidad:

"Una habitación que sirve a la vez de comedor y cuarto de costura. Los muebles y adornos son los mínimos de las habitaciones de una familia de la clase media baja. Una máquina de coser y, acaso, un maniquí, del lado derecho. Una mesa y un aparador con loza, del lado izquierdo. Una puerta de entrada y una ventana al fondo, dan al patio de la vecindad. Dos puertas laterales: la puerta de la derecha da a la habitación de Pedro y Fernanda; -

la puerta de la izquierda, a la cocina. Fernanda aparece cosiendo en máquina. La vecina, a su lado. Hay una lámpara encendida cerca de la máquina. Fuera anochece." (3)

El bosquejo que hace el dramaturgo del escenario deja en el lector la impresión de una habitación plenamente impersonal.- Más que detallar una estructura escenográfica, se mencionan elementos indispensables para lograr la pobreza desvalida de un ambiente. Los únicos objetos que manifiestan una situación especial son la máquina de coser y el maniquí. Indudablemente, la estricta mención de estos elementos, y el hecho de que la acción se sitúe -en un principio por lo menos- cerca de ellos, nos transmite una realidad modificada, pero conocida, innata a nuestra cultura. La máquina de coser toma definitiva identificación con el interminable y repetido tejido de Penélope; la evocación es directa como, en general, el contexto mismo de la creación dramática.

La obra toma inicio con un diálogo entre Fernanda, personaje principal del drama y una vecina, que en varias ocasiones-- servirá como pretexto escénico y conciencia de la protagonista.- Entre ellas se comenta la desaparición de Pedro durante veinte días. Cifra que también presupone una relación simbólica, es decir, los años que Odiseo está alejado de una convivencia matrimonial toman, en correspondencia, el número de veinte. Ante la desaparición de Pedro, Fernanda es absolutamente consciente de su-

problemática, no se engaña. Conoce el adulterio de su marido, - como sabe también que los amigos, los vecinos, e incluso el tendero, saben la condición amatoria de Pedro y la lastimera situación de ella. En el momento en que la Vecina y Fernanda hablan del problema que, sin prudencia alguna ha creado Pedro con una tercera persona, éste parece haber adivinado la evocación de su figura y aparece en el escenario. Es decir, el amado después de veinte días de distancia ha regresado al hogar. El cambio físico, que a la larga también determina un cambio moral, es absoluto; situación que también tendría una conexión con la obra homérica. Pedro, durante la trayectoria del drama, no pronunciará una sola palabra. Su enmudecimiento físico será definitivo, pero, finalmente, como siempre sucede con los valores duales de Villaurrutia, habrá una transferencia y este silencio será elocuente. Poco después de la entrada del personaje, el porvenir, ya de por sí inseguro para Fernanda, se altera en un sorprendente giro. Un nuevo personaje la dejará impávida; Rosa la amante de Pedro aparece en escena. El tercer personaje en el conflicto pasional decide vivir con el matrimonio, ya que Pedro ha agotado sus recursos económicos y ella no tiene un acomodo seguro. La situación toma auténtico interés dramático para llegar después a su desenlace. Fernanda, ante las circunstancias que se le ofrecen, adquiere conciencia de que el único recurso que puede admitir es la expulsión de los amantes. Prefiere la soledad y la exaltación de una imagen amorosa que la presencia inerte y agravian-

de Pedro.

El escritor, como es notorio, alegoriza al mito y nos ~~pre~~ presenta una nueva imagen silenciosa de él, la esencia de la leyenda toma vigencia en el drama " El ausente ", pero esta derivación homérica busca un nuevo ámbito que, por supuesto, implica una distinta significación. Podemos decir que Villaurrutia altera la pureza del mito; su polifacética e intelectual creatividad se manifiestan en esta actitud teatral. El autor ha partido del esquema de una situación, o sea, se apoya únicamente en los cimientos míticos para lograr un juego escénico. Enlaza, lúcida-mente, la anécdota clásica con otro ámbito vital que carece de relación alguna con la grandeza de la epopeya. La discordancia es plena en su realización, pero con este quebranto nos concede una nueva posibilidad de la realidad humana. Es decir, el desarrollo del mito clásico se identifica con la estructura que el escritor otorga a la recreación teatral. Pero de pronto el clima dramático sufre una alteración porque el trazo cíclico del mito se ha roto. Penélope y Odiseo parten de una unificación amorosa para después distanciarse en una lejanía temporal. Odiseo representa una línea vital que se retira de su propósito afectivo y se pierde, durante veinte años, en un infinito de aventuras y pasiones. Sin embargo, continuará su trayectoria cíclica para retornar finalmente al punto del que ha partido y realizar, en presencia objetiva, su personal nostalgia amorosa y la de su ama

da. En contradicción a esta estructura, Villaurrutia destruye -- la contextura cíclica del amor y mezcla a un nuevo personaje, -- con lo cual, la trayectoria periódica se rompe para emprender la renovación de una historia. El autor parte de una posibilidad:-- si en lugar de que los acontecimientos sucedieran como nos narra Homero, hubiera existido la infidelidad espiritual de Odiseo, -- ¿Qué ocurriría con la situación moral y afectiva de los amantes? Interrogante y respuesta están en la obra " El ausente ". En ella los sucesos se presentan de forma distinta al relato eterno. La cercanía anecdótica entre el mito y el drama, valga la comparación, están interrumpidos por la concepción del mundo que cada uno de ellos determina. Dos actitudes en que se significa la -- magnificencia y rectitud de nuestros mayores históricos y culturales, contra el comportamiento de índole menor que implica otro contexto humano y la época contemporánea en que se desarrolla. - Existe, en esta forma, una degradación de valores, o más bien, - una transmutación de los mismos. Como ejemplo de esto tenemos la majestuosidad de Odiseo transformada en la fatiga de una pobreza espiritual en Pedro.

La complejidad teatral que nos ofrece Villaurrutia es, -- sin duda, la mejor realización dramática en su obra breve, en -- comparación con los otros " Autos Profanos ". La acción, participante primordial del teatro, no pierde poder ante el vigor de la palabra del escritor, como sí sucede en "Ha llegado el momento" y en el drama "En qué piensas". La obra toma vigencia por -

sí misma, en cuanto a las fuerzas teatrales que se debaten en --  
 ella. Si hemos hablado, en la obra breve de Xavier Villaurrutia,  
 de personajes imaginados y nunca de seres humanos; en este dra--  
 ma, aunque tampoco se puede asegurar la creación de personalida--  
 des humanas -en cuanto a un teatro imitativo de la realidad ob--  
 jetiva- sí encontramos seres vitales, no tan sólo como prospec--  
 tos teatrales, sino humanizados en sus actitudes. Seguramente,-  
 en este sentido, esta obra presenta al tránsito para un teatro--  
 de mayor extensión en que la realidad cotidiana implica un obje--  
 tivo y no una sublimación.

En el drama "El ausente" el lenguaje, aunque en momentos-  
 puede tomar pretensiones de ironía: "¿adónde quiere usted que--  
 yo vaya si yo no soy, al pie de la letra, una mujer de la ca----  
 lle?", (4) "Yo podré ser lo que llaman una mujer mala, pero no --  
 soy una mala mujer". (5) El diálogo nunca se transforma hacia --  
 la palabra específicamente significativa y poética..Por el con--  
 trario el coloquio teatral tiene la objetividad de lo directo. -  
 De esta manera, "El ausente" se otorga por la lucidez de la idea  
 y de la acción. No hay que olvidar que no es la palabra por sí-  
 misma el instrumento mágico del arte dramático, sino que también  
 es de suprema importancia el comportamiento del actor, el contex-  
 to teatral y el diálogo que implica el mismo; elementos que esti-  
 mulan la realidad recreada en las interrogantes que el dramatur-  
 go expresa en su visión teatral:

"FERNADA.- ... Todos estos días he pensado en que esto no puede seguir así. Y estaba decidida a decirte que, de cualquier modo, - ésta es la última vez que permito que vuelvas conmigo. Había -- preparádo, palabra por palabra, lo que tenía que decirte el -- día que volvieras. Y hace un momento le decía, una por una, es-- tas palabras a la vecina. Pero ahora no sé lo que me pasa... pe-- ro no acierto a juntar esas palabras, a decírtelas. Al verte -- así como estás..." (6)

En la obra podemos mencionar, también y realmente, una si cología de personajes. Si hay desdibujamientos en este aspecto, no se pueden comparar con las indefinidas reacciones que tienen los tres amantes de Ma. Luisa, ya que nunca los podemos situar con una auténtica sicología humana. O también, como ejemplo de esto, tenemos la fantasía teatral que implica el desdoblamiento-enigmático del personaje femenino en "Parece mentira". Por su--- puesto, con estas aseveraciones sobre la subjetividad dramática, no se pretende valorizar la jerarquía que uno u otro drama de -- los "Autos Profanos" puedan referir, sino únicamente precisar la solidez de "El ausente" para su enjuiciamiento.

La forma de vida que presentan los personajes es producto de una crisis social. En la realidad de los "Autos Profanos", - el matrimonio está percibido como una institución anquilosada y-- decadente. Por esto, la presencia obsesiva del adulterio apare-- ce en los enlaces matrimoniales creados por Villaurrutia en su - Teatro breve. El casamiento nunca tiene la quietud anímica y la

unificación, utópica y emotiva, que debería existir entre los --  
 cónyuges. En esta forma, el autor destruye, moral y vitalmente,  
 esta estructura social. Los enlaces amorosos que alcanzan vir--  
 tudes auténticas en su unión, toman cimentación en "Ha llegado -  
 el momento" y en la obra "En qué piensas". Los personajes que -  
 aparecen en ambos dramas sostienen el lazo autónomo del amasiato.  
 El casamiento como unión amorosa aparece, en cambio, en el moment  
 to crítico y avasallante de la vida de los personajes. En "Parece  
 mentira", el conflicto de la obra está fundado en una supuest  
 ta infidelidad que ha derrumbado la felicidad de un hombre. La-  
 unión nupcial tiene la incapacidad de amar libremente, ya que la  
 condición de tranquilidad burguesa, que le ha sido conferida por  
 la tradición, está abolida en el quebranto de la duda. En "Sea-  
 usted breve" el matrimonio se estremece ante la sátira y la iron  
 nía que el autor ha desplegado sobre él. Su relación está presid  
 ida por la situación, rechazante y vulnerable, del ridículo. -  
 El amor entre cánones, parece decir el dramaturgo, está dispuest  
 to al fracaso. Un sentimiento tan poderoso, pasional y desequi-  
 librado como es el amor, al someterlo a la norma racional y ubi-  
 cada del matrimonio, como contrato afectivo, se destruye. En --  
 "El ausente" la aniquilación matrimonial va a ser absoluta, por-  
 que para Villaurrutia, el verdadero amor necesita la espontaneid  
 dad de la independencia. En esta forma, la presentación y el --  
 tratamiento conyugal de los personajes del drama es plenamente -  
 antiburgués. En un teatro de tradición mexicana, las dos muje--

res de tendencias antagónicas no tendrían un encuentro como es el que se nos presenta en la obra:

"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." (7)

El enfrentamiento sería seguramente más melodramático, -- menos original. Ninguna amante, en nuestro teatro mexicano, llegaría a posesionarse del hogar y vivir una fraternidad con la -- esposa. Villaurrutia, como ya hemos señalado, parte de la infidelidad para lograr su propósito teatral, pero si la deslealtad amorosa es una situación habitual en nuestro teatro tradicional, no lo es en el tratamiento que el dramaturgo le concede. De esta manera, tenemos también la rotunda posición de Fernanda:

"FERNANDA.- ... Le diría: Si has vuelto para volver a irte más tarde, hazlo de una vez, vete. Y ahora para siempre, ¿comprendes? para siempre." (8)

En el diálogo con la vecina ha tomado una decisión sobre la problemática que Pedro y su matrimonio le presentan. Valoriiza dos actitudes en su monólogo: Si el regreso de su cónyuge -- es perentorio, ella lo admitirá sin reproche. Pero si el retorno de Pedro sólo es aparente, para después reiterarse en nuevas y esporádicas ausencias, ella preficre la mutilación de su vida matrimonial y la eterna lejanía de su marido. Tajante actitud -- que en nada se identifica con la moral tradicional mexicana. Si la obra se hubiera cimentado en esta actitud tradicional, la es-

posa concedería sin conceder, perdonaría sin perdonar, y sufriría, pero no con un sentimiento que la redima, como es el caso de Fernanda, sino con un sufrimiento masoquista y destructivo. De esta manera la obra ataca el comportamiento de una sociedad y trata de afianzarse en un afán antiburgués.

Los personajes a los que nos remonta la realidad imaginada por el autor resultan de trascendente actitud, carentes de realización en su nostalgia afectiva, inconformes con la realidad que los circunda, estremecidos en su vigor teatral; con problemas existenciales de eterna vigencia universal. Se afirman como personajes en sus problemáticas, para después huir de ellas y refugiarse en la idealización que ellos mismos crean, como es la situación de Fernanda. De esta forma rechazan la desventura vital que les ha designado la realidad que los contiene. Los habitantes del drama, de violentos límites morales, quedan enmarcados en un ambiente de esencia desvalida. Así, la escena va de acuerdo a las necesidades afectivas de su condición; la ambientación física es descrita con la impersonalidad que ofrece la impotencia y la incomunicación que caracteriza a estas personalidades. Seres que, ante todo, sostienen una solidez dramática porque ellos alcanzan referencias absolutas en la realidad simbólica que ofrecen. Símbolos humanos y teatrales en que la soledad, el amor y la muerte, temas favoritos en la dramática breve del poeta, alcanzan la alegoría de un enfrentamiento y, a la vez, de una unificación.

La soledad y el silencio son la atmósfera que se filtra-- a través del ámbito teatral. La forma de vida que representan - los diversos personajes es el producto de la distancia moral entre ellos. Existe así la presencia involuntaria de la soledad, no por actitud vital, sino que su personal ausencia es el último recurso de los seres humanos. Están escindidos en sí mismos, aislados en su falta de entendimiento afectivo. La soledad es, en este sentido, el refugio a su propia problemática:

"LA MUJER.- ... Si precisamente le propuse a usted lo contrario-- una forma de vivir los tres en paz. Ya veo que usted no comprende. Así es que... (dirigiendo la mirada a Pedro) puesto que usted lo quiere... me iré. (Y lentamente se pone el abrigo, y el sombrero; guarda el billete en la bolsa, y se dirige, ondulante, hacia la puerta. Luego, volviéndose y clavando la mirada en Pedro). Y ahora, Pedro... Adiós.

(Una pausa de suspensión. De pronto, Pedro, que no ha -- perdido de vista a la mujer, busca hasta encontrar su sombrero, -- se lo pone y, como un sonámbulo, se dirige hacia la mujer que lo espera, firme, en la puerta y que sólo hasta ese momento saldrá-- de la habitación seguida de Pedro. ...)" (9)

En el drama puede existir la comunicación, pero esta actitud es estrictamente formal, como ejemplo de esta situación tenemos el enlace emotivo entre Rosa y Pedro. Ellos alcanzan la consumación de una relación, pero ésta siempre permanece escindida-- en un marco de distancia. Es decir, su interioridad queda, tan-

sólo, en la añoranza de una evocación afectiva; pero nunca en -- la comunicación idealizada y verdadera del amor humano. La única dimensión que los circunda es la distancia espiritual, por -- lo tanto, la aletargante soledad manifestada, en especial, en -- el silencio incomunicado de Pedro.

"FERNANDA.- ... Pues ahora siento aquí ese vacío que dejan, los- que se van para siempre, en el pecho de los que nos quedamos; ..."

(10)

La soledad es inherente a los personajes. Fernanda está- sola ante su problemática y sus anhelos, jamás se atreve a confe- sar hasta donde llega su añoranza por Pedro. O sea, la necesidad - indispensable de compañía marital, unificación que precisa la fa- tigante necesidad de realización y comunicación que la agobia. - Los personajes se pueden apoyar psicológicamente unos con otros,- pero nunca tienen una sincera y verdadera comunión. En esta for- ma, la naturaleza de la obra es el vacío individual que las per- sonalidades teatrales nos ofrecen en su alegoría: el vacío de - un universo vivencial. El ser subjetivo y objetivo del hombre # se conforma en la ubicación de la obra. Se nos revela, así, el- sentimiento de soledad ontológica que sufren los seres creados - por Xavier Villaurrutia. La expresividad teatral del autor se - desplaza ante el rechazo de una realidad objetiva, se sumerge -- en un mundo inventado y personal, que sería el mundo de la bús- queda o, en ocasiones, esta fuga de la realidad se presenta en - función de la soledad. Realidad de la distancia que pretende --

construir el andamiaje de un nuevo ámbito donde los personajes-- puedan apoyarse. No en una desolación rebelde como la que sostienen en el inicio de la obra, sino con una soledad redentora - que les conceda un nuevo sentido de justicia interna.

La soledad se extiende hasta la más absoluta paradoja: - si al principio se pretende, por parte de Fernanda, la necesidad de la presencia del amado, al final Villaurrutia nos concede en su confrontación de valores, la ausencia como presencia y la --- presencia como una privación afectiva.

"Hay dos especies de furor o de delirio; el uno, que no es más que una enfermedad del alma; el otro, que nos hace traspasar los límites de la naturaleza humana por una inspiración divina". (11) Platón idealiza la presencia amorosa en una esencia espiritual, no objetiva. Es decir, la primordial entidad del ser humano se localiza en los valores del alma que alcanzan, para -- el hombre, la única circunstancia amorosa de alta beligerancia.- Los bienes físicos o materiales han perdido importancia porque - son inferiores; el alma, en cambio, tiene la existencia ideal en que sobrevive.

"Digamos, pues, que el alma se parece a las fuerzas combinadas de un tronco de caballos y un cochero; los corceles y -- los cocheros de las almas divinas son excelentes y de buena raza pero, en los demás seres, su naturaleza está mezclada de bien y de mal. Por esta razón, en la especie humana el cochero dirige-

dos corceles, el uno excelente y de buena raza, y el otro muy diferente del primero y de un origen también muy diferente; y un tronco semejante no puede dejar de ser penoso y difícil de guiar." -

(12) El goce de la hermosura es el objeto de todo amor, pero no hay que olvidar que el afecto amoroso toma así, dos actitudes principales: la primera se refiere al amor en su estado físico, éste inspira un afecto terrenal; un amor irreflexivo que está sujeto a la libertad de poseer corporalmente al amado. No repara el amor terreno en ningún razonamiento para alcanzar el deleite que pretende. Este amor está inspirado míticamente en la Afrodita popular, o Pandemos. En la segunda, o Afrodita Urania, está cimentado el amor espiritual; el que presupone principalmente el contacto con la Divinidad. Se parte de la belleza terrena para después transferir esta hermosura en espiritualidad. Se idealiza el amor hasta lo sobrenatural, como si el ardor afectivo fuera una religión anímica del amor. La hermosura del alma encierra el sentido de la virtud, por lo que la bondad abarca una disposición en que la belleza del alma es un reflejo divino. Conocer el alma del amado eleva la propia y equivale a alcanzar un ámbito celestial.

Si las ideas platónicas pueden parecer una fantasía de alta belleza que sólo nos presentaría una realidad mítica; es indudable que nosotros como seres humanos seguimos viviendo esta legislación dual del amor. En esta forma, Villaurrutia establece una serie de paralelos que están simbolizando las platónicas teorías

amorosas. El amor espiritual quedaría representado por Fernanda, el amor que implica un refinamiento y un esfuerzo anímico; el -- amor físico, en cambio, indica la facilidad de lo inmediato y es tá referido por el personaje de la amante. Pedro, en esta identificación, encarna al ser humano que, en su duda amorosa, no sa be por cual dimensión afectiva inclinarse. En las situaciones - que nos propone el drama, Pedro adquiere definitivas alteracio-- nes respecto al personaje clásico. Si Odiseo, en su regreso al-- seno conyugal, alcanzó el verdadero amor, el personaje de "El au sente" establece el quebranto de la interrogante afectiva. Sin - embargo, aunque la obra se conduce a un nuevo fin, a la larga -- igual que en el mito clásico- triunfa el verdadero amor.

Fernanda idealiza el pretexto amoroso y toma vigencia en- la fascinación mental y moral de su personalidad; por eso prefie re, en un momento dado, la ausencia de Pedro. En el alejamiento ella puede amar al ideal amoroso y la única manera para lograr - la eternidad de este ideal es con la muerte de Pedro; por eso -- fantasiosa, aunque no físicamente, se decide por distanciarlo de su mundo. En esta forma, el pensar y repensar en el motivo amo-roso tiene una recreación afectiva, recreación en la que ella -- participa porque se trata de su definitiva redención. Espera, - durante los veinte días que Pedro está distante del hogar, en la angustia de una esperanza desesperada. El nuevo día se hace no- che y el amor como contexto físico no se presenta ante ella, al- igual que sucede con la paciente espera de Penélope. Fernanda -

tiene una intensa problemática afectiva. Ama sin ser amada, situación en la que no coincide con Penélope; la figura clásica es una mujer realizada porque es amada. Fernanda ama al ideal afectivo por eso adquiere, en definitiva, la fidelidad hacia este -- ideal:

"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 era tan bueno, ¡tan bueno!" (13)

Lealtad afectiva que se liga al sujeto amado a través de un acercamiento humano en que sólo la gran dimensión amorosa alcanza una validez. Amor idealizado que, al finalizar la obra, - prefiere la ausencia y no la presencia del amado, Fernanda destruye a Pedro como contexto físico para conservar solamente su - recuerdo sublimado; circunstancia inventada en que realizará su - conflictiva amorosa. En la obra breve de Xavier Villaurrutia -- Amor y Muerte nuevamente se unen en la idealizada actitud del -- personaje femenino; Pedro podrá tener así una libre alucinación. El amor, en este sentido, necesita más de la distancia que de la cercanía. Esta idea se va fortaleciendo en el drama con las necesidades afectivas que presenta la vecina:

"LA VECINA.- He dicho, unos días, unos días solamente. En mi caso sería otra cosa. Usted dice que apenas come y que no duerme -- ahora que su Pedro está ausente, ¿no es eso?

FERNANDA.- Eso mismo.

LA VECINA.- Pues yo no como y apenas duermo, precisamente cuando mi Antonio está conmigo -y ha estado conmigo desde que nos casamos-. Y mientras más cerca está de mí, menos como, y mientras más cerca de mí está, menos duermo." (14)

Ella, aunque difiere en momentos de Fernanda, es la compañía de una conciencia identificada. Fernanda en cierta forma sufre un desdoblamiento a través de este personaje. Es su amiga - y también pretende lo mismo en su relación emocional: la lejanía del sujeto amoroso para lograr, por este medio, la exaltación -- afectiva. La Vecina María es, en momentos, lo que el coro implica en la Tragedia Griega. Es decir, sufre con el personaje y -- participa de su funesta penuria.

Pedro es seguramente el personaje más sobresaliente del - drama. Aparentemente sería un ser mutilado teatralmente porque nunca oímos la mención de su palabra. Sin embargo, sin la presencia de Pedro, la obra no tendría razón ni conflictiva. Es decir, en él se presenta una duda existencial; no habla porque está incapacitado para hacerlo. En su incomunicación está la angustia de la duda y el temor; porque nadie entiende su lenguaje. Pedro y su mutismo tienen en el drama una significación especial. Villaurrutia por medio del silencio de Pedro nos ha concretizado escénicamente toda una problemática: la mudez es la representación dramática de una carencia afectiva. El quebranto personal-

toma una dimensión alegórica que se escenifica para alcanzar fuerza y significación -no en la palabra en esta ocasión- sino, por el contrario, en la acción teatral que precisa el silencio. Es -decir, la reticencia dramática ofrece una serie de posibilidades significativas que recuerdan la presencia enigmática de la supuesta adúltera en "Parece mentira". El silencio del marido se puede determinar, como antes señalamos, por una mutilación afectiva; -por eso Pedro, personaje incompleto, ha perdido la virtud del habla, ya que su incomunicación moral trasciende en su alegoría hasta un quebranto expresivo.

Se puede decir, en este caso, que Villaurrutia escenifica la indecisión emotiva del silencioso personaje. Pedro, en su carencia oral, puede ser también una presencia idealizada en cuanto a la imaginación de las mujeres que lo rodean. Es decir, el marido sería la sublimación escénica de un afecto; el pretexto emotivo que se presenta como punto significativo y teatral de fuerzas amorosas antitéticas. O por lo contrario, en las posibilidades -que siempre nos ofrece Villaurrutia, Pedro sería también el único personaje verdadero de la obra, en tanto que las demás personalidades femeninas, integrantes del cuadro escénico, sólo son imágenes morales teatralizadas que proceden de la problemática afectiva del marido. Fernanda y Rosa, distancias antagónicas de su des concierto moral, no están capacitadas para comprender su problemática de frustración. Su soledad, como punto intermedio entre estas fuerzas, es absoluta y significativa:

"FERNANDA.- (A Pedro,) ¡No le hables, Pedro, no le hables!

LA MUJER .- No es necesaria esa recomendación. No sé aquí, pero conmigo, Pedro puede pasarse horas y horas sin decir palabra." (15)

El personaje masculino ha sucumbido ante la potencia del amor. El fenómeno amoroso, a la manera platónica, bifurcado en dos clasificaciones distintas, está comprendido, como ya se había señalado, en las personalidades de Fernanda y Rosa. "Cada uno de nosotros debe reconocer que hay dos principios que le gobiernan, que le dirigen, y cuyo impulso, cualquiera que sea, determina sus movimientos: el uno es el deseo instintivo del placer, y el otro el gusto reflexivo del bien. Tan pronto estos dos principios están en armonía, tan pronto se combaten, y a la victoria pertenece indistintamente, ya uno ya otro. Cuando el gusto del bien, que la razón nos inspira, se apodera del alma entera, se llama sabiduría; cuando el deseo irreflexivo que nos arrastra hacia el placer llega a dominar, recibe el nombre de intemperancia." (16)

Pedro no ha sabido esclarecer como ser humano las actitudes a las que pertenece, por eso es un personaje declinante. Su silencio tiene la elocuencia de la palabra, es un monólogo interno en que el desequilibrio afectivo se confunde. El caos afectivo es la cimentación y penuria del personaje; está ligado a Rosa en quien el amor físico toma vigencia. Pedro es consciente de su impotencia para impedir esta pasión. Villaurrutia nos plantea,-

en esta forma, el paradigma de dos tendencias amorosas; espi--  
tualidad y concupiscencia son fuerzas duales que pueden destruir  
al ser humano en su antagonismo. El amor eterno, espiritual y -  
divino, se torna en decadencia y destrucción ante la unificación  
del hombre con el amor sexual. El amor sería una vivencia y no  
un valor. Es decir, el ser humano perdería el sentido de supe--  
ración, pues el amor sería una experiencia trivial. Fernanda --  
tiene una superioridad afectiva que la caracteriza en el desarro  
llo del drama. Para Pedro el ofrecimiento amoroso que le conce-  
de su cónyuge es inalcanzable, por eso busca el amor en la vida-  
que le niega la jerarquía moral de la esposa; prefiere el ámbito  
enajenante que le otorga la amante. En él puede escapar y formar  
un mundo de silencios; aunque en esta situación también sufre --  
por una frustración afectiva, Pedro no se puede oponer al preci-  
picio erótico que le plantea la voluptuosidad de Rosa. Pedro --  
tiene señalada una mutilación perenne en su personaje, represen-  
tación que se subordina a un hombre fracasado y escindido en su  
carencia espiritual. No tiene una línea ininterrumpida de conti-  
nuación, en cuanto a la transmutación afectiva se refiere. Está  
colocado en un ámbito conocido, pero en el que su cimentación es  
parcial solamente; no hay razón que lo justifique vitalmente. --  
por eso el autor lo determina como un "jugador" que todo lo ha -  
perdido. Su destino, como el juego, no está regido por la razón  
sino por la fuerza del azar. Espiritualmente está desprovisto -  
de cordón umbilical y la necesidad constante de poseerlo, como -

razón de existencia, hace que esta ausencia primordial sea suplida con otro afecto de orden menor. Pedro se siente desvalido ante la presencia de Rosa y Fernanda, sentimiento que se dilucidante ante los elementos presentados en la obra, pues la evocación muda hacia una protección es el más claro arraigo a la vida. Pedro nos plantea una esencia contradictoria del mito y de lo tradicional. En esta forma, existe la fidelidad al adulterio, no - al matrimonio, -y en este sentido- tampoco a la esposa y a lo establecido. La fidelidad en el caso de Pedro está dirigida o fijada en lo opuesto, en lo no convencional. Es decir, el matrimonio viene a ser la fidelidad a la inversa, o sea, al adulterio. La figura femenina, Penélope menor, no es la presencia atrayente de la lealtad amorosa, sino que esta adhesión afectiva está sustraída por el amor físico de Rosa.

Por medio de la acción, los diálogos, los silencios y los acontecimientos escénicos hemos comprendido la temática del drama y los recovecos espirituales que enlazan a los personajes. - Tenemos, en esta forma, a la tercera integrante del problema pasional que es la amante de Pedro. La personalidad de ella estácimentada en la conciencia de su alegorizante destrucción y en - la insensible seguridad de su clase; estas circunstancias la hacen un personaje definitivo en la conflictiva dramática. Rosa - con su dominante personalidad se presenta a motivar el momento - climático de la obra. Quebranta lo irrestituible y perjudica -- perentoriamente a Pedro. Sin embargo, aunque Rosa representa la

negatividad en la obra, no es un personaje consumado en este aspecto. En su relación con las demás personalidades teatrales representa la devastación moral, en especial para su amante; pero ella, en cambio, no está destruida. Es el símbolo del amor de índole menor, pero no penetra como personaje en el aniquilamiento que esto implica. Rosa es el símbolo de la destrucción, pero no está destruida en sí misma:

"La MUJER.- (A Fernanda.) Un momento, señora. Si usted quiere hacer un escándalo, a mí el escándalo no me conviene. Yo no vine aquí en son de guerra. Si precisamente le propuse a usted lo contrario: una forma de vivir los tres en paz. Ya veo que usted no comprende. Así es que... (dirigiendo la mirada a Pedro) puesto que usted lo quiere... me iré." (17)

Por otra parte, la experiencia de la soledad para Rosa es también la experiencia de su seguridad vital. Es decir, ella es el gran personaje consciente de la obra, su soledad no indica su frimiento porque está resignada a vivirla.

La muerte y el amor son posibilidades que Villaurrutia -- nos transmite en "El ausente", que se confunden y unifican para dar una nueva personalidad a la figura de la amante. Rosa sería así, no tan sólo el símbolo de la vida erótica, sino también de la muerte en el sentido de que concede y despoja a Pedro de la vida amorosa. Aunque los conceptos sean opuestos, el otorgar y el despojar son dos características que van unidas en ella. En esta forma, al mismo tiempo que Pedro muere en el corazón de Fer

nanda para trastocarse en un recuerdo idealizado, su muerte le -  
da vida decadente para mantener su amor físico con Rosa. El amor  
físico y el espiritual, opuestos y unificados a través del drama  
en el subjetivo concepto de la muerte son, en este sentido, una-  
de las ideas más arraigadas en el escritor para justificar su --  
juicio de que la muerte es, sin duda, la única posibilidad reden  
tora para el hombre. La muerte, en esta forma, es la redención-  
que se alcanza al final de la trama. Es una muerte imaginada y-  
que cobraría paralelos con la situación que se otorga en "Ha lleg  
ado él momento". Muerte que toma forma en el asesinato moral -  
de un hombre. Es, además, la metamorfosis que sufre Pedro, de -  
persona a recuerdo idealizado. Recuerdo en el que se vuelca to-  
da la capacidad de amar, actitud frustrada porque el amado la ha-  
rechazado y no se le volverá a otorgar objetivamente, sino en la  
evocación imaginada por Fernanda. La liberación de Pedro no es-  
tan sólo objetiva, sino que está delimitada por la muerte imagi-  
nada. Pedro queda liberado porque ya no tiene una función para -  
el mundo amoroso de su cónyuge; se le ha sustituido, en este caso  
por algo mejor. Algo que será eternamente fiel porque es un --  
ideal imaginado. Muerte, en este sentido, es vida sublimada pueg  
to que es la remembranza constante de un pasado emotivo. Recurso  
que se adquiere para darle una nueva línea al derrotero de un --  
destino amoroso.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO IX

- (1) Mircea Eliade, Mito y realidad, Madrid, 1968, p. 14.
- (2) Cf. Francisco de la Maza, Antiguas historias de amor, México, 1968, p.p. 29-30.
- (3) Xavier Villaurrutia, "El ausente", Obras Completas, México, 1966, p. 163.
- (4) Ibidem, p. 169.
- (5) Ibidem, p. 169.
- (6) Ibidem, p.p. 167-168.
- (7) Ibidem, p. 169.
- (8) Ibidem, p. 166.
- (9) Ibidem, p. 173.
- (10) Ibidem, p. 174.
- (11) Cf. Platón, "Fedro o del amor", Diálogos, México, 1971, - - p. 630.
- (12) Cf. Platón, op. cit., p. 637.
- (13) Xavier Villaurrutia, op. cit., p. 174.
- (14) Ibidem, p. 164.
- (15) Ibidem, p. 170.
- (16) Cf. Platón, op. cit., p. 630.
- (17) Xavier Villaurrutia, op. cit., p. 173.

## EL SUBCONSCIENTE Y LA REALIDAD ONIRICA.

Xavier Villaurrutia, como dice Frank Dauster en su estudio sobre la poesía de los "Contemporáneos", es el "imán alrededor de quien se reunían estas diversas personalidades" unificadas bajo el nombre del grupo. Si consideramos, en su plenitud, la significación de estas palabras, comprendemos la potencia moral, vital, cultural, y, además, el dinamismo amistoso que habrá podido propagar la personalidad del poeta entre sus compañeros. - Hombre de eminente inspiración en quien la sutileza y el vigor de la palabra se hacen cómplices de la expresividad creativa. - Gran poeta y gran intelectual que coopera, con su decisión personal y con sus diversas publicaciones, al reafirmamiento literario de México. El y su grupo se logran instaurar como núcleo generador de cultura y de realidades subjetivas, en las que el mundo del arte cobra una restauración en su proceso. La tarea poética iniciada por el poeta de la provincia, Ramón López Velarde, y por su maestro, Enrique González Martínez, se realiza a través de la renovación lírica mexicana que logra Villaurrutia con el -desequilibrio de un formalismo y de una solemnidad. Por otra -- parte, también lo obtiene en la penetración subjetiva de una realidad, para plasmarse en la búsqueda de nuevos intereses poéticos. El escritor pretende apoderarse del fluir vital en el desarrollo de un mundo interno; el que expresará posteriormente en - su palabra poética y, en ocasiones, en su diálogo teatral. Siem

pre se preocupa por descubrir y presentar una cadena de pluralidades y de sugerentes potencialidades; la realidad tal cual es, - en su forma cotidiana, tiene para él la característica inconfundible y desesperada de un rechazo. ¿Por qué, nuestro autor admite como arte, entre otras, la concepción fotográfica de Manuel - Alvarez Bravo? Porque ésta no representa estrictamente lo que conocemos como realidad objetiva o la realidad que se aprehende -- por medio de una reproducción, pues le resulta elemental. En la fotografía de Alvarez Bravo contempla lo recóndito, lo enigmático, lo desconocido, obsesión de su característica búsqueda exegética.

Para aquél que se aproxima a los textos de Xavier Villaurrutia, no le es desconocido que cuando nos encontramos frente a ellos nos vemos obligados a reconocer una magnífica obra poética, dramática y ensayística. El extrae de su ámbito espiritual los elementos que su voz expresiva requiere, pero cuando estos elementos no alcanzan un medio suficientemente significativo, el poeta se lanza a la aventura de lo enigmático, de lo desconocido, de lo que está fuera del mundo objetivo y, en esta forma, se convierte en un inventor de realidades. Desarrollo del que seguramente es consciente, si recordamos las palabras usadas en sus notas sobre Jorge Luis Borges: "Porque todo en ellos es invención, creación, imaginación y fantasía inteligentes. No pretenden trasladar la realidad a un plano artístico. Pretenden, en -

cambio, inventar realidades con ayuda de la inteligencia. Y lo--  
 gran añadir a la realidad, por medio del artificio más lúcido, -  
 nuevas y posibles y probables realidades mentales que duran, des-  
 de luego, el tiempo en que la ficción se desenvuelve pausada o -  
 rápida, dominada siempre por el autor, el tiempo de la lectura.-  
 Pero que vibran y aún obsesionan, en los mejores casos, después -  
 de la lectura, en nuestra memoria." (1) En especial la gran es-  
 capatoria que hace a la vida y, por lo tanto, a la amarga y re--  
 chazante realidad que lo rodea es el mundo idealizado de la muer-  
 te, tan terrenal en su invención, como espiritual en su invoca--  
 ción. Mundo que en momentos es sólo una lejana esperanza de re-  
 dención y, en otras ocasiones, alcanza la única dimensión estimu-  
 lante del existir; porque la muerte muestra un nuevo rostro, un-  
 rostro de posesión y ubicación del ser mismo del poeta. Un ros-  
 tro que está hecho de la sustancia del encuentro final y no de -  
 la duda cotidiana. Inexistencia del cuerpo que produce la exis-  
 tencia más firme y digna del alma. Esencia que para el poeta só-  
 lo será alcanzada en la oscuridad luminosa de la muerte.

De aquí, de la creación volitiva de una nueva realidad, -  
 Villaurrutia procura modificar las manifestaciones de un teatro-  
 de orden menor, en el cual se representaba la realidad como una-  
 imitación de las costumbres de la clase media. Dramática que se  
 apoya en revelar las problemáticas morales de una burguesía, ya-  
 corroídas en su repetición escénica. Villaurrutia, como escri--

tor, es consciente de esta situación y plantea la búsqueda de un teatro con nuevos procederes ante la tradición teatral. En contradicción a esta tendencia, trata de captar una realidad naciente, apartada de los moldes de las escuelas extranjeras, de carácter tradicional, como era la obra de Benavente que se había tratado de aplicar a la realidad mexicana. Villaurrutia, por medio de lo mágico, de lo absurdo, de lo aparentemente irreal, de lo sofisticado concede un nuevo sesgo a la escena mexicana.

Ante el presente fenómeno dramático, no hay que olvidar que somos un país de raigambre colonial. Es decir, se alcanzó una autonomía social y política en la circunstancia de la independencia, pero, sin embargo -como se puede suponer- esto no implica una independencia de índole cultural. Es decir, la independencia artística se logra muchos años después; de aquí el gusto, en especial, por los dramas de estirpe española.

La expresividad, siempre inherente al escritor, se hace cómplice de Xavier Villaurrutia; la capacidad de comunicación es la vena central que lo ilumina y le indica el funcionamiento que debe seguir. La inquietud teatral se aúna también a la expresión, a la obra y al hombre escritor que fue Villaurrutia. Si en la poesía se le reconoce como el gran poeta de la muerte, en el teatro es el escritor de la renovación escénica. Ante las preocupaciones que tiene sobre los diversos aspectos del teatro-mexicano, es consciente de que el teatro de la época postrevolu-

cionaria posee una serie de peculiaridades hacia el anquiloso---  
 miento. Aunque la búsqueda por encontrar una personalidad verdade  
 dera y nacionalista había sido ardua, ésta no se vio satisfecha  
 hasta crearse el teatro que originó la Revolución. Sin embargo,  
 Villaurrutia, como los "Contemporáneos" en general, no creía que  
 una actitud que tenía como consigna la reiteración constante de  
 un mexicanismo alcanzara una conquista de índole superior. En -  
 reacción a estas circunstancias que realizaban un teatro de objeti  
 vidad tradicional, Villaurrutia crea, con la cooperación de --  
 Salvador Novo y Celestino Gorostiza, el "Teatro Ulises", que, --  
 desde su esencia experimental, protestaba contra un teatro de ca  
 rácter costumbrista, herencia de siglos -como ya hemos señalado-  
 que estaba, en ese momento, en una notable decadencia. El esti-  
 mula nuestra escena al estrenar en el "Teatro Orientación" su --  
 obra dramática en un acto "En qué piensas", drama que posterior-  
 mente sería publicado con otras cuatro obras breves a las que --  
 llamó "Autos Profanos". Significativo título en que valores ab-  
 solutos toman vigencia a través de los personajes. Personalida-  
 des sólo imaginadas para la escena no para la vida, seres margi-  
 nados que tienen la distancia intelectual que les concede el mis  
 mo escritor. Es decir, sus "Autos Profanos", hacen una disquisi  
 ción del encuentro, conflicto y alteración que en la vida puede-  
 existir. A pesar de esta situación que implica un enfoque hacia  
 la sensibilidad humana, sus personajes no responden a nuestra --

realidad usual, en cuanto a que no son imitación de ella. Son - personajes que marcan un desconcierto hacia la realidad que estimulan; seres con lineamientos hacia un carácter absoluto y definitivo, que más que figuras con vida propia, son en sí alegorías que se encuentran limitadas por un marco que sería el escenario - donde su consigna existencial tiene cabida. Teatro subjetivo y - de interiorización que nos presenta límites con las tendencias - teatrales europeas. Villaurrutia era indudablemente un hombre - de extraordinaria cultura, ambicioso en conocer los últimos autores y las tendencias que éstos hubieran creado, en especial, en el teatro europeo. Si no podemos asegurar influencias definitivas a través de su obra, sí podemos sostener, aunque en menor medida, esta situación. Es decir, existen varias coincidencias -- alentadoras que tuvo el dramaturgo con las grandes tendencias de su época, a las cuales, afortunadamente, no pudo escapar en la - universalización de su dramática.

Esta inclinación por integrarse y conocer un panorama universal coincide cronológicamente con el movimiento de André Breton y sus seguidores. Una de las grandes circunstancias que se va a unir a la situación en que se desenvuelve la personalidad - de Villaurrutia es el desarrollo y la aceptación que tuvo, en general, el Surrealismo en el grupo de "Contemporáneos". Se puede decir que esta corriente trae, hasta nuestro dramaturgo, el desequilibrio de una realidad para otorgarle otra, que, en la intui-

ción de un mundo subjetivo, alcanza una beligerancia primordial. Es decir, una renovada expresividad teatral se condiciona ante la libertad que promulgaba este movimiento. La proyección del subconsciente y, por supuesto, la expresividad de un mundo onírico implican el encuentro de una abstracción. O sea, la subjetividad toma vigencia y se expresa en formas insospechadas. La proyección del subconsciente es una forma de realidad, tan válida en su interioridad como la realidad tradicional y objetiva y, además, como una fuente de inspiración artística. En esta forma el Surrealismo se apoya en el fluir libre y desinteresado del pensamiento y en la asociación libre de la omnipotencia del sueño. El Surrealismo es el autoanálisis del pensamiento convertido en consigna vital. La sinrazón que proponía el movimiento establece, en nuestro dramaturgo, una identificación y un estímulo para la expresividad de su aventura íntima. "El crecimiento y la divulgación de los procedimientos psicológicos que revelaban los complejos estados de alma que viven simultáneamente en todos los hombres, puso a los autores dramáticos en posibilidad de visualizar sus personajes, no sólo como entes cuando actuaban de una línea vital predeterminada, sino como seres dentro de los cuales podrían vivir todas las contradicciones". (2) En esta forma, el dramaturgo establece, en los "Autos Profanos", la autonomía de sus personajes en un universo dramático en que la vida tiene nuevas valoraciones y la contradicción es una atracción in

dispensable que además, lo independiza de la realidad cotidiana de una orguesía media imperante en el escenario mexicano.

Sin embargo, si el Surrealismo establece la función creadora de la inconsciencia y la búsqueda de una nueva realidad que fuera más inherente a la interioridad del ser humano, situación en la que se equipara con Villaurrutia, no podemos afirmar, en definitiva, una prolongación surrealista en la personalidad de este escritor. El Surrealismo había planteado el desmembramiento interior del hombre para lograr, en esta forma, una suma de fragmentos inconscientes que delimitarán una nueva realidad. -- Nuestro escritor transige e insiste, en principio, con esta actitud para desligarse posteriormente de ella. Villaurrutia provoca la confusión subjetiva de los personajes desde una circunstancia volitiva; su intelectualidad le permite conformar la conducta de los seres dramáticos. En la escena idealizada de los "Autos Profanos" existen alteraciones de la realidad cotidiana, pero éstas se encuentran presentadas, así, con la conciencia de hacerlas en esta forma. Es decir, si el Surrealismo pedía una espontaneidad, y por eso llega, en algunos casos, al recurso extremo de la escritura automática; la actitud racional de Villaurrutia lo escinde parcialmente de este movimiento. El escritor está en otra dimensión en que su contenida y calibrada emotividad no se podía permitir todas las libertades que postuló el Surrealismo. Su acercamiento a esa tendencia tuvo una particular timi

dez: no penetró en su pretendida irracionalidad. Su predilección estriba, en cambio, en un profundo sentido de liberación,-- en el desequilibrio de un mundo racional y en la entrega a una fantasía personal.

El teatro de interiorización creado por Villaurrutia también va a establecer una coincidencia y un enlace con la concepción dramática de Luigi Pirandello. Como consecuencia de la primera guerra mundial, el hombre se enfrenta a un mundo caótico en que la característica fundamental es la desilusión. La dimen---sión interior del ser humano, ante la valoración de la existen---cia, confiesa una duda. Pirandello otorga un misterio a su realidad, en la que los valores se trastocan ante la búsqueda que implica un vacío espiritual. El sentido de la verdad se condi---ciona por lo subjetivo. Si la vida es una corriente que nos destruye, estamos incomunicados para participar la angustia de nuestras experiencias. La incomunicación tiene una intensidad esencial en la carencia humana. Teatro de búsqueda y experimentos - de interiorización, con elementos que en cierta medida, serán aprovechados por nuestro dramaturgo. En esta forma, la concien---cia expresiva de Villaurrutia se interioriza a través de los conflictos que plantea en los "Autos Profanos". Un proceso de sub---jetivación que estimula la sensibilidad humana se presenta ante el espectador; una intimidad se desplaza en escena para revelar una realidad que para Villaurrutia, era más válida que la objeti

vidad.

La primera guerra mundial, como ya habíamos señalado, es un fenómeno que altera el equilibrio universal. Marca una etapa de crisis social y, como reflejo de la dimensión teatral, también va a otorgar otra nueva característica: la búsqueda de personajes que presentan un enlace con el teatro clásico. Algunos autores se remontan hasta los personajes de la tragedia griega para liberarlos, en algunas ocasiones, de su contexto mítico y profundizar en su psicología. Actitud con la que se pretendía la revaloración de los temas clásicos y, a la vez, la restitución del teatro de la época. Los mitos, en su esencia psicológica, moralizan un comportamiento, es decir, podían perder su contexto cronológico, pero su dimensión humana seguía presente en la recreación dramática. De esta tendencia tenemos autores muy conocidos en las lecturas de Villaurrutia como son, entre otros: Cocteau, Giraudoux, O'Neill. El dramaturgo de los "Autos Profanos" también toma recursos de esta disposición como hemos visto a través de "El ausente", la obra breve con mejores trazos dramáticos. Circunstancia temática que, por otra parte, también se encuentra en algunas de sus obras en tres actos.

Teatro intelectual el de Villaurrutia, que asimismo, produce un enfrentamiento con el espectador acostumbrado a la comedia tradicional en que la realidad cotidiana era delimitada en escena. Si recordamos que Antonin Artaud visita México en busca

de un teatro primitivo y ritual y, que además, publica una serie de artículos traducidos por nuestro escritor, debemos tener en consideración que la incandescencia dinámica de Artaud tendría alguna repercusión en la concepción teatral de Villaurrutia. -- Nuestro autor crea un teatro provocativo para la sociedad a la que estaba destinado; naturalmente que en relación a la dimensión mágica de Artaud y al desequilibrio que propone su teatro a un orden establecido, los "Autos Profanos" tendrían una crueldad muy atemperada, la de evadir el trazo formal de la lógica. Sin embargo, el enfrentamiento experimental que hace Villaurrutia -- con una conciencia colectiva nacional tendría paralelos con las inquietudes de Antonin Artaud. El teatro de la crueldad presupone un lenguaje significativo que no es siempre el oral, dirigido a una multitud que precisa una identificación con la problemática que se le presenta. Por eso "El teatro nos restituye todos + los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados". (3) Villaurrutia como Artaud, aunque con menor trascendencia, consagró al ámbito teatral una creativa renovación.

El afán restitutivo de Villaurrutia en su creatividad teatral se concede también a través del contexto dramático de su palabra. El diálogo de los "Autos Profanos" está escrito en un -- nuevo lenguaje pletórico de significación en que la poesía, en - ocasiones, alcanza una presencia en sus diálogos. Desde la fría sinceridad de su expresividad nos manifiesta la distancia y escisión que tiene en sus dramas breves, en cuanto al lenguaje imitativo de rango popular se refiere. Es decir, no es el lenguaje de Villaurrutia aquél que pretendiera retratar una realidad. Una - vez más es creación, es el lenguaje intelectual que él impone a sus personajes, como si éstos, en el destino específico y definitivo que les ha designado el autor, tuvieran también una especial forma de comunicación renovadora de la dramática.

Desde luego, la importancia que en la escena mexicana tiene Villaurrutia, implica la aportación de una serie de cualidades, como es el dar a conocer un conjunto de obras de autores extranjeros representativos de las nuevas inclinaciones europeas. Esta forma de renovación logró, desde luego, dar nuevos intereses y fortalecer las inquietudes dramáticas. Por otra parte, nuestro escritor trata de elevar el nivel cultural de la crítica dramática que, en esta forma, orientaba al público con criterios -- verdaderos y conscientes de la valoración escénica. Entre los elementos que proporciona el dramaturgo destacan principalmente dos, por una parte la herencia y, por otra, la innovación.

La herencia que lega Villaurrutia al teatro mexicano actual puede apreciarse en la obra de Elena Garro. En ella encontramos, en primer lugar, un logro más concentrado en la dimensión que concede a los mecanismos del espíritu con un profundo proceso de interiorización. Al igual que Villaurrutia, lo que atrae a Elena Garro es explorar lo recóndito del subconsciente para encontrar, en ocasiones, el asombro catártico de los espectadores y de los personajes mismos, en cuanto a las acciones más sorprendidas e ilimitadas del ser humano que lindan con un mundo idealizado. Los rasgos surrealistas que en Villaurrutia se exponen tímidamente, en esta escritora se expresan con decisión, como técnica teatral y como escuela literaria, ya que Elena Garro es, tal vez, la única personalidad de nuestra escena actual que está situada abiertamente en el Surrealismo. Con una simbología freudiana, y con una vuelta a la tradición mexicana, en cuanto a costumbres, crea una original y expresiva concepción teatral. Es decir, Elena Garro deja al descubierto los procesos internos de sus criaturas, lo cual cuarenta años antes había sido esbozado por Villaurrutia como absoluta novedad. La otra influencia indudable que ella sostiene en relación al dramaturgo es el lenguaje poético que se encuentra en sus obras, por medio de la expresión alegórica usada, en este caso, como derivación absoluta del Surrealismo. Elena Garro nos transporta a ese clima de irrealidad aparente, pero de verdad interior que es típico de su tea-

tro y que significa su mayor logro. La posibilidad que otorga - Villaurrutia al teatro mexicano y que se realiza definitivamente con la presencia de Elena Garro, queda abierta para los nuevos - escritores que seguramente revalorizarán esta tendencia.

La innovación dada por el escritor es el condicionamiento de la realidad teatral a las nacientes posibilidades de una nueva imagen dramática, con pluralidad de estímulos contradictorios que mueven todos los actos humanos.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO X

- (1) Cf. Xavier Villaurrutia, "Tres notas sobre Jorge Luis Borges", Obras Completas, op. cit., p. 887.
- (2) Carlos Solórzano, Teatro Latinoamericano en el siglo XX, México, 1964, p. 54.
- (3) Antonin Artaud, El Teatro y su doble, op. cit., p. 27.

BIBLIOGRAFIA.

- Anderson Imbert, Enrique.- Historia de la Literatura Hispanoamericana, Tomo II, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- Anouilh, Jean.- Teatro, Ed. Losada, Buenos Aires, 1959.
- Artaud, Antonin.- El Teatro y su doble, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1964.
- Breton, André.- Manifiestos del Surrealismo, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969. (Colección universitaria de bolsillo # 28)
- Crommelynck, Fernand.- El Estupendo Cornudo, Ed. Espasa Calpe, - Buenos Aires, 1937. (Colección Austral -- # 12)
- Dauster, Frank.- Ensayos sobre poesía Mexicana, Ed. Andrea, México, 1963. (Colección Studium # 41)
- Duplessis, Yvonne.- Le Surrealisme, Ed. Presses Universitaires - de France, Paris, 1969. (Colección Que-sais-je? # 432)
- Eliade, Mircea.- Mito y Realidad, Ed. Guadarrama, Madrid, 1968
- Forster, Merlin H.- Los Contemporáneos, Ed. Andrea, México, 1964. (Colección Studium # 46)
- Garro, Elena.- Un hogar sólido y otras piezas en un acto, Ed. -- Ficción, Universidad Veracruzana, Xalapa México, - 1958.

- Gelber, Jack.- Teatro de la Crueldad, Instituto del Libro, La --  
Habana, 1967.
- Giraudoux, Jean.- Intermezzo, La Loca de Chaillot, Siegfried, Ed.  
Nueva Visión, Buenos Aires, 1962. (Colección Lo  
sange # 88).
- Giraudoux, Jean.- No habrá guerra de Troya, Ed. Alfil, Madrid, -  
1959. (Colección Teatro # 231)
- Gorostiza, José.- Poesía, Ed. Fondo de Cultura Económica, México,  
1971.
- Gorostiza, Celestino.- "El Teatro de Xavier Villaurrutia," Cuader-  
nos Americanos, México, 1952.
- Guerrero Zamora, Juan.- Historia del Teatro Contemporáneo, Ed. -  
Juan Flors, Barcelona, 1961.
- Ionesco, Eugène.- Rinocerontes, Teatro del Absurdo. Ed. Institu-  
to del Libro, La Habana, 1967.
- Leyva, Raúl.- Imagen de la Poesía Mexicana Contemporánea, Ed. Im-  
prenta Universitaria, México, 1959.
- Lope Blanch, Juan M.- Vocabulario mexicano relativo a la muerte,  
Ed. U.N.A.M. Centros de Estudios Litera---  
rios, México, 1963.
- Magaña Esquivel, Antonio.- Medio Siglo de Teatro Mexicano, Ed. -  
Instituto Nacional de Bellas Artes, -  
México, 1964.
- Magaña Esquivel, Antonio.- El Teatro Contrapunto, Ed. Fondo de -  
Cultura Económica, México, 1970.

- Martínez, José Luis.- Literatura Mexicana Siglo XX, Ed. Antigua-Librería Robredo, México 1949.
- Maza, Francisco de la .- Antiguas Historias de Amor, Ed. Alberto Dallal, México, 1968.
- Monsiváis, Carlos.- La poesía Mexicana del siglo XX, Ed. Empresas Editoriales, México, 1966.
- Nomland, John B.- Teatro Mexicano Contemporáneo, Ed. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1967.
- Novo, Salvador.- Nueva Grandeza Mexicana, Ed. Espasa Calpe, Argentina, 1947. (Colección Austral # 797)
- Owen, Gilberto.- Poesía y Prosa, Ed. Imprenta Universitaria, México, 1953. (Serie Letras # 14)
- Pellicer, Carlos.- Antología, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1969.
- Pirandello, Luigi.- El difunto Matías Pascal, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1924.
- Pirandello, Luigi.- Teatro, Ed. Guadarrama, Madrid, 1970. (Colección Punto Omega # 100)
- Platón.- Diálogos.- Ed. Porrúa, México, 1971. (Colección Sepan Cuantos # 13)
- Rest, Jaime.- El Teatro Moderno, Ed. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.
- Rougemont, Denis de.- Amor y Occidente, Ed. Leyenda, México, --- 1945.

- Solana, Rafael.- "Villaurrutia, Prosista" Revista Hoy No. 725, México, 1951.
- Solórzano, Carlos.- El Teatro Hispanoamericano Contemporáneo, -- Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1964. (Colección Popular # 61)
- Solórzano, Carlos.- Teatro Latinoamericano en el Siglo XX, Ed. - Pormaca, México, 1964. (Colección Pormaca -- # 10)
- Torres Bodet, Jaime.- Tiempo de Arena.- Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1955. (Colección Letras Mexicanas # 18)
- Uscatescu, George.- Teatro Occidental Contemporáneo, Ed. Guada-- rrama, Madrid, 1968. (Colección Punto Omega-- # 38)
- Usigli, Rodolfo.- "Anatomía del Teatro"- Revista de Poesía Universal, México, 12 Marzo, 1967.
- Vera, F. Beck.- Xavier Villaurrutia, dramaturgo moderno, Ed. Ibe roamericana, México, 1952.
- Villaurrutia, Xavier.- Autos Profanos, Ed. Letras de México, México, 1943.
- Villaurrutia, Xavier.- Cartas de Villaurrutia a Novo, Ed. Insti-- tuto Nacional de Bellas Artes, México, -- 1966.

Villaurrutia, Xavier.- Obras (Poesía, teatro, prosas varias, - - crítica), Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

Woolf, Virginia.- Orlando. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1937.

Xirau, Ramón.- Tres poetas de la soledad, Ed. Antigua Librería - Robredo, México, 1955.