

01068

2
2oj.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

XAVIER VILLAURRUTIA: IMAGEN EN EL ESPEJO

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

T E S I S

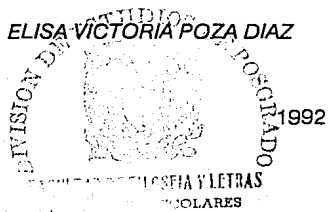
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

MAESTRA EN LETRAS IBEROAMERICANAS

PRESENTA

ELISA VICTORIA POZA DIAZ

MEXICO, D.F.





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

INDICE

INTRODUCCION	1
CAPITULO I.	
EL SUEÑO, EL INCONSCIENTE Y LA CRITICA PSICOANALITICA	3
CAPITULO II.	
EL GRUPO SIN GRUPO DE LOS CONTEMPORANEOS	10
CAPITULO III.	
LA FIGURA FEMENINA	26
CAPITULO IV.	
LA FIGURA MASCULINA	55
CAPITULO V.	
LA FAMILIA Y EL AMOR	96
CAPITULO VI.	
DAMA DE CORAZONES	102
CONCLUSIONES	123
BIBLIOGRAFIA	126

INTRODUCCION

La labor abstracta de nuestro pensamiento consciente es superficial y muy a menudo nos esconde el extraño acompañamiento de las imágenes interiores, el perpetuo desarrollo secreto de un pensamiento simbólico. No obstante, ese mundo de las imágenes tiene una realidad muy singular y vivida, a la vez atrayente y vertiginosa. (1)

La generación de los *Contemporáneos* representa un grupo importante para el desarrollo cultural y literario de México. Sus contribuciones en la poesía, narrativa, drama y crítica se distinguieron por su rigor y por su espíritu de innovación. Establecieron vínculos con los escritores de vanguardia de Europa y Norteamérica y dieron a conocer, a través de sus empresas editoriales en nuestro país, las nuevas corrientes literarias de su época.

Este grupo, que rompió con lo convencional, que se atrevió a enfrentar el reto de apartarse de las consignas nacionalistas del momento, tuvo una gran repercusión cultural y cambió el rumbo de las letras mexicanas.

La relevancia del trabajo editorial y literario de este grupo hace indispensable la necesidad de estudiar la obra de estos autores y proponer un enfoque que ayude a asimilar el mundo personal y subjetivo, los fantasmas y las evocaciones que dieron origen a sus expresiones artísticas.

En este grupo destaca Xavier Villaurrutia, que incursionó en el teatro con técnicas experimentales novedosas, y que dedicó parte de sus esfuerzos a la crítica de arte, cinematográfica, teatral y literaria. También fue importante su aportación en narrativa, donde introdujo elementos de la vanguardia en un relato subjetivo donde se pierden los límites entre el sueño y la realidad. Congruente con esta estética, elaboró una poesía de ecos y reflejos, que lo acercan más al mundo del sueño y de la muerte que al mundo cotidiano.

Su visión personal, sus vivencias, su ambiente social, donde la muerte forma parte de la vida, es recreado en todas sus obras. Así, a pesar de la diversidad de argumentos, podemos observar que los temas y los personajes se repiten en este universo villaurrutiano, donde todos están supeditados a un destino ineludible.

La imposibilidad de elección marca la obra de este autor. Hombres y mujeres se mueven predestinados y caminan hacia su propia destrucción. El amor no existe, y la pasión amorosa es un estigma que siempre lleva al castigo.

¿Como podemos asir este mundo donde Villaurrutia mueve a sus personajes? ¿Por qué la destrucción y la muerte forman una parte tan importante de su obra? ¿Por qué las figuras femeninas y las masculinas se repiten continuamente? ¿Por qué el incesto es un fantasma que dirige los destinos de muchos de sus protagonistas? ¿Cómo adentrarnos en este cosmos personal y subjetivo que recrea el autor, sin adentrarnos en sus sueños, en su inconsciente?

Para poder asimilar la obra de arte y lograr aprehender los fantasmas evocados por el autor, es necesario utilizar como método de acercamiento la crítica psicoanalítica.

Toda obra de arte evoca una ausencia y ésta se nos escapa si no buscamos en los sueños, que le dieron origen, un significado. Así, si analizamos la obra de Villaurrutia y las ideas repetitivas que aparecen en ella, podemos aprehender el inconsciente del escritor y entender, en un nivel más profundo, la obra del autor.

Este trabajo intenta acercarse a la creación literaria de uno de los integrantes del grupo de los Contemporáneos, para percibir su obra a través de un enfoque que nos ayude a aprehender 1o. "el mito", 2o. el inconsciente del escritor, 3o. el proceso dinámico de la creación, y 4o. los fantasmas que pueblan el mundo de su producción artística. El contenido latente de la obra aflora, así, como un eco de la vida interior, "inagotable como un abismo" (2).

Este universo inconsciente nos es transmitido a través de un lenguaje que obedece a las preocupaciones estéticas del escritor y deseamos, a lo largo de este trabajo, ubicarlo como parte del mundo de reflejos y de muerte de Xavier Villaurrutia.

1. Albert Béguin. El alma romántica y el sueño, México, F.C.E., 1954, p. 255.

2. Ibid., p. 255.

CAPITULO I

EL SUEÑO, EL INCONSCIENTE Y LA CRITICA PSICOANALITICA

El sueño no es la poesía, no es el conocimiento. Pero no hay conocimiento -si se da a esta palabra su sentido más elevado- ni hay poesía que no se alimenten en las fuentes del sueño.(1)

Existen diversos enfoques para abordar la creación literaria. La complejidad y profundidad a la que puede conducirnos una obra hacen necesario buscar una forma de acercamiento que nos permita entenderla más allá de los elementos conscientes de su génesis. Las influencias de otros autores sobre el escritor, su ambiente social y cultural, el momento histórico, el lenguaje utilizado, son algunos factores que nos ayudan a ubicar la obra dentro de un contexto; sin embargo, para percibir el proceso dinámico de la creación literaria es necesario buscar en el inconsciente del autor las motivaciones que lo llevaron a integrar una serie de elementos. Este proceso de integración, análogo a la construcción de un sueño, produce la obra literaria: "El sueño no es más que poesía involuntaria".(2)

Para encontrar el sentido profundo de una obra debemos buscar más allá del contenido manifiesto; como en una metáfora, debemos introducirnos en el plano evocado por el autor, ya que éste posee mayor intensidad y expresividad que el plano real. Para Anne Clancier:

Toda obra de arte o de literatura es una metáfora, realiza una transposición; la estatua, el cuadro, el texto manifiesto nunca se examinan por ellos mismos, sino que ellos remiten siempre a una ausencia. ¿Qué es lo que encubre esta ausencia que proporciona el sentido? (3)

El mundo fantástico del poeta está cargado de afectividad y cada idea escrita es representada en el interior de su personalidad. El poeta vive su obra, vive su fantasía sin dejar de separarla de la realidad. Este universo está cargado de vivencias, de recuerdos, de una percepción de la realidad única y personal. Para poder entender este mundo es necesario adentrarnos en las motivaciones inconscientes del escritor y tratar de interpretarlas.

Otto Rank, en "El sueño y la poesía"(4), analiza una serie de obras literarias (epopeyas, novelas, dramas y poesías), y descubre que gran número de estas narraciones poéticas aparecen desarrolladas como sueños, contruidos éstos

conforme a los mecanismos que Freud ha postulado. Así, la realización de deseos, y el simbolismo, siguen en las fábulas las leyes descubiertas en el sueño. (5)

En "Sueño y poesía", Hebbel afirma que:

Los sueños y las creaciones poéticas se hallan íntimamente hermanados, ambos se sustituyen o se completan reciprocamente en silencio... Cada día me confirmo más en la idea de que el sueño y la poesía son algo idéntico... Los hombres deben imaginarse el estado de inspiración poética como un estado análogo al del que sueña. Se prepara en el alma del poeta algo que el mismo ignora. (6)

Numerosos investigadores han estudiado la importancia que los sueños han tenido en la formación de los mitos y las fábulas, (7) y han llegado a la conclusión de que en muchos mitos, las

"tendencias censurables que le sirven de base aparecen deformadas y ocultas bajo disfraces simbólicos, como en la mayoría de nuestros sueños". (8)

Así, el poeta busca a través de su obra una

realización diversamente deformada y simbólicamente disfrazada de sus más secretos deseos y también procura una satisfacción y una descarga temporales (catarsis) a determinados impulsos reprimidos en la infancia, pero que continúan actuando poderosamente en el inconsciente". (9)

Freud utilizó su teoría psicoanalítica para examinar estos "sueños que no han sido nunca soñados, aquellos que el artista atribuye a los personajes de su obra y no pasan, por tanto, de ser una pura invención poética". (10) Según este autor, el niño cuando entra a la pubertad "abandona el juego para dedicarse a la fantasía: construye castillos en el aire y crea sueños diurnos". (11) "Estos sueños son la materia bruta de la producción poética, pues sometiéndolos con determinados ropajes, es como el poeta crea las situaciones que incluye luego en sus novelas, sus cuentos o sus obras teatrales". (12)

Los sueños diurnos nos introducen al reino de la fantasía, áquel que se encuentra entre el mundo de la poesía y el sueño, en cuya actividad hallamos ante todo una posición egocéntrica del sujeto..., el sentido de realización de deseos y el matiz erótico de sus creaciones. Estos sueños diurnos reconocidos por algunos poetas como grados preliminares de su creación artística, corresponden a sueños nocturnos no deformados, del mismo modo que la obra poética corresponde en diversos sentidos a un sueño idealizado. (13)

Así, las fantasías o sueños diurnos constituyen "un reino intermedio entre el mundo de la poesía y el del sueño". (14)

Sin embargo, el arte se distingue del sueño, ya que el primero desempeña un papel activo que logra poner en contacto la fantasía y la realidad. (15) Y es en este complejo universo de imágenes y recuerdos, de palabras evocadoras y de ecos, que el lector revive a su vez sus propios sueños olvidados.

Béguin considera que:

Si una imagen contenida por el verbo de un poeta o evocada por el arabesco de un bajorrelieve suscita infaliblemente en mí una resonancia afectiva, puedo seguir la cadena de las formas fraternas que ligan esta imagen con los motivos de algún mito antiquísimo: yo no conozco ese mito, pero lo reconozco. Percibo un parentesco profundo entre las fábulas de las diversas mitologías, los cuentos de hadas, las invenciones de algunos poetas y el sueño que se desarrolla en mí. La imaginación colectiva, en sus creaciones espontáneas, y la imaginación que ciertos instantes excepcionales liberan en el individuo parecen referirse a un mismo universo. Sus imágenes poseen precisamente la facultad de conmovir mi sueño interior, de llamarlo a la superficie y de proyectarlo a las cosas que me rodean. (16)

Aunque, desde épocas antiguas, el sueño ha sido introducido en la creación literaria, es, a partir de Nerval y los románticos alemanes, cuando se introdujo en la poesía la idea del inconsciente. André Breton, padre del surrealismo, asimiló del psicoanálisis e introdujo, en la obra de arte, la libre asociación, la escritura automática y los relatos de sueños, por lo tanto podemos afirmar, junto con Clancier, que:

Ya no se puede, después de Freud, pensar, ni escribir como antes. (17)

El psicoanálisis descubre en el arte manifestaciones inconscientes del autor que se ven plasmadas en la obra a través de un lenguaje que obedece a tendencias estéticas. Del inconsciente proviene la materia prima y de las tendencias estéticas la forma como el autor nos transmite sus preocupaciones personales.

Freud postula que los sueños están formados por un contenido manifiesto (aquello que se desarrolla ante nosotros y que se compone principalmente de imágenes visuales) y un contenido latente (aquello que permanece oculto y que intentamos descubrir). Si consideramos a la obra de arte como un sueño, encontraremos que el contenido manifiesto está dado por una serie de situaciones que se nos relatan y el contenido latente deberá ser interpretado utilizando los elementos repetitivos que aparecen como preocupaciones constantes a lo largo de la obra del autor. Estas ideas repetitivas nos llevarán a encontrar el inconsciente del artista plasmado en la obra de arte, y es este sentido oculto, el que le da la fuerza y la emotividad a la creación artística:

Una obra, una frase, una imagen, que no tuviera más que un sentido, sería vana: es preciso que su sentido manifiesto quede traspasado por un sentido latente. (18)

El psicoanálisis ha ido infiltrándose dentro del campo de la crítica literaria. Las teorías de Freud han ocupado, cada vez con mayor relevancia, un lugar en el pensamiento filosófico. De esta manera, hemos podido observar una evolución, a lo largo de veinte años, donde la crítica literaria empezó a utilizar nociones psicoanalíticas.

Para Charles Baudoin, autor de Psicoanálisis del arte:

toda belleza podría vincularse a algún instinto, pero siempre a un instinto que renuncia a su satisfacción específica o acepta diferirla ...Lo bello es lo deseable cuando deja de ser deseado para ser contemplado desde cierta distancia.(19)

De esta manera, el lector accede a un "estado estético" -catarsis, expresión, disfraz, síntesis, etc.- que contribuye al sentimiento de belleza. Para este crítico

El arte se esfuerza en generalizar constantemente a todas las regiones del espíritu -incluso las más altas- en un mecanismo que el sueño pone habitualmente en juego sólo en las regiones impulsivas, instintivas y primitivas: el mecanismo del símbolo... La mayor parte de los elementos que constituyen ese símbolo podrían ser los de un sueño.(20)

Este autor propone, para analizar una obra, la necesidad de investigar:

1. Qué estímulo -que acontecimientos de la vida- se esfuerza por reactivar esta obra;
2. Qué complejos personales y primitivos animan el símbolo contenido en esta obra;
3. Qué injertos psicológicos intentan realizarse a través de la obra.(21)

Charles Mauron analiza el drama teatral y propone que éste posee un sentido afectivo que "ha sido experimentado por el autor y debe serlo por el espectador".(22) Así, el autor se proyecta en su creación y participa como personaje de su obra.

Anne Ciancier afirma que:

En las obras teatrales o novelescas que comprenden una historia y personajes, estos últimos, como en el sueño, representan partes de la personalidad. El personaje que representa al Yo es el que constituye el centro del conflicto. (23)

Mauron propuso un método de estudio de la obra literaria, al que denominó psicocrítica, que comporta cuatro operaciones:(24)

1. Estudia diversas obras de un mismo autor, que superpone para poner de manifiesto las ideas obsesivas que se repiten constantemente.
2. Agrupa los temas que aparecen en las obras.
3. El material así ordenado lo interpreta según el pensamiento psicoanalítico: se llega, así, a una cierta imagen de la personalidad inconsciente del autor.
4. Se ayuda de la biografía del escritor, de ser posible, para corroborar la imagen del autor obtenida por este método. Es importante tener en cuenta que es la obra de arte la que nos interesa, no el escritor, y es el mundo inconsciente del autor proyectado en la obra lo que buscamos, no al autor mismo.

El escritor vive alimentando su fantasía con experiencias de su realidad cotidiana y viceversa, por lo cual se encuentra dividido en un "yo social" que asume las responsabilidades del mundo donde se desenvuelve y un "yo creador" que vive sus fantasías y las plasma en la obra. De esta manera aparece lo que Mauron (25) denomina "el mito", que se sitúa en la bifurcación de estos dos sistemas. Es este "mito" el que es perceptible por debajo de la obra. Para Clancier,

El mito personal es dinámico... está relacionado con el período vivido por el creador... Los factores sociales tienen un papel en la formación del mito personal. (26)

El escritor se mueve entre dos mundos que luchan por mantener un equilibrio, y es imposible entender la obra si no logramos aprehender el "mito" - el inconsciente del autor- que se manifiesta, no sólo en los sueños y fantasías, sino también en la creación artística:

Las manifestaciones del inconsciente, de la misma forma que se manifiesta en los sueños y fantasías diurnas, debe manifestarse de cierta manera en las obras literarias. (27)

Lo que se dice no puede ser independiente del sujeto que se expresa, la obra no puede ser independiente del escritor que asume su realidad de manera personal, única, y que nos la ofrece como una realidad interpretada, recreada. Es importante contar con un método de acercamiento a la obra de arte que nos permita vivir esta recreación y entenderla, ya que, de esta manera, lograremos asir los fantasmas interiores que desde la profundidad del poeta enriquecen su creación:

Quien ha tenido confianza en las obras de su propia imaginación, quien ha aceptado ver en ella una auténtica expresión de sí mismo y un conocimiento válido, se atemoriza en ciertos momentos de su exploración. No es fácil encontrar la salida del laberinto interior; las formas, las imágenes, los horizontes y los habitantes creados por el inconsciente liberado de sus cadenas no siempre tienen un aspecto sonriente. (28)

NOTAS

1. Béguin. El alma romántica y el sueño, p. 486.
2. Ibid., p. 30.
3. Anne Clancier. Psicoanálisis. literatura. crítica, Madrid, Cátedra, 1976, p. 14.
4. Otto Rank. "El sueño y la poesía", en Sigmund Freud, La interpretación de los sueños (3), México, Alianza, 1985, (El libro de bolsillo, 36), p. 92-135.
5. Hebbel. Cit. en Sigmund Freud, La interpretación de los sueños (3), p. 119.
6. Ibid., p. 109.
7. Ibid., p. 118.
8. Ibid., p. 128.
9. Ibid., p. 115.
10. Sigmund Freud. Psicoanálisis del arte, México, Alianza, 1984, (El libro de bolsillo, 224), p. 105.
11. Sigmund Freud. Psicoanálisis aplicado, México, Iztaccihuatl, 1982, p. 55.
12. Sigmund Freud. Introducción al psicoanálisis, México, Alianza, 1989, (El libro de bolsillo, 82), p. 100.
13. Freud. La interpretación de los sueños (3), p. 115.
14. Ibid., p. 114.
15. Charles Baudoin. Psicoanálisis del arte, Buenos Aires, Psique, 1972, Trad. Marcos Finquerit, p. 275.
16. Béguin. Opus cit., p. 12.
17. Clancier. Opus cit., p. 36.
18. Ibid., p. 15.
19. Baudoin. Opus cit., p. 276.
20. Ibid., p. 247.

21. Clancier. Opus cit., p. 61.

22. Ibid., p. 264.

23. Ibid., p. 260.

24. Charles Mauron. "La psicocrítica y su método", en Tres enfoques de la literatura, Buenos Aires, Carlos Pérez Ed, s.f., p. 58.

25. Ibid., p. 72.

26. Clancier. Opus cit., p. 267.

27. Ibid., p. 242.

28. Béguin. Opus cit., p. 483.

CAPITULO II

EL GRUPO SIN GRUPO DE LOS CONTEMPORANEOS

Entre los años 1920 y 1932, cuando en México los intelectuales vivían la decepción de la lucha revolucionaria de 1910 y sus consecuencias, surge un grupo que se reúne alrededor de varias empresas literarias, como revistas, teatro, conferencias. En este México postrevolucionario aletargado, con "un raquíptico medio intelectual", (1) donde "uno de nuestros males es la falta de respiración", (2) con "una burguesía torpe que fuera del despacho no tiene más inquietudes que los superficiales problemas familiares, (3) surge una generación que reúne a un grupo de escritores con una visión cosmopolita, que asumen la realidad que les tocó vivir con un espíritu crítico y escéptico.

Todos ellos habían vivido la convulsión de la Revolución Mexicana y la corrupción del posterior sistema político:

La generación anterior... había podido hacerse ilusiones. Los poetas de Contemporáneos ya no podían creer ni en los revolucionarios ni en sus programas. Por eso se aislaron en un mundo privado, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte. Un mundo regido por la palabra ausencia... (4)

que los empujó a un destierro en la propia tierra, a "un exilio interior".(5)

Estos escritores, con una sólida preparación literaria e intelectual, de edad comparable, de educación y antecedentes similares y colaboradores en revistas y otras publicaciones, pueden agruparse en 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); el segundo incluye a Savador Novo y a Xavier Villaurrutia (nacidos en 1903 y 1904), y, por último, el tercero con Jorge Cuesta y Gilberto Owen.

Carlos Pellicer, un poco mayor, así como Octavio Barreda, Elías Nandino y Rubén Salazar Mallén, que conocían al grupo y contribuían en sus revistas, nunca se unieron al cenáculo, por lo que quedan fuera del grupo que más tarde se denominó *Contemporáneos*.

Estos escritores, que vivieron los acontecimientos políticos del México postrevolucionario, formaron parte de las actividades burocráticas y administrativas en diferentes periodos. Podemos resumir el panorama de 1922-1932 como sigue:

A la caída de Carranza en 1920 y el ascenso a la presidencia del General Alvaro Obregón, México entró a una fase de reconstrucción nacional. Obregón (1920-1924) y Plutarco Elías Calles (1925- 1928) apoyaron a los intelectuales y literatos de la época con puestos en la administración pública y fomentaron la educación y la cultura. Así, el grupo recibió, de 1920 a 1924, el apoyo de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación; de 1925 a 1928 el apoyo de Bernardo Gastélum en la Secretaría de Salubridad y de 1929 a 1932 el apoyo de Genaro Estrada en la Secretaría de Relaciones Exteriores y en la Secretaría de Educación Pública.

La formación del grupo se inició en la Escuela Nacional Preparatoria (1914-1918), con la asociación de Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza y Enrique González Rojo, hijo del poeta Enrique González Martínez, todos ellos con intereses comunes hacia la literatura.

En 1918 entraron a la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Nacional y a la Escuela de Altos Estudios. Ahí el grupo entra en contacto con el Ateneo de México a través de Antonio Caso (maestro de filosofía y estética) y de González Martínez (maestro de literatura). (6) En ese año, Torres Bodet y Ortiz de Montellano forman el Nuevo Ateneo de la Juventud, que era una asociación de estudiantes que se disolvió poco después.

Los amigos en esta época se reunían en el Café América y, para definirse como grupo, comienzan a utilizar el denominativo "universitarios". (7) Su ideal poético aún era el continuar con el estilo de González Martínez, o de Amado Nervo.

Deseaban hacerse de una revista para publicar sus logros literarios. Así surge el semanario San-ev-ank, dirigido por Luis Enrique Erro, que apareció el 11 de julio de 1918 y que dejó de publicarse en noviembre del mismo año, portavoz del espíritu posrevolucionario y del escepticismo de la Revolución. San-evank, aunque irregular, "marca un momento brillante de una virtud rara en el país: el espíritu del choteo... como una de las bellas artes". (8)

También ese año algunos integrantes del grupo publican sus poemas en la revista Pegaso que dirigía González Martínez.

A la caída de Carranza, José Vasconcelos fue nombrado por el presidente provisional Adolfo de la Huerta, rector de la Universidad Nacional. El nuevo rector, para estructurar los programas educativos que consideraba obsoletos, reunió a los intelectuales y a los poetas jóvenes, y los incluyó en su grupo de trabajo para colaborar en sus programas de reformas. Torres Bodet a los 19 años fue nombrado secretario de la Escuela Nacional Preparatoria (9) y poco tiempo después se convirtió en el secretario personal de Vasconcelos.

En esta época aparecen en la Escuela Nacional Preparatoria, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, "la generación bicápite", (10) que participan en la revista Poli-cromías, "Órgano de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria", "Semanaario Humorístico de Estudiantes", que apareció en mayo de 1919 y murió en agosto de 1921 después de 20 números. Dentro de la preparatoria Villaurrutia

se relaciona con Torres Bodet y se acerca, de esta manera, al grupo del Nuevo Ateneo.

En esta época, Vasconcelos llega a la Secretaría de Educación y le otorga a Torres Bodet un puesto importante en el Departamento de Bibliotecas, lo que propicia que el grupo pueda promover sus actividades literarias. La "generación bicápite", estudiantes aún de la Universidad, aceptan pequeños puestos burocráticos y se integran al grupo. Poco después Villaurrutia "descubre" a dos poetas jóvenes, Jorge Cuesta y Gilberto Owen, que pronto fueron incluidos en lo que Novo describe como "un cenáculo de amigos o grupo de aspiraciones comunes, consonante con la labor inspirada y ambiciosa de Vasconcelos". (11)

En 1920 aparece la revista **México Moderno**, de la Editorial Cvltura, como vía de expresión del viejo Ateneo -Vasconcelos, Caso, González Martínez, Antonio Castro Leal, Julio Torri, Genaro Estrada y Manuel M. Ponce- dirigida por González Martínez, patriarca de las letras mexicanas, donde participan algunos escritores del grupo de Contemporáneos. Esta empresa editorial desaparece en 1922.

A partir de este momento, el grupo siente la necesidad de encontrar un vehículo para publicar sus creaciones literarias y surge la revista **La Falange**, dirigida por Torres Bodet y Ortiz de Montellano, (12) cuyos siete números aparecieron de diciembre de 1922 a octubre de 1923.

La Falange (subtitulada Revista de la Cultura Latina), expresa en su primer número:

La revista se propone expresar, sin limitaciones, el alma latina de América, reunir a todos los literatos de México que hacen literatura sana y sincera... servir de índice de la cultura artística nacional a los demás pueblos del Nuevo Mundo.

Todos los que en esta revista colaboran creen que ninguna civilización triunfará si no se ateniéndose a los principios esenciales de la raza y de la tradición histórica. Desautorizan, por ilógica y enemiga, la influencia sajona y se proponen reivindicar los fueros de la vieja civilización romana de la que todos provenimos...

En contra de la civilización del norte, que bastardea el prurito mezquino de escapar al rigor del clima por el progreso del confort, está la nuestra... (13)

La revista es un reflejo del momento político-cultural vasconcelista. Debido a su editorial propagandístico de los primeros números fue fuertemente criticada. **La Falange** coincide cronológicamente con la revista **Vida Mexicana**, que fue publicada por Pedro Henríquez Ureña y su grupo (al cual Novo se encontraba también asociado) para contrarrestar la influencia de los jóvenes escritores *Contemporáneos*.

Novo alude a este periodo diciendo:

Tiene usted razón en asumir que **Vida Mexicana**... entrañaba una oposición a **La Falange**, que ya traducía el distanciamiento del grupo de Pedro Henríquez Ureña con respecto del de Vasconcelos... Si bien es cierto que en **Vida Mexicana** no aparecen colaboraciones mías,

ello se debe a que la revista no continuó. Pero mi ubicación era ya para esa época, más cerca de PHU y de su grupo, que de JTB y el suyo.(14)

Dentro de las empresas editoriales que aparecieron en esta época debemos destacar la revista oficial, **El Maestro**, que promueve en 1921 Vasconcelos, en la que José Gorostiza funge como jefe de redacción, sin crédito oficial público.(15)

En 1922 aparece también la revista **Prisma**, subtitulada Revista Internacional de Poesía, que publicó ocho números -con traducciones de Gide, Pound y otros- y representa un antecedente del vanguardismo mexicano, en la que, bajo la dirección de Rafael Lozano, colaboró Torres Bodet.(16)

En 1924, Novo, Villaurrutia, Owen y Cuesta, se reúnen por primera vez en la revista que fundó Francisco Monterde García Icazbalceta: **Antena**. Por esta época el grupo se configura de manera más sólida y establece la necesidad de una definición que externan a través de esta revista. Es aquí donde Villaurrutia publica su conferencia "La poesía de los jóvenes de México", donde por primera vez se refiere a los poetas de su generación, de la siguiente manera:

Pero por la seriedad y consciencia artística de su labor; porque sintetizan, en su porción máxima, las primeras realizaciones de un tiempo nuevo es preciso apartar en un grupo sin grupo a Jaime Torres Bodet, a Carlos Pellicer, a Ortiz de Montellano, a Salvador Novo, a Enrique González Rojo, a José Gorostiza y a Ignacio Barajas Lozano.(17)

Años más tarde Villaurrutia definirá los intereses de los *Contemporáneos* como grupo, en una carta a Edmundo Valadés:

El grupo en el que usted me cuenta, y en el que yo mismo me incluyo, se formó casi involuntariamente por afinidades secretas y por diferencias más que por semejanzas. Grupo sin grupo lo llamé la primera vez que comprendí que nuestras complicaciones privadas, nuestras desemejanzas cortesas, nuestras intenciones, diversas en el recorrido pero unidas en el objeto de nuestra ambición, tenían que trascender al público, como sucedió en efecto... Porque esto, la actitud crítica, es lo que apartó a nuestro grupo de los grupos vecinos. Esta actitud preside, como una diosa invisible, nuestras obras, nuestras acciones, nuestras conversaciones y, por si fuera poco, nuestros silencios.(18)

Y es este rigor crítico una característica muy importante en toda la obra de los *Contemporáneos*, junto con un afán experimental y una voluntad de modernidad.

Después de la renuncia de Vasconcelos a la Secretaría de Educación, en 1924, Bernardo Gastélum continuó los programas de reforma, manteniendo al grupo en sus puestos administrativos hasta la entrada de Calles al poder, cuando el Dr. Gastélum es nombrado Director de la Secretaría de Salubridad y Torres Bodet, Ortiz de Montellano, Gorostiza y González Rojo son transferidos con puestos menores a esta secretaría (1925 -1928), permitiéndoseles continuar con sus actividades literarias bajo el patrocinio del Dr. Gastélum.

Solamente Novo y Cuesta, durante esta época, continúan colaborando con Vasconcelos en la revista La Antorcha, que éste último fundó en 1924.

En 1925 los integrantes del grupo cuentan entre 20 y 26 años de edad y ya asumen un carácter profesional en su creación literaria. Publican varios de sus libros de poesía y aparecen numerosas aportaciones suyas en El Universal Ilustrado; empiezan a interesarse a fondo por el teatro, las artes plásticas y la narrativa. Como foco de la crítica de su tiempo, se encuentran en medio de una polémica que discute la tesis de "la necesidad de una literatura viril", a raíz de la publicación de "El afeminamiento en la literatura mexicana", ensayo de Julio Jiménez Rueda. (19)

Asiduos lectores de la publicación española Revista de Occidente, Villaurrutia y Novo sienten la necesidad de publicar en México una obra semejante.

Durante los años de 1927 y 1928 desarrollan proyectos tan importantes como la publicación de la revista Ulises, la iniciación de la revista Contemporáneos, y la recopilación y publicación de una antología, que suscitó innumerables críticas, Antología de la poesía mexicana moderna, firmada por Cuesta.

Ulises apareció en mayo de 1927, con Novo y Villaurrutia como redactores y con la colaboración de Cuesta y Owen. Este trabajo editorial encarna

como ninguna otra la revista de vanguardia... la típica revista de experimentación juguetona y rapaz, impredecible, eficaz termómetro de la atmósfera cultural mexicana de finales de los años veinte, tanto por lo que dice como por lo que calla. (20)

Novo y Villaurrutia decidieron el nombre inspirados en Gide que proclamaba que Ulises y Simbad eran los poseedores de una única pasión que los precipitaba hacia la aventura: "una inacabable curiosidad". (21)

Villaurrutia, en "Carta a un joven", lo define así:

La crítica y la curiosidad han sido nuestros dióscuro; al menos han sido los míos... La curiosidad abre ventanas, establece corrientes de aire... La crítica pone en orden el caos, limita, precisa, dibuja, aclara la sed y, si no la sacia, enseña a vivir con ella en el alma. (22)

La revista apareció en seis números (de mayo 1927 a febrero 1928), con ilustraciones de pintores como Diego Rivera, Agustín Lazo y Julio Castellanos, y con una sección de Novo llamada "El curioso impertinente".

En una editorial, Novo se define en contra del nacionalismo y de la solidaridad latinoamericana:

...Ulises no representa de ninguna manera el "sentir nacional"... Ulises no implica sino dos criterios personales, más o menos de acuerdo el uno con el otro. Villaurrutia y yo. Lo nacional que resulte nuestra obra no nos lo habremos puesto a procurarlo y no queremos, con nuestras

palabras, comprometer a nuestro país en la solidaridad, tan buscada por ellos, con los que le quedan al Sur.(23)

La revista Ulises tuvo por objeto representar a la nueva literatura, con poesía, prosa y trabajos críticos. Con algunas excepciones, los trabajos poéticos eran del propio grupo, con participaciones de Pellicer, González Martínez, Carl Sandburg (en inglés), James Joyce (en inglés), y Max Jacob (en francés). La mayoría del trabajo crítico fue elaborado por Owen y Villaurrutia en sus notas y ensayos, y por Novo en la sección "El curioso impertinente". Las contribuciones en prosa fueron del propio grupo (Owen, Torres Bodet, Villaurrutia, González Rojo y Novo), y de otros escritores mexicanos como Julio Torri y Mariano Azuela. También aparecieron participaciones de escritores jóvenes de algunos países europeos como Jarnés, Bontempelli y Jouhandeau. Con Ulises, por primera vez en México, se abandonaban las formas modernistas y su retórica para buscar en la experimentación una voz propia. Elemento importante de la revista fue su postura crítica.

En mayo de 1928, ante la eminente suspensión de apoyo económico para la revista, Villaurrutia y Owen deciden invertir el dinero que les queda en la producción de la temporada del Teatro de Ulises en el Virginia Fabregas, donde presentaron teatro experimental con obras traducidas por ellos y con actores no profesionales (entre ellos Novo, Owen y Villaurrutia); este intento despertó una mayor hostilidad hacia el grupo. Más tarde Celestino Gorostiza y Julio Bracho, que también participaron en este experimento teatral, montarían obras de Sófocles, Cocteau, Chejov, Romain, Reyes y otros en el Teatro Orientación, que funcionó hasta 1938.

Después del sexto número, la revista Ulises desapareció y el grupo comenzó la elaboración de una antología de la poesía mexicana. Esta se publicó con el nombre de Jorge Cuesta, editada por Cvltura, en mayo de 1928, y en ella colaboraron, además de Cuesta, Villaurrutia, González Rojo, Ortiz de Montellano y Torres Bodet.

La Antología de la poesía mexicana moderna seleccionó con base en "nuestras preferencias" con "la solidaridad de un rigor común" (24) los poemas que debían ser publicados; Cuesta lo expresa así:

nuestro único propósito ha sido el de separar, hasta donde fue posible, cada poeta de su escuela, cada poema del resto de la obra: arrancar cada objeto de su sombra y no dejarle sino la vida individual que posee. Preferimos pues, colocando a todos dentro de una dimensión igual, dejar que la personalidad de cada uno se desprendiera sola de sus poemas, que la individualidad de cada poema se desprendiera sola de su personalidad. La selección y las notas de los poetas agrupados en las dos primeras secciones son fruto de una labor colectiva que casi quisiéramos llamar impersonal. (25)

La antología se dividió en tres secciones. La primera incluye a poetas nacidos entre 1850 y 1870 -Othón, Díaz Mirón, Icaza, Urbina, Nervo y Rafael López - y omite a Gutiérrez Nájera, lo que levantó duras críticas en contra de la obra. La segunda sección incluye a los poetas nacidos al final del siglo pasado, como Rebolledo,

Tablada, González Martínez, De la Parra, López Velarde, Arenales y Alfonso Reyes; y la última, con poemas de integrantes del grupo, como Torres Bodet, Ortiz de Montellano, González Rojo, Novo, Gorostiza, Villaurrutia, Owen y otros autores como Pellicer y Maples Arce.

La crítica fue condenatoria, no sólo por la ausencia de poetas como Juan de Dios Peza, Guillermo Prieto, Altamirano, Manuel Acuña y otros, sino también por la inclusión de la obra poética del grupo. Jorge D'Abuison, en **Excelsior** comentó:

Es una afrenta al pueblo de México, una insolencia a su historia, que estos sensitivos decidan quiénes son nuestro poetas y, peor aún, que ellos mismos pretendan serlo.(26)

Años más tarde todavía perduraba una reacción negativa contra esta antología:

La misión de *Contemporáneos*, que sirvió de propaganda a la tarea de sus redactores, alcanzó su plenitud en la invención de una antología fraguada más para denigrar a los no admitidos que no eran de su devoción, como referencia para atenuar la escasa calidad de sus inventores... La antología ...provocó desde su aparición justicieras sátiras que desvirtuaron aún más el escaso valor que la revestía.(27)

que tuvo el deseo de decepcionar:

Decepcionar a la poesía mexicana consagrada por la gravedad porfiriana y por la funcionalidad modernista... El deseo de situar en una perspectiva crítica y depurada la amplitud de la herencia poética mexicana obedecía a una manera de ser peculiar del grupo que se convierte en una constante de su comportamiento cultural... Nuevamente es el espíritu de la actualidad el dominante: pasar por el cedazo del rigor la mitología... de la lírica y darle nueva vida a lo que sobreviviera de la prueba.(28)

Un mes después de la publicación de la antología, apareció (junio de 1928) el primer número de la revista **Contemporáneos**, editada por Cvltura, e inspirada en la revista francesa **Nouvelle Revue Française**, y en la española **Revista de Occidente**.

El proyecto estuvo financiado por Gastélum, con él mismo, Torres Bodet, Ortiz de Montellano y González Rojo como editores. Villaurrutia no aparecía en esta lista, ya que era director de **Ulises** junto con Novo.(29)

Con el asesinato de Obregón, el 17 de julio de 1928, Gastélum - que se encontraba al frente de la Secretaría de Salubridad y que tenía entre sus proyectos llegar a convertirse en Secretario de Educación -renuncia a su puesto, cuando **Contemporáneos** había tirado siete números y tenía el octavo en la imprenta. Genaro Estrada, nuevo Subsecretario de Relaciones Exteriores, patrocinó la revista a partir del noveno número.

Con la salida del país de Gastélum, Torres Bodet y González Rojo, queda Ortiz de Montellano al frente de la revista.

A excepción de Villaurrutia, Novo, Owen y Cuesta habían reaccionado con desconfianza ante el proyecto de **Contemporáneos** y fue hasta que Torres Bodet se marchó a España, a ocupar un puesto diplomático, y Ortiz de Montellano se quedó al frente de la revista, que aparecieron en el número 12 (mayo 1929), colaboraciones de Cuesta, Owen y Gorostiza. Las de Novo aparecieron hasta julio de 1930, en el número 26.

La revista fue tachada de cosmopolitismo, elitismo y antimexicanismo, a pesar de las declaraciones de Ortiz de Montellano en el número 36, de mayo de 1931:

En este año 3 la palabra que con más frecuencia se advierte en las páginas de **Contemporáneos** es M.....o, con x o con j, escrita siempre, con pluma fuente de marca universal.(30)

Para Marcial Rojas, sinónimo usado por los *Contemporáneos* en la revista,

El arte no es revolucionario porque hable o exhiba los fenómenos materiales de la Revolución: lo es en sí mismo y por sí mismo.(31)

Contemporáneos fue una revista de crítica donde la mayoría de las colaboraciones estaban relacionadas con el quehacer literario del país; esto sin excluir aportaciones de temas o autores extranjeros. La revista publicaba poesía, prosa, drama, traducciones de obras extranjeras y ensayos de literatura, arte, e historia; bajo el título de "Motivos" se imprimían reseñas de libros, notas críticas, y comentarios sobre diversos autores. En sus 43 números aparecieron estudios sobre Sor Juana, Juan Ruiz de Alarcón, Carlos Singüenza y Góngora, el Chilam Balam, González Martínez, Azuela, Diego Rivera, Pellicer, leyendas populares mexicanas, etc. y también estudios dedicados a la historia de México, la conquista, el porfiriato, la revolución, México prehispánico, entre otros temas. También aparecieron traducciones de autores franceses (Maurois, Romain, Gide, Morand, etc.), de escritores ingleses y norteamericanos (Masefield, Wilder, T.S. Eliot, D.H. Lawrence), y de italianos, así como contribuciones de poetas jóvenes de España y América Latina (Gerardo Diego, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, además de los *Contemporáneos*). Se imprimieron también artículos sobre música y arte.

Las revistas extranjeras de la época consideraron a **Contemporáneos** favorablemente, en contraste con las críticas hostiles que surgieron en México, donde se culpaba al grupo de falta de nacionalismo.

Se trataba de decepcionar las ideas fijas que el nacionalismo radical patrocinaba y la mejor manera de hacerlo fue con una revista, que, entre sus objetivos fundamentales, jamás se esforzó por ser nacionalista y quizá, por lo mismo, fue que consiguió serlo en tan importante medida.(32)

Quando Estrada renuncia a su puesto en la Secretaría de Relaciones Exteriores y viaja a Europa, la revista se queda sin financiamiento -hecho que coincide con la enfermedad de Ortiz de Montellano- y suspende su publicación después de los números 42-43 en noviembre-diciembre de 1931. Inmediatamente después se desata una serie de artículos amañados, en la que se ponen en boca de Gorostiza acusaciones contra Torres Bodet y Villaurrutia, así como arrepentimientos ideológicos de Gorostiza, que traen como consecuencia la división del grupo. Torres Bodet, Owen, González Rojo y Pellicer se encontraban lejos del país y no participaron de la disputa.(33)

Para Guillermo Sheridan

Ulises es la verdadera muestra de lo que fue la revista vanguardista y **Examen** nuestra primera revista moderna. **Contemporáneos** vibra entre las dos actitudes y al no resolverse por ninguna, opera dentro de cierto eclecticismo estorboso... Vivió demasiado tiempo y careció de capacidad de renovación.(34)

En 1932, Villaurrutia y Cuesta se encontraban en el Departamento Editorial de la Secretaría de Educación y Gorostiza era el jefe del Departamento de Bellas Artes, y contaban con el apoyo financiero del secretario de Educación, Narciso Bassols, para iniciar un nuevo intento editorial.

En agosto de 1932, ocho meses después del último número de **Contemporáneos**, aparece la revista **Examen**, dirigida por Jorge Cuesta, de la que sólo aparecieron tres números. Su corta vida se debe a la publicación de varios capítulos de la novela inédita **Cariátide**, de Rubén Salazar Mallén, que utilizaba un lenguaje considerado pornográfico, que escandalizó al público de la época y a periódicos como **Excelsior**, que afirmaba que la revista dañaba la moralidad del pueblo.(35) Los ataques estaban dirigidos contra el Ministro de Educación, Bassols, odiado por los reaccionarios.(36)

La revista se convirtió en el foco de las acusaciones de los enemigos del grupo y su director, junto con Salazar Mallén, fue llevado a los tribunales, donde, después de un largo proceso, fue absuelto. Sin embargo, Cuesta y sus amigos tuvieron que renunciar a sus puestos en la Secretaría de Educación, y Bassols fue destituido en 1934.

La hostilidad desatada contra el grupo fue tan violenta que la crítica llegó hasta la Cámara de Diputados.(37)

La desilusión de estos momentos es relatada por Cuesta en una carta dirigida a Ortiz de Montellano y publicada, años más tarde por éste:

La gente acostumbra incluirnos a usted y a mí en un grupo literario al que llaman "la vanguardia", de "Ulises", de "Contemporáneos", por la misma razón que acaso ahora lo llamen también de "Examen". Es que no se piensa que formamos tal grupo por habernos reunido

deliberadamente en torno de una doctrina artística o de un propósito definido; no sabríamos decir, hasta ahora, que la literatura es para nosotros una profesión; ... se nos hace caer en un grupo sencillamente porque se evita o porque no se desea nuestra compañía literaria. Reunimos nuestras soledades, nuestros exilios; nuestra agrupación es como la de foragidos, y no sólo en sentido figurado podemos decir que somos "perseguidos por la justicia". Vea usted con qué facilidad se nos siente extraños, se nos destierra, se nos "desarraiga", para usar la palabra con que quiere expresarse lo poco hospitalario que es para nuestra aventura literaria el país donde ocurre. Esta condición quiere que sean nuestros personales aislamientos los que se acompañen, los que constituyan un grupo. Nuestra proximidad es así el resultado de nuestros individuales distanciamientos, de nuestros individuales destinos, más que de una deliberada colectividad.(38)

En sus tres números, la revista publicó reseñas sobre la labor narrativa de distintos autores y se eliminaron notas sobre poesía y sobre la labor de los miembros del grupo. La selección de colaboraciones extranjeras responde al mismo rigor crítico que abarca toda la obra. Destaca un ensayo de Huxley sobre lenguaje y crítica, y las aportaciones poéticas de Novo, Pellicer, Torri, y Cardoza y Aragón.

Para Guillermo Sheridan,

Examen marca un hito y adelanta un estilo que se habrá de generalizar con los años: en la medida en la que la politización se acelera entre las guerras mundiales, la revista literaria se convertirá cada vez más en revista de ideas, que estrictamente literaria. De hecho, las revistas literarias modernas son la reivindicación del poeta como pensador social... De ahí que se pueda decir que **Examen** es nuestra primera revista literaria moderna, y que lo que la une a **Contemporáneos** es mucho menos de lo que la separa.(39)

Examen, en su corta vida, apoyó la fundación del Teatro Orientación, en junio de 1932, publicando el discurso inaugural de José Gorostina, que consideraba a este nuevo grupo teatral el continuador del Teatro de Ulises.

La revista fue la última empresa común del grupo de los *Contemporáneos*. Las revistas que las sucedieron (**Taller Poético**, **Taller**, **Tierra Nueva**, **Letras de México**) fueron intentos y logros editoriales de las nuevas generaciones.

Como ya mencionamos antes, la generación de los *Contemporáneos* apareció cuando en México, Enrique González Martínez, "en plena producción y descubridor de un mundo poético nuevo, llenaba todo el escenario".(40) Este, padre de González Rojo, a través de las revistas **Pegaso** (1916) y **México Moderno** (1920-1923), dominaba el panorama de la poesía en México. Junto a él Arnado Nervo también representaba una influencia importante para los jóvenes poetas que no se atrevían a separarse de los patrones ya establecidos.

Otro poeta que logró influir con su poesía cargada de religiosidad y erotismo fue Ramón López Velarde, que recibió a través de la revista **San-ev-ank** críticas por una supuesta falta de moderación. Tiempo después Torres Bodet se corrige y expresa que este poeta "ejerció una acción ...fecunda sobre los escritores de mi generación".(41)

En diciembre de 1921 apareció el primer número de la revista **Actual**, "Comprimido Estridentista" de Manuel Maples Arce, cuyo objetivo era difundir los movimientos de vanguardia en México, y proponer un rompimiento radical con formas y temas modernistas. Este movimiento, que proponía: "no hay más remedio que echarse a la calle y torcerle el cuello al doctor González Martínez"(42), introdujo el futurismo, dadaísmo y ultraísmo en México. El estridentismo publicaba manifiestos, antologías, propaganda, y criticaba apasionadamente la inmovilidad del ambiente y al joven grupo del Nuevo Ateneo, al que acusaba de escribir como contemporáneos de González Martínez y de someterse al poder ocupando puestos públicos en el gobierno. Con el tiempo, las críticas de Maples Arce contra el grupo se volvieron insultos y sus ataques machistas buscaron denigrarlos por su comportamiento sexual y por estar ajenos a lo que se llamaba una poesía viril.

Fue hasta 1925 cuando el movimiento estridentista empezó a debilitarse, cuando Maples Arce viajó a Jalapa como secretario de gobierno.

Dentro del panorama literario de la época también destaca la llamada "novela de la Revolución Mexicana", que llegó a ser la corriente más conocida de México en el extranjero.

En el país, después de la Revolución, se sentía, por parte de algunos intelectuales, la necesidad de una literatura que estuviera comprometida con la lucha revolucionaria, así como existía en la URSS. La polémica que se suscitó alrededor de este tema involucró a escritores como Azuela, que insistía en la necesidad de una literatura comprometida con la historia; Jiménez Rueda interviene con un artículo que publicó en **El Universal**, "El afeminamiento de la literatura mexicana", donde asume el espíritu nacionalista y critica la falta de una literatura representativa del nuevo estado, utilizando en su artículo puntos de vista de los comentaristas extranjeros que se sentían defraudados por un país que, después de una convulsión violenta, no proyectaba la lucha revolucionaria y el sentir popular en su literatura. Jiménez Rueda critica también a la nueva generación que se dedica al quehacer literario, tachándola de poco masculina.(43)

Como producto de esta polémica, aparece publicado, por entregas, el 22 de enero de 1924, una parte de la novela **Los de abajo** y continúan los artículos sobre la necesidad de un espíritu revolucionario en contraste con el extranjerismo de "otros", y la idea de una "literatura social" relacionada con una "literatura viril".

La polémica continuó hasta 1925; del grupo sólo intervino Novo con aclaraciones interesantes; los demás se mantuvieron al margen. Finalmente se identificó al grupo de poetas jóvenes -los "vanguardistas", afrancesados, cosmopolitas, indiferentes, que se marginaban del sentimiento nacionalista- como los "afeminados". (44)

La novela de la Revolución Mexicana -con Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz, entre otros, como representantes - puede considerarse como un ejemplo importante de literatura social, de épica nacional.

Como hemos visto, el grupo *Contemporáneos* apareció en un México convulsionado por la Revolución Mexicana, y coincidió con varios movimientos literarios.

El grupo se distinguió a lo largo de su importante participación en las letras de México por un rechazo a la literatura convencional y nacionalista. Su enfoque universal, su búsqueda de una voz propia, su amplia cultura, que los mantenía empapados de las nuevas corrientes literarias en América y Europa, los convirtió en representantes de un movimiento vanguardista que trataba de incorporar los grandes escritores de la época a nuestro idioma y cultura.

Conocedores de varios idiomas, tradujeron a autores de lengua inglesa, francesa e italiana, como Gide, Giraudoux, Cocteau, Breton, O'Neill, Pirandello, etc. Lectores incansables, absorbieron la literatura de Cocteau, Proust, Juan Ramón Jiménez, Apollinaire y otros. Su conocimiento e interés por la pintura, la música, el cine, y el teatro se hace evidente al revisar sus múltiples ensayos y notas críticas sobre Diego Rivera, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Agustín Lazo, Julio Castellanos, José Moreno Villa, etc.

Este grupo, que se adelantó a su tiempo, vive su momento en el escepticismo y el aislamiento, tratando de incorporar lo universal a lo mexicano, asimilando la muerte como una presencia ineludible, e incorporando a su creación, el mundo de los sueños, como parte de una realidad tangible.

Como grupo innovador que fue, introducen el inconsciente en la obra, y aportan las nuevas ideas de vanguardia a la narrativa y a la poesía. En el relato sienten la necesidad de sustituir la anécdota por un mundo subjetivo que permita al autor "crearse a sí mismo en el relato", "ser él mismo su propia escritura". (45)

"La novela tradicional está muriendo por exceso de conservación, por falta de higiene", (46) comentaba Villaurrutia. La necesidad de un enfoque nuevo llevó al grupo a experimentar con la prosa que, en manos de estos creadores, surgió con un tiempo nuevo, un tiempo que se sobrepone a sí mismo y se repite, a pesar de no coincidir nunca, un tiempo que se pulveriza y forma parte de un mundo onírico que se distorsiona y se transforma en real. La metáfora se convirtió en el corazón del texto, y el narrador, atrapado en la acción, escribe su relato.

La poesía de los *Contemporáneos*, congruente con su narrativa, utiliza imágenes evocadoras que se encuentran en el límite de la realidad y el sueño, la voz y el eco; juegan con el tiempo, con el ritmo, utilizan una poética crítica, y propone metáforas innovadoras, introduciendo nuevos recursos, en la poesía mexicana del momento.

Su influencia en la literatura actual es indiscutible. Su originalidad, su cultura, su espíritu innovador, revitalizaron la producción literaria de su época y abrieron un camino nuevo. Su participación en el teatro, como autores, actores y productores, los singulariza.

Dentro de la crítica literaria lograron importantes aportaciones. El rigor crítico fue una característica de cada uno de los *Contemporáneos*, y lo aplicaron en su labor hemerográfica y en el resto de su obra. Exploraron las circunstancias culturales de una época que buscaba definirse y aportaron ensayos críticos de relevancia. Sus trabajos sobre arte, literatura de vanguardia, estética, ayudaron a conformar el pensamiento de la cultura moderna, ajena a ideales convencionales y nacionalistas.

La inteligencia, la sensibilidad, la cultura, el rigor crítico, el impulso innovador, la originalidad, el espíritu beligerante y su capacidad de crear polémica, son las características sobresalientes del grupo. Por lo tanto, considerando la relevancia que los *Contemporáneos* tuvieron en su momento y en el desarrollo cultural de México, podemos concluir con Carlos Monsiváis, que "los veinte mexicanos son los *Contemporáneos*". (47)

NOTAS

1. Cuesta, Jorge. "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", en Poemas y ensayos, v. II, México, UNAM, 1964, p.p. 91-92.
2. Alfonso Reyes. Citado en Guillermo Sheridan, Los Contemporáneos Ayer, México, F.C.E., 1985, p. 311.
3. Celestino Gorostiza. "Aspectos del teatro", en Contemporáneos, México, 12 de mayo de 1929, p. 146-150.
4. Octavio Paz. Xavier Villaurrutia en persona y en obra, México, F.C.E., 1978, p. 22.
5. Ibid., p. 22.
6. Jaime Torres Bodet. "Perspectiva de la literatura mexicana actual", en Contemporáneos, V. II, n. 4, México, septiembre 1928, p. 5-6.
7. Sheridan. Los contemporáneos ayer, p. 57.
8. Ibid., p. 57.
9. Jaime Torres Bodet. Tiempo de arena, México, F.C.E., 1955, (Letras mexicanas, 18), p. 120.
10. Sheridan. Opus cit., p. 74.
11. Salvador Novo. "Carta personal" en The contemporáneos, 1915- 1932: a study in twentieth-century mexican letters, Tesis de doctorado de Merlin Forster, University of Illinois, 1960, p. 189-194.
12. Torres Bodet. Opus cit., p. 168.
13. "Propósitos", en La falánge, n. I, México, lo. de diciembre de 1922, p.p. 1-2.
14. Novo. Opus cit., p.p. 189-194.
15. Sheridan. Opus cit., p. 121.
16. Ibid., p. 121.
17. Xavier Villaurrutia. Obras: Poesía, teatro, prosas varias, crítica, México, F.C.E., 1966, 2a. Ed. (Letras mexicanas), p. 828.

18. Xavier Villaurrutia. "Carta a un joven", en Revista de la Universidad, V. XXI, n. 6, febrero 1967, p. XII.
19. Sheridan. Opus cit., p. 180.
20. Ibid., p. 281.
21. Ibid., p. 281.
22. Villaurrutia. Opus cit., p. XII.
23. Salvador Novo. "El curioso impertinente", en Ulises, No. 6, febrero 1928, p. 37-38.
24. Torres Bodet. Opus cit., p. 332.
25. Jorge Cuesta. Antología de la poesía mexicana moderna, México, Contemporáneos, 1928, p. 7-8.
26. Sheridan. Opus cit., p. 314.
27. Andrés Henestrosa. "Veinticinco años de poesía mexicana", en Letras de México, V. III, n. 16, abril 15, 1942, p. 5-6.
28. Sheridan. Opus cit., p. 317.
29. Torres Bodet. Tiempo de arena., p. 253.
30. Bernardo Ortiz de Montellano. Contemporáneos, n. 36, México, mayo 1931, p. 98.
31. Marcial Rojas. "Notas de conversación" en Contemporáneos, n. 18, México, noviembre 1929, p. 335-336.
32. Sheridan. Opus cit., p. 362.
33. Ibid., p.p. 369-374.
34. Ibid., p. 367.
35. Ibid., p. 391.
36. Paz. Opus cit., p. 24.
37. Sheridan. Opus cit., p. 391.

38. Bernardo Ortiz de Montellano. Botella al mar, p. 13-14.
39. Sheridan. Opus cit., p. 397.
40. Antonio Castro Leal. La poesía mexicana moderna, p. xx.
41. Torres Bodet. Opus cit., p. 289.
42. Sheridan. Opus cit., p. 127.
43. Ibid., p. 257.
44. Ibid., p. 259.
45. Ibid., p. 250.
46. Villaurrutia. Obras, p. 916.
47. Carlos Monsivais. La poesía mexicana del siglo XX, México, Empresas Editoriales, 1966, p. 33.

CAPITULO III

LA FIGURA FEMENINA

¿Qué posibilidad de elección tiene el hombre en nuestra sociedad? Nuestros actos ¿son el resultado de una decisión personal o están supeditados a las convenciones sociales y familiares de nuestro ambiente? El amor ¿es un acto de libertad o una manifestación de nuestros conflictos personales que buscan en el "otro" la satisfacción de necesidades impuestas? ¿Qué papel desempeña la mujer en la relación amorosa?

En nuestra sociedad, la mujer, según Paz, es un "ser (que) se escinde entre lo que es realmente y la imagen que ella se hace de sí. Una imagen que le ha sido dictada por la familia, clase, escuela, amigas, religión o amante". (1)

Este ambiente de la clase alta mexicana, donde "la elección amorosa es imposible ya que existen dos prohibiciones que la impiden: la interdicción social y la idea cristiana del pecado", (2) es recreado en el teatro de Xavier Villaurrutia. Así vemos, a lo largo de todas sus obras, que los conflictos se repiten y los personajes se asemejan unos a otros.

La mujer es considerada en esta sociedad, "como un instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asignan la ley, la sociedad o la moral... la mujer transmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza o la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos". (3) Sin embargo, es posible, aún en este ambiente, que la mujer escoja su camino, se emancipe del hombre y busque su propia identidad. Este tipo de mujeres, que Villaurrutia presenta en gran cantidad de obras, viene acompañado de una idea de maldad. La mujer, depositaria de la honra masculina, se convierte así en la "mala mujer que va y viene, busca a los hombres, los abandona. La "mala" es dura, impía, independiente, como el macho". (4) Así, el mundo de este autor se puebla de mujeres dominantes, crueles, manipuladoras, que someten a los hombres a su voluntad para poseerlos y perderlos. La mujer, para Villaurrutia, al independizarse del papel social que se le ha asignado, se convierte en un ser peligroso para el hombre que pierde su dignidad y voluntad ante una figura femenina que lo devora. Xavier Villaurrutia plantea así la existencia de dos tipos de mujeres depositarias de dos diferentes clases de amor: el amor puro, cristiano, asexual, representado por la mujer "buena" que acata las reglas e imposiciones sociales y religiosas, y el amor erótico, pasional,

representado por la mujer libre e independiente, que recibe por parte del autor el estigma de la maldad y la crueldad.

El amor de los protagonistas se encuentra, por lo tanto, en conflicto, ya que el amor carnal no puede conciliarse nunca con el amor espiritual. La atracción sexual, unida al mal, está en lucha continua contra la idea cristiana del amor y el matrimonio. El hombre debe escoger así entre las tradiciones aceptadas por la familia y la sociedad o la pasión que lo destruye y lo aniquila.

El amor genital heterosexual, único que ha escapado a la proscripción,...es menoscabado por las restricciones de la legitimidad y de la monogamia. La cultura actual nos da claramente a entender que sólo está dispuesta a tolerar las relaciones sexuales basadas en la unión única e indisoluble entre un hombre y una mujer, sin admitir la sexualidad como fuente de placer en sí, aceptándola tan sólo como un instrumento de reproducción humana que hasta ahora no ha podido ser sustituido.(5)

Freud analiza la condición donde:

la mujer casta e intachable no ejerce nunca sobre el sujeto aquella atracción que podría constituiría en objeto amoroso, quedando reservado tal privilegio a aquellas otras sexualmente sospechosas, cuya pureza y fidelidad pueden ponerse en duda.(6)

En este caso, no se llegan a fundir la corriente "cariñosa" y la corriente "sensual" en una sola persona, siendo necesaria la "degradación psíquica del objeto sexual"(7) para poderse exteriorizar libremente la sensualidad del individuo.

En el desarrollo infantil, el niño "descubre la feminidad en la madre o en las hermanas. Y desde entonces el amor se identifica con lo prohibido. Nuestro erotismo está condicionado por el horror y la atracción del incesto".(8) Pero al tropezar con el obstáculo que supone la barrera moral contra este incesto, tendrá que transferirse la libido a objetos ajenos al círculo familiar del sujeto. Cuando fracasa esta transferencia, el individuo se fija en los primeros objetos sexuales y la sensualidad queda ligada en lo inconsciente a objetos incestuosos. La corriente sensual buscará tan sólo objetos que

no despierten el recuerdo de los incestuosos prohibidos, y la impresión producida al sujeto por aquellas mujeres cuyas cualidades podrían inspirarle una valoración psíquica elevada no se resuelve en él en excitación sensual, sino en cariño eróticamente ineficaz. La vida erótica de estos individuos permanece disociada en dos direcciones, ...si aman a una mujer, no la desean, y si la desean, no pueden amarla.(9)

Villaurrutia nos presenta este amor disociado en una sociedad donde "la cultura descansa totalmente en la coerción de los instintos", (10) y la supervivencia de los valores sociales radica en la represión del individuo.

Dentro de las figuras femeninas, en la obra de este autor, aparece también la madre como un ser frío, cruel, manipulador y dominante. El amor maternal desaparece para dar lugar a una relación destructiva y conflictiva, donde la madre rechazante no logra establecer un vínculo de cariño con su hijo.

Estas madres, que Villaurrutia nos presenta, llegan, en algunas obras, a la maldad total: mienten, engañan, alejan a los hijos al mismo tiempo que los someten a sus caprichos. Así, ellos no logran encontrar el camino hacia la libertad y la salud mental; su destino es permanecer, en una relación incestuosa, dentro del círculo familiar que se cierra sobre sí mismo para no dejarlos ir.

La muerte, en figura de mujer, se presenta como una constante a lo largo del trabajo de este autor. Ella es la madre-amante que atrae a los hombres a su lecho de destrucción. Como la mayoría de las mujeres villaurrutianas, es cruel, posesiva, dominante y manipuladora.

En este universo femenino, donde el autor mueve a los protagonistas de sus obras, la libertad no existe y "el amor no es un acto natural", (11) es una imposición social. La elección, ajena a las normas aceptadas de la época, trae como consecuencia el rechazo, el aislamiento y la destrucción.

Así, el amor se convierte en cárcel y las alternativas de felicidad se ven truncadas en casi todas las obras del autor.

Si analizamos el teatro de Xavier Villaurrutia, podemos observar que la mayoría de las mujeres caen dentro del grupo de mujeres fuertes, dominantes y manipuladoras. La figura femenina que acepta el papel que le ha impuesto la sociedad aparece en menor cantidad de obras.

Así vemos, por ejemplo, a la mujer pura y sumisa representada por Fernanda en El Ausente. Ella es la mujer-madre, tierna y comprensiva, que espera y está dispuesta a perdonar todas las faltas del marido infiel que regresa al hogar:

Fernanda.-...ésta es la última vez que permito que vuelvas conmigo... Al verte así como estás (se dirige al aparador y sirve un vaso de leche y lo lleva a la mesa donde estará Pedro.) Y ahora, Pedro, bebe un vaso de leche. (Pedro alarga las manos hacia el vaso.) ¡Mira qué manos tracs, Pedro! Anda, vé a lavártelas, a lavarte. Hablaremos después o, mejor, ya no hablaremos más de todo eso.(12)

... Pedro, si has vuelto para quedarte aquí conmigo en tu casa, para siempre, no me digas nada, no quiero saber nada, ni una explicación, ni una disculpa, ni una palabra siquiera.(13)

También Aurelia en Invitación a la muerte representa a este tipo de mujer. Ella es la novia que sufre y lucha por arrancar a Alberto del ambiente opresivo que lo ahoga:

Aurelia.- ...hay alguien que te ha tendido siempre la mano para salvarte. Oyelo bien, Alberto, ese alguien he sido yo, y ese algo es mi amor.(14)

Sin embargo, a pesar de su amor y de sus esfuerzos por entrar en la vida de Alberto, no logra vincularse de una manera vital con el protagonista masculino, que se refugia en la muerte como única solución a su problema existencial.

En La mujer legítima, Sara, mujer leal, cariñosa y honesta,(15) sufre el abandono de su marido, a causa de Marta, hija de éste, que intriga para separar a su padre de su segunda mujer:

Sara.- ¡Si, así, juntos y solos, sin mí! ¡Sin mí, y para siempre!... ¡Si yo soy la que nunca debí aceptar venir a tu lado para ser (con burla cruel) tu mujer legítima!(16)

Antonia, "símbolo de la justicia filial fundada en el castigo de la traición",(17) hija adoptiva de Eduardo en El verro candente es la única mujer de esta obra que actúa guiada por el amor. Su tranquilidad se ve amenazada por la presencia de su padre real que desea conquistar su cariño. Sin embargo, ella utiliza su libertad para permanecer junto a Eduardo, con el que establece una relación incestuosa, donde "el conflicto entre el amor filial y la conciencia de su destrucción, acerca al personaje femenino al ejemplo de Electra".(18) Ella, como mujer leal y cariñosa, entrega su amor y su vida al hombre que la recibió como hija desde pequeña, cerrándose la posibilidad de establecer una relación normal de pareja:

Antonia.- Ahora que estamos juntos (Eduardo), como nunca, no dudes, no preguntes. Ahora, sencillamente, estrechándome contra tu corazón, para que yo lo oiga latir por vez primera sin miedo, ni zozobra...(19)

Esta fijación, donde la sensualidad de Antonia está ligada en lo inconsciente a objetos incestuosos, muestra la imposibilidad de la protagonista para elegir su objeto amoroso fuera de la constelación paterna. La evolución progresiva de la libido, normalmente, debe transferir la corriente "sensual" a objetos ajenos al círculo familiar del sujeto, con los cuales sea posible una vida sexual real. Cuando "el grado de atracción ejercido por los objetos infantiles que de abandonar se trata"(20) es muy alto, el individuo fracasa en el intento.

Emilia San Juan, que se convierte en la esposa de Pedro Reyes en la obra La mulata de Córdoba (Escenario cinematográfico), es "bonita y suave, como lo fue la madre en sus tiempos, y sencilla y diáfana".(21) Ella representa el amor cristiano y maternal, el amor puro, limpio y asexual, que está dispuesto a perdonar al marido infiel -al igual que la madre de Pedro, Doña Luz, -"madre mexicana, discreta y reposada, sensible y en el fondo, enérgica y sufrida"(22) -perdona las faltas de su esposo. El amor impuesto por la familia, un compromiso que acata las reglas de la religión y la sociedad, sale triunfante gracias al perdón y sumisión de Emilia.

Por último, esta mujer dócil que representa el amor puro, aparece en Juego peligroso donde es la víctima de las mentiras y engaños de los dos principales protagonistas de la obra. Ella ama y perdona:

Cecilia.- (La infidelidad)... sería una falta imperdonable, que una mujer que ama acabaría por perdonar (25).

Cecilia aceptó el patrón propuesto por la sociedad de su tiempo, que establecía como valor la sumisión de la mujer, en un mundo hecho a la voluntad masculina.

Cecilia.- ... por el tiempo en que se anunció tu matrimonio con Arturo, Francisco me propuso matrimonio... Pero muy pronto empezó para mí una serie de desengaños, de tormentos. Francisco volvió a ignorarme, a rehuirme, primero, a despreciarme, después. Francisco empezó a encontrarme insignificante y acabó por decírmelo. No sólo me despreciaba sino que parecía complacerse, se complacía en hacérmelo ver, en decírmelo, con acciones y con palabras, entre las cuales siempre surgía tu nombre, tu nombre, Irene.(24)

¿Que posibilidades de escape existen para la mujer en esta sociedad de la que nos habla Villaurrutia? ¿Es posible encontrar la libertad en un mundo que está dominado por las convenciones sociales y religiosas? ¿Puede Cecilia huir de su destino en un mundo donde "el sojuzgamiento cultural de los instintos" (25) reprime la libre expresión de éstos, en especial para la mujer? La respuesta del autor es en sentido negativo. Esta sociedad, que acepta la infidelidad masculina como un pasatiempo, casi como un valor, debe de educar a la mujer para aceptar estas normas sin cuestionarlas:

Irene.- Sé lo que ha hecho sufrir a esa pobre mujer que no tiene más culpa que haberlo amado a pesar de todo, y por encima de las torturas, de los desprecios, de los tormentos de que ha sido víctima. ¡Porque no se soporta, no se calla -como ella calló durante años- una situación como la de Cecilia cuando no se quiere como ella lo ha querido a usted.(26)

Cecilia adopta una actitud masoquista - "que representa una amalgama entre la destrucción dirigida hacia adentro y la sexualidad" (27) -frente a su marido que la desprecia. Para Freud,

A todos los tormentos masoquistas se enlaza la condición de que provengan de la persona amada y sean sufridos por orden suya...(28)

Esta actitud es una proyección de

una conciencia de culpabilidad, inconsciente... el masoquista quiere ser tratado como un niño pequeño, inerte y falto de toda independencia, pero especialmente como un niño malo.(29)

Estas mujeres débiles de Villaurrutia, que representan el amor limpio, asexual, cristiano, han sido educadas en la culpa. La educación y la religión las ha condicionado para someterse al hombre con una actitud masoquista, que las convierte así en las víctimas de esta sociedad represiva.

La mujer de La tragedia de las equivocaciones es para su marido "una mujer encantadora; me mimó y me espera pacientemente los días en que, por la índole de mis negocios, tengo que ausentarme". (30) Ella es: "...encantadora, ingenua,.. inocente!" (31) al igual que todas estas mujeres puras y dóciles que acabamos de revisar.

Una característica importante de estas figuras femeninas, además de su carácter sumiso, suave, discreto e inocente, es su capacidad de amar al hombre. Su entrega es absoluta y nunca se cuestiona, en ninguna circunstancia, su realidad dentro de la relación amorosa. Su necesidad de continuar al lado del hombre, sin importar su propia felicidad, la convierte en una víctima, "víctima endurecida e insensible al sufrimiento, encallecida a fuerza de sufrir". (32)

Xavier Villaurrutia llena su obra de mujeres fuertes y dominantes, que se han emancipado de la idea masculina de feminidad. Ellas establecen las condiciones en su relación con el hombre y su capacidad de decisión las coloca en el papel de directoras de la acción. Estas mujeres están asociadas a la idea del mal y su actitud puede ser, en algunas obras, la de una mujer segura de sí misma que somete al hombre a sus deseos y caprichos, o, en otras, la de un ser diabólico, que devora al hombre y lo destruye, utilizando toda clase de engaños y mentiras.

Para Paz, "nuestra vida social niega casi siempre toda posibilidad de auténtica comunión erótica". (33) Por lo tanto, la mujer que no acata las reglas establecidas, la que se libera del papel pasivo que se le ha asignado y se atreve a actuar, la que despierta los sentimientos eróticos del hombre y utiliza su atractivo sexual, debe recibir el rechazo de la sociedad. Villaurrutia, portavoz de esta moral, reviste a la mujer, que se atreve a liberarse, de un ambiente de maldad y traición. Esta figura, repudiada en sus obras, aparece en algunos casos unida al demonio con el que tiene un pacto. Su influencia sobre el hombre es absoluta y su capacidad para el mal la orilla a destruir a todo el que la ama. El destino de esta mujer es la soledad.

De esta manera vemos que en el teatro villaurrutiano no hay posibilidad de elección -el amor aceptado es aquel que tiene como fin formar una unión estable y crear hijos; el amor erótico está destinado a la destrucción del hombre y soledad posterior de la mujer- por lo que los personajes entran en conflicto ante la imposibilidad de conjugar estas dos realidades en una sola.

El desfile de mujeres fuertes es continuo en la obra de este autor. Nos encontramos con la esposa adúltera en Parece mentira que recibe el perdón de su marido que no puede dejar de quererla:

El 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.(34)

Esta mujer silenciosa, que no habla en la obra, sólo actúa, es "una señora joven, vestida de negro, con la cara cubierta por un velo";(35) ella aparece desdoblada en tres mujeres que desfilan como una sombra, ante las cuales el marido adopta tres personalidades diferentes que van del odio al amor:

Creo que en cada uno de nosotros existen, simultáneamente, sentimientos contradictorios hacia una misma cosa, hacia una misma persona...(36)

Sin embargo, ante este tipo de mujer, el hombre, como veremos en todas las obras de Villaurrutia, no tiene posibilidad de decisión. Su destino está escrito, y su única opción es aceptar las condiciones que le impone esta figura femenina que lo manipula y domina, aunque el autor proponga a través de la figura del poeta-empleado la idea de que el hombre debe enfrentar su realidad y labrar un futuro a su antojo:

...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... 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.(37)

Esta posibilidad de decisión y de labrar un mundo al capricho de cada protagonista se ve desmentida al revisar la obra de Villaurrutia. La mujer y el hombre no tienen alternativa, sus posibilidades de elección están bloqueadas por sus conflictos personales y por las normas aceptadas socialmente.

También María Luisa, la mujer que representa el amor en el presente, pasado y futuro, aparece como una figura manipuladora, fría y distante, en la obra ¿En que piensas?:

Carlos.-...se me escapaba siempre, insensible, cuando estaba cerca.(38)

Ella reconoce su dominio sobre el hombre

Ma. Luisa.- Es fácil saber por qué lo amo... me obedece. (39)

y su poder de seducción, que logra convertir al hombre en un autómatas sin voluntad:

Ma. Luisa.- ¿En que piensas?

Ramón.- En nada.

Ma. Luisa.- ...diga: "pensaba en mí".

Ramón.- "Pensaba en mí".

Ma. Luisa.- No en usted: "en mí".

Ramón.-Eso es: "pensaba en usted".

Ma. Luisa.- "En tí".

Ramón.- "En tí".

Ma. Luisa.- Ya lo ve usted. Sin darse cuenta, sin saberlo, pensaba usted en mí.

Ramón (arrobado).- Es verdad, sin darme cuenta...

Ma.Luisa.- Me amarás.

Ramón.- Si... te amaré.(40)

Para Agustín Lazo esta obra

destila una suave y amarga melancolía, la amargura de la distancia incolmable entre dominante y dominados, entre lo total y lo parcial, entre el que posee la verdad y el que la ignora. María Luisa esta dotada del concepto absoluto del tiempo. Sus amantes, no.(41)

Ramón no tiene otra alternativa que amar a Ma. Luisa en el momento en el que ella lo decide. A pesar de la infidelidad de Ma. Luisa, infidelidad en el tiempo, la vida de los tres hombres que la aman, parece tener sentido unicamente en función de su amor e interés por ella:

Ma. Luisa.- (Sin salir del centro del grupo, acaricia los cabellos de cada uno.) Aquí, a tu lado, Víctor; al lado de Carlos; junto a tí, Ramón, me siento dichosa; ¿Quiéren saber en que pienso? (Todos la miran ansiosos, esperanzados.) En nada. Soy feliz. No pienso en nada. (Bajan todos la cabeza... María Luisa sonríe feliz, como una diosa feiz...)(42)

Esta mujer aparece como una diosa del amor rodeada de sus vasallos -diosa que "realiza su tiempo eterno, completo, el tiempo de las diosas inhumanas" (43) -donde prodiga sus favores al amante en turno. Para Villaurrutia, este poder avasallador de la mujer sobre el hombre, no va ligado a la inteligencia de la figura femenina:

Carlos.- Pero ¿estamos seguros de que Ma. Luisa piensa? Pensar, lo que se llama pensar, esto que hacemos ahora nosotros: dudar, afirmar, deducir, perseguir y rodear la verdad, ¿crees que ella lo hace alguna vez?... No te atrevas a decir que nunca lo hace. Pues bien, yo creo que si Ma. Luisa pensara un minuto. un minuto solamente, se le enronquecería la voz, se le abrirían los poros, le brotaría un vello superfluo en la cara.(44)

Esta afirmación, que le niega la posibilidad de pensar racionalmente a la mujer, contrasta con el poder que ella tiene sobre el hombre en la obra. Villaurrutia propone así una figura femenina que carece de inteligencia, de pensamiento lógico y de capacidad mental, un ser intelectualmente inferior, que sin embargo, domina, seduce, manipula, engaña y finalmente "devora" al hombre.

Fernanda, en Ha llegado el momento, aparece como un ser que acepta esta inferioridad intelectual que Villaurrutia le asigna a la mujer:

Mercedes.- ...Tal vez por nuestra inconsciencia, las mujeres somos menos débiles que ustedes.(45)

Sin embargo, a pesar de esta "inconsciencia", ella es el director de la obra y es ella quién decide, manipula y lleva al hombre al borde de la muerte, sin que él pueda resistirse. El hombre accede a quitarse la vida a instancias de la mujer, y su fin parece un destino ineludible; sin embargo un disparo accidental al aire y la presencia de una vecina terminan con el intento suicida de la pareja.

El hombre no logra expresarse, ni definirse, frente a mujeres como Mercedes que anulan su capacidad de decisión. La voz de Antonio se escucha débilmente cuando desea proteger su vida, sin embargo, en El ausente, el marido ya ha perdido la voz y no logra articular palabra a lo largo de la obra. Su figura deambula como un autómatas por la habitación que le sirve de comedor y cuarto de costura a su mujer. Su llegada al hogar, después de una ausencia de veinte días, como un Ulises derrotado, viene seguida por la llegada de la amante (... "mujer joven aún, pero de rostro fatigado. Tiene los cabellos teñidos de rubio. Su vestido, de imitación de seda, le ciñe el cuerpo ondulante.") (46) El poder de dominación de "la mujer", como Villaurrutia la designa en la obra, es total. Ella, mujer que representa el amor erótico, y la pasión, aparece como una imposición que amenaza con dominarlo todo. Rosa, aparece en la obra vinculada al mal, y Villaurrutia, de una manera simbólica, hace que esta mujer le entregue una botella de licor al amante, en el momento en que le retira el vaso de leche que la esposa le había ofrecido.

"La mujer", Eros, es una fuerza destructiva, donde el sadismo - "un instinto parcial de la sexualidad... una amalgama entre el instinto amoroso y el instinto de destrucción", (47) busca su satisfacción a través de "este placer narcisista que ofrece al yo la realización de sus más arcaicos deseos de omnipotencia". (48) Así, nos encontramos con un poder omnímodo que ejerce esta hechicera que controla mágicamente al hombre.

La lucha entre el amor maternal y el amor erótico se establece, y la esposa trata de retener al hombre que sale como un sonámbulo detrás de la "mala mujer":

(...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.(49)

La pasión carnal es una fuerza destructora que funciona como un destino del que "el ausente" no logra escapar. Así como la mujer sumisa, en las obras de Villaurrutia, tiene una actitud masoquista ante el hombre, esta mujer independiente y dominante actúa sádicamente, llevando al hombre a su destrucción. El adulterio es otro de los temas recurrentes en la obra de este autor, como veremos más adelante. Aquí,

el marido se somete a la dominación de la amante que logra destruir el hogar para dejar en la soledad y el abandono a la esposa-madre.

Teresa, La hiedra, es una mujer que "de todos los seres que abraza, extrae, insensiblemente, algo que la enriquece." (50) A la muerte de su marido, se involucra en una relación incestuosa con Hipólito, su hijastro, que regresa al hogar del que estuvo ausente, a instancias de ella, durante muchos años.

Ella, madre-amante, es una de estas mujeres fuertes y dominadoras que el autor nos presenta a lo largo de toda su obra:

Teresa.- (Acercándose, tomándole las manos.) Te lo diré yo sencillamente... No la quieres, Hipólito, no la quieres.

Hipólito.- (Con una voz que revela el alivio.) Es verdad, Teresa. No la quiero. (51)

Teresa, al igual que Ma. Luisa en la obra ¿En que piensas?, es una mujer que "tiene el don de hacer creer a los demás que la voluntad de ella es la de los demás". (52) Su poder en el hogar logró alejar a Hipólito de su padre, y más tarde, logró seducir a su hijastro al que apartó de su novia, Alicia. El autor trata de "evocar, de dar un cimientto y un ala del pasado a la pasión estéril que anima a sus personajes", presentándonos a "esta mujer que se agarra a los hombres y a la casa como la hiedra". (53)

El amor de Teresa convierte a Hipólito en un ser indefenso, dependiente y sin voluntad:

Ernesto.- Allí lo tienes, al fin, después de emplear todas sus armas en contra tuya, inermes ya para siempre. (54)

Teresa lucha contra Alicia para retener el amor de Hipólito. Ambas mujeres, fuertes y manipuladoras, representan una amenaza para el libre albedrío del hombre que aman. Estas figuras femeninas deciden el destino de Hipólito, que sólo logra repetir sin voluntad los argumentos que ellas desean pronunciar. Alicia, embarazada de un hijo de Hipólito, termina al igual que Teresa, aceptando su propia soledad, como un destino ineludible al que lleva la pasión carnal. Villaurrutia propone, así, que la relación amorosa dirigida por la mujer está destinada al fracaso y a la soledad.

Sara también está destinada al fracaso y a la soledad en La mujer legítima. Ella, amante de Rafael durante muchos años, desea llegar a ser la mujer legítima del título y debe luchar contra la maldad de Marta, hija de éste.

El mundo sin opciones de Xavier Villaurrutia, se hace patente en la transmisión de las características de los padres a los hijos; éstos se convierten en una copia idéntica de sus progenitores, y su maldad parece transmitirse como una enfermedad genética. Marta es la personificación del mal, es un ser diabólico, manipulador,

que miente y engaña para conseguir sus propósitos enfermizos: separar a su padre de Sara.

Marta crea una ficción que lleva hasta sus últimas consecuencias:

Marta.- Si he podido callar y fingir y someterme, en apariencia a la intrusión de esta mujer en la casa de mi madre, ha sido para luego hacerla salir.(55)

La relación incestuosa, de esta mujer egoísta y cruel, con su padre y hermano la llevan a destruir la posibilidad de felicidad de Rafael y Sara:

Marta.- Pero todo lo que yo había imaginado y pensado en las horas sin sueño en que la cólera y los celos me daban una lucidez increíbles, itodo fue encadenándose, ajustándose, tomando la forma que yo había querido dar a mi venganza! (56)

La madre , a través de su hija, es la directora de la acción de la obra. En vida convirtió el hogar en un infierno empujando al marido al adulterio, y ya muerta logra mantener un ambiente opresivo y dominante, que no permite la liberación de ningún miembro de la familia. Rafael renuncia a su amor por Sara, y Marta renuncia a casarse con Luis, de tal forma que el círculo familiar se cierra sobre sus miembros, gracias a la presencia de esta figura femenina que está presentada en la obra como un ser diabólico. Las relaciones incestuosas, por lo tanto, aparecen, como en muchas de las obras de este autor, como una realidad cotidiana; "la sensualidad (de Marta) quedó ligada en lo inconsciente a objetos incestuosos"(57) lo que provoca en ella una fijación enfermiza hacia su padre y hermano. Ambos deben someterse a esta figura femenina destructiva -donde su componente sádico "es realmente un instinto de muerte" (58)- y perder su libertad.

En el Yerro candente, Isabel es una mujer fuerte, interesada, manipuladora, que se acomoda a las circunstancias, de manera que siempre sale beneficiada. Ante la futura ruina de su marido, Isabel decide abandonarlo.

También en esta obra, los hijos son copias de sus padres; madre e hija, Isabel y Mariana, ambas bien vestidas y conscientes de su apariencia física, desean la comodidad y la riqueza ante todo, olvidando el amor y la lealtad:

Eduardo.- Isabel y yo vamos a separarnos...En cuanto Mariana se case, Isabel se irá a vivir con ella... Tal vez alejándonos todos, evitaremos no sólo seguir haciéndonos daño, sino llegar a hacerlo a quien no tiene la menor culpa.(59)

Mariana se casa con un hombre al que no ama, para no enfrentar la ruina familiar; y su madre, junto con ella se aleja del hogar. De esta manera, el ciclo se repite. Madre e hija escogen así un camino sin amor que les concede únicamente comodidad y seguridad:

Ramón.- ...se casará con él, odiándolo.(60)

Mariana.- ¿Vas a decir que José te ha dicho que yo no lo quiero? Y aunque eso fuera verdad, qué importa, mientras él me quiera!(61)

Para este tipo de mujer villaurrutiana, el matrimonio es una forma de utilizar al hombre en su propio beneficio. Así, la familia se establece basada en el engaño, la apariencia, y el desamor. Los integrantes de este mundo pierden su libertad y se someten a las reglas establecidas por una sociedad que aprueba el interés y la conveniencia y repudia el amor y la pasión.

El amor erótico es visto como un peligro que lleva al hombre a su destrucción. Así, Sara, La mulata de Córdoba aparece en la obra como un ser demoníaco, responsable de la perdición del hombre.

"No vayas con ella. ¡Que te pierdes!", (62) le dicen a Pedro San Juan. Eros tiene un pacto con el diablo: "Eres el vivo demonio, Sara!" (63), por lo que se convierte, así, en la "mala mujer", una figura diabólica que atrapa al hombre y lo domina, "No la oigas! ¿No ves que es el demonio en figura de mujer?" (64)

Está mujer seductora, que despierta el amor erótico en el hombre, es convertida por Villaurrutia en un ser que provoca el miedo y el rechazo de Rincón Brujo.

Sara, la amante secreta de Juan Reyes, seduce a Pedro Reyes el día de la boda de éste. Padre e hijo se encuentran sometidos al embrujo de la mulata; ambos son adúlteros, y ambos se disputan, en una relación incestuosa, el amor pasional de esta mujer destructiva y vengativa.

Sara.- Tu padre tiene razón. Soy una pérdida. Yo lo hice mi amante para vengarme, en él, en el hombre más respetable de Rincón Brujo, de todas las injurias del pueblo, de todos los ultrajes de que fui objeto tanto tiempo. (65)

Esta mujer representa lo que Freud llama "degradación del objeto sexual, ... un objeto rebajado e inestimado", (66) que despierta el apetito sexual de los hombres que no logran conjuntar la "corriente cariñosa y sensual" en una misma persona.

Como en otras obras de este autor, las faltas de los padres marcan la vida de los hijos. En La mulata de Córdoba el hijo sigue el camino del padre y repite como un espejo sus errores. La debilidad del padre ante la mulata se refleja en la debilidad del hijo que cae en su seducción y pierde ante la mujer la voluntad y la dignidad.

Don Juan.- ¡No la oigas! ¡No la oigas!... ¿No ves que su lengua quema como el fuego? ¿No ves lo que ha hecho de nosotros, y cómo ha logrado enfrentarnos? (67)

La atracción sexual es presentada en la obra como un hechizo del demonio que atenta contra las reglas de la sociedad y contra la estabilidad familiar, ya que "defender el amor ha sido siempre una actividad antisocial y peligrosa...Nuestra

vida social niega casi siempre toda posibilidad de auténtica comunión erótica."(68) Es por esto que Villaurrutia, portador de esta moral, reviste a la mulata de un ambiente de maldad y vicio, que recibe el rechazo de toda su comunidad.

Sara lucha con Emilia -la esposa que representa el amor puro y asexual- por el amor de Pedro, que aunque sucumbe ante Eros, termina, "hombro con hombro, obsesionados por un pensamiento de venganza justiciera... imperturbables" (69) al lado de su padre buscando a la mulata para vengar en ella su propia debilidad. Las reglas de la sociedad y la disciplina familiar vencen, y Eros debe desaparecer del escenario dejando en la casa desierta, "una risa vibrante, cruel y desesperada, irónica y malvada: la risa diabólica de la Mulata de Córdoba", (70) para permitir que las tradiciones de Rincón Brujo perduren y el "status" familiar y social se respete y herede a las siguientes generaciones.

Sara es hija de un San Juan, prima de Emilia, producto de la acción del alcohol, "tu no eres hija de un San Juan, sino de la embriaguez de uno de ellos. Para tu padre, toda la vida fuiste un remordimiento." (71) Su embrujo arrastra a Pedro que se hunde, víctima de esta mujer: "esa misma noche Pedro la pasó emborrachándose." (72)

Al igual que en El ausente, aparecen dos tipos de mujeres: la amante: malvada, dominante, destructiva, que somete al hombre y lo hunde en la pasión y el alcohol, y la mujer-madre: sumisa y dispuesta a perdonar, que sufre y somete al marido a las reglas aceptadas por la sociedad. Nuevamente la figura femenina se ve dividida en estas dos imágenes y ante ellas el hombre entra en conflicto, ya que no puede unir en una sola el amor carnal y el amor espiritual.

El amor carnal también está representado por la mulata Soledad en La mulata de Córdoba (Opera en un acto y tres cuadros). Ella, que despierta el deseo en el hombre, es considerada en la obra como una hechicera que guarda en el corazón un amor incestuoso por su padre, el que le impide relacionarse con cualquier otro hombre. Anselmo, un pretendiente parecido a su padre, es el único al que Soledad le permite besarla.

Aparece aquí una figura que se repite como en un espejo: el padre que se confunde con Anselmo, creando una imagen ambigua donde el joven debe morir para fundirse con el padre muerto.

La mujer, Eros, un ser que destruye al que la ama, una figura solitaria, que domina y manipula a los hombres, le acarrea la muerte a Anselmo a manos de su amigo Aurelio: "Obra de su maleficio." (73) Su carácter de hechicera le hace posible viajar por el espacio para encontrarse en dos lugares a la vez, de esta manera se vuelve aún más inaccesible a los hombres que la acosan.

Soledad, solitaria y hechicera aparece como tanatos a los ojos de los hombres:

Aurelio: "...si devora lo que alcanza,
si mata cuanto acaricia..." (74)

Freud propone la existencia de dos instintos: "instinto del yo o instintos de muerte e instintos sexuales o instintos de vida" (75) que logran enlazarse.

Así, Soledad es el amor y la muerte fundidos en una sola mujer que sólo es capaz de amar a su padre muerto. Su amor incestuoso es descrito por el Inquisidor como un sentimiento aberrante.

La Inquisición sentencia a muerte a Soledad y es su padre quien aparece como Fray Anselmo (parecido al enamorado asesinado), el que le ofrece un gis con el que la mulata dibuja una embarcación en el muro, sube a ella y escapa.

El padre, una sombra, domina la acción de la obra y la vida de la mulata; él es el objeto del deseo, "el primer objeto sobre el que se concentra el deseo sexual" (76) y que no ha podido ser abandonado. Su amor destructivo lleva a la muerte, al igual que el amor de Soledad.

Villaurrutia condena a la mulata, que despierta el deseo en los hombres, a la soledad y a la muerte. Su sociedad rechaza a la mujer que pone en peligro las reglas morales imperantes, por lo que este ser diabólico debe morir.

Las mulatas, Soledad y Sara, aparecen como hechiceras al igual que Carmen, protagonista de *El pobre Barba Azul*; ella, mujer manipuladora, convierte a Samuel, un ex-marido celoso y torpe, en un hombre de éxito asediado por las mujeres:

Samuel.- Carmen no es una mujer.

Luisillo.- ¿Qué es entonces?

Samuel.- Una hada, una hada bienhechora.(77)

La mujer en esta obra, nuevamente aparece como un ser con poder ilimitado sobre el hombre, que es capaz, de una manera mágica, de transformarlo y cambiar su destino. El supuesto amor de esta mujer convierte a Samuel en otro hombre:

Don Lucas.- ¿...Carmen tiene la clave de ese cambio que hizo de un imbécil un hombre afortunado? (78)

Ella logra transformar la vida de Samuel, que en un abrir y cerrar de ojos deja de ser, ante la posibilidad de ser amado por una mujer, un hombre insignificante, para convertirse en un Barba Azul con prestigio. Carmen define la imagen de la mujer, que Villaurrutia presenta a través de sus obras:

Carmen.-... nos gustan los hombres afortunados, atrevidos y brillantes. mientras son nuestros pretendientes, pero en cuanto nos casamos... nos encargamos de quitarles el brillo. la iniciativa y las oportunidades.(79)

El hombre aparentemente no puede defenderse ante la mujer que lo domina y somete a sus caprichos. Su vida está en sus manos, y como un niño se entrega a ella. La figura femenina es una madre, que en un abrir y cerrar de ojos, con un beso, es capaz de dar vida a un nuevo ser que debe representar el papel que ella le asigne:

Samuel.- Soy otro Carmen. A tu lado soy yo... Aquel día que cerré los ojos, y luego los abrí y vi la luz por primera vez... Aquel día volví a nacer.

Carmen.- ...Va a resultar que voy a casarme con un recién nacido.(80)

Samuel es un individuo, infantil, débil y torpe, que necesita ser dominado por una mujer. Por este motivo se somete a la voluntad de Virginia, su primera mujer y a la voluntad de Carmen, que crea una ficción, en la que Samuel debe interpretar su papel para beneficio de ella. Este hombre-niño atemorizado por la mujer, es incapaz de vivir con dignidad y respeto hasta que el supuesto amor de esta mujer hechicera lo convierte en un hombre digno.

Carmen juega con el destino de los hombres y se burla de ellos. Así, para lograr conquistar el amor de Alonso, Carmen engaña y seduce a Samuel, y ya logrado su objetivo, abandona a este último a su triste realidad.

La búsqueda de la verdad por parte de Samuel termina con la ficción de Barba Azul. El hombre se encuentra así atrapado en un mundo femenino donde debe asumir el papel de un niño manipulable.

Carmen y Virginia dominan a Samuel y deciden su historia. Ambas corresponden al tipo de mujer, que Villaurrutia presenta en la mayoría de sus obras, fuerte y manipuladora que desdeña al hombre y lo controla. La mujer es, por lo tanto, omnipotente para el hombre, capaz de convertirlo en un ser digno de respeto, o en un hombre despreciable. Ella engaña, manipula, se burla, y humilla al hombre, el cual no es, en ningún momento, capaz de actuar contra esta fuerza devastadora que Villaurrutia reviste con poderes mágicos.

En Juego peligroso, Irene, otra mujer que juega con la ficción, inventa una historia impulsada por un espíritu maligno.

Ella y Francisco actúan movidos por esta fuerza demoníaca que maneja la acción de la obra. La ficción creada por estos protagonistas envuelve a los demás en su intriga provocando un "juego peligroso" que pone en peligro la estabilidad matrimonial. La infidelidad es el tema de esta obra donde se establecen como válidos los patrones aceptados por esa sociedad de la clase alta mexicana donde la infidelidad masculina es aceptable y la femenina es completamente reprochable.

Irene.- Dígame, Francisco, sinceramente, con la mano en el corazón, ¿qué piensa usted de la infidelidad del esposo en el matrimonio?

Francisco.- Que es una condición humana, punto menos que inevitable.

Irene.- ¿Y de la fidelidad de la esposa? Francisco.- Pienso que es un deber.(81)

En este esquema de valores, Irene, para descubrir si su marido le ha sido infiel en su misma casa, le sugiere a éste la posibilidad de que sea ella la que le ha sido infiel. De esta manera, se inicia la búsqueda de la verdad por parte de Irene, que manipula la acción y está a punto de destruir su matrimonio.

La infidelidad y el adulterio son un tema recurrente en la obra de este autor. Así vemos, que Arturo en este Juego peligroso comete adulterio como un pasatiempo inevitable, que es aceptado por su mujer y por la sociedad de su tiempo. También El ausente vive una relación extramatrimonial que es perdonada por su mujer. La esposa de Parece mentira engaña a su marido y recibe el perdón por parte de éste. Ma. Luisa ama a tres hombres (pasado, presente y futuro) y les es infiel en el tiempo. La madre de Alberto, abandonada por su marido, en Invitación a la muerte tiene un amante que provoca un sentimiento de malestar en el hijo. En La mujer legítima, Rafael, empujado por su mujer, es amante de Sara.

La mulata de Córdoba seduce a Pedro San Juan y a su padre (ambos casados), y los convierte en amantes. En El solterón, donde no aparece un personaje femenino, Villaurrutia juega con la idea del adulterio, y crea la incertidumbre cuando el solterón del título acusa a las mujeres de sus amigos de haber sido amantes de él:

Con la primera viví como viven marido y mujer, durante varios meses. Con la segunda no tuve sino lo que se llama una loca aventura. Con la tercera fui tan lejos que yo anhelaba morir con ella. A la cuarta la eché escaleras abajo, porque me engañaba con otro. La última no fué mi amante sino una sola vez. Pero guárdense de sentir alivio: aquella hora fue sin duda la más bella de mi vida... y de la suya.(82)

En La tragedia de las equivocaciones, la mujer de Cosme comete adulterio, sin saberlo, con Damián, hermano gemelo de éste.(83)

Cosme es bueno y trabajador, y Damián, flojo e irresponsable, aprovecha las virtudes de su hermano para vivir de un prestigio que no le corresponde. El abuso llega al grado de suplantar a Cosme en el lecho matrimonial. La mujer de Cosme no desea serle infiel a su marido y, sin embargo, cae en el adulterio sin saberlo. La infidelidad es así un destino inevitable del que no se puede huir.

Villaurrutia nos presenta en sus obras varios personajes que interpretan el papel de madres.

La madre de Alberto en Invitación a la muerte es una mujer adúltera abandonada por su marido, que lleva una relación distante y conflictiva con su hijo.

La relación madre-hijo es fría y hostil. El amor ha sido sustituido por el odio y la piedad. Esta madre rechazante limita la libertad de su hijo y lo empuja a buscar en la muerte la solución a su problema existencial.

La hiedra, como madre de Hipólito, es una figura rechazante, absorbente y destructiva que despierta un sentimiento de hostilidad en su hijastro:

Hipólito.- Le he confesado el odio, la repulsión que llegué a sentir por tí (Teresa). (84)

Esta relación madre-hijastro posee las mismas características que las revisadas en la obra anterior. Teresa (madre)-Hipólito, al igual que Alberto-madre, llevan una relación donde el odio y el rechazo lo envuelve todo.

La madre de Marta en La mujer legítima vive en su hija para el mal. Esta madre muerta, que está presente a lo largo de toda la obra como una sombra diabólica, apartó a los hijos de de su lado:

Sara.- Ha pensado usted... ¿se ha preguntado usted más de una vez por qué desde niños Marta y usted vivieron en colegios fuera de México, de internos siempre y lejos de su madre?... ¿Por qué nunca vivían ustedes en la casa sino unos cuantos días, después de meses de ausencia, para volver luego a los colegios y permanecer en ellos aun durante las vacaciones? ¿No ha pensado usted en el porqué de esa urgencia de alejarlos de la casa...?

Angel.- Marta y yo éramos para nuestros padres como un objeto que se quiere, pero que, al mismo tiempo, estorba, y que hay que tener lejos.(85)

La madre aparece nuevamente como un ser rechazante. Su locura es una maldad exacerbada que convierte al hogar en un infierno:

Sara.- ...Si hubiera sido una mujer cualquiera en la vida de Rafael, ¿cree usted que me habría traído a su casa, al lado de ustedes, como a su mujer legítima? "Tú querrás a mis hijos -me decía- como ella debería quererlos, si no fuera por el demonio que la enloquece." (86)

Nuevamente aparece el desamor y el rechazo de las madres hacia sus hijos que, a pesar de no convivir como una familia, transmiten sus defectos como una enfermedad genética, que convierte a los hijos en copias idénticas de sus padres.

La felicidad en este ambiente donde una madre diabólica lo domina o, aún después de muerta, es imposible, ya que la madre "sigue viviendo, en los otros, para la maldad".(87) Ella es la encargada de cerrar las puertas a cualquier posibilidad de libertad; su dominio es absoluto y no permite la entrada del amor en el hogar. El matrimonio no es una forma de realizar el amor, en estas obras de Villaurrutia, es una institución que debe preservarse para heredar a los hijos las normas impuestas por la religión y la sociedad. La madre todopoderosa, rechazante, fría y hostil, es el eje de esta familia que se cierra sobre los hijos con un lazo incestuoso.

Para Freud,

en la época de la pubertad, cuando el instinto sexual se afirma con toda su energía, reaparece la antigua elección incestuosa de objeto, revistiendo de nuevo un carácter libidinoso.(88)

El ingrediente sádico, relacionado al instinto de muerte, de estas madres villaurrutianas, provoca en el hijo un sentimiento de culpa, ya que existen

dos orígenes del sentimiento de culpabilidad: uno es el miedo a la autoridad; el segundo, es el temor al super-yo ("representación de relación del sujeto con sus progenitores, ideal del yo").(89) El primero obliga a renunciar a la satisfacción de los instintos, el segundo impulsa al castigo... Sin embargo, no basta la renuncia a la satisfacción de los instintos, pues el deseo correspondiente persiste... En consecuencia, no dejará de surgir el sentimiento de culpabilidad.(90)

Las familias dirigidas por este tipo femenino utilizan el sentimiento de culpa como instrumento de dominio y cierran un lazo incestuoso alrededor de sus hijos, para no dejarlos ir.

Estas madres crueles y posesivas se introducen en el hijo formando parte, así, de su conciencia moral que los somete.

Como veremos más adelante, la muerte también aparece como una figura femenina en las obras de Villaurrutia. Aquí es la madre- muerte la que dirige la acción de la obra; ella, después de muerta, atrae a los hijos a su seno y los mantiene en un infierno que los devora para siempre.

Isabel, la madre de Antonia y Mercedes, en El verro candente, es una mujer interesada que abandona el hogar en el momento en el que las dificultades económicas se ciernen sobre éste. Ella es cruel y acomodaticia:

Román.- Eres cruel.

Antonia.- Si lo soy, tengo a quién heredarlo.

Román.- ¿A mí?

Antonia.- A mi madre.(91)

y también convierte a su hija Mercedes en una copia de sí misma. Ambas se preocupan por su comodidad personal y ambas establecen su compromiso matrimonial con base, no en el amor, sino en el interés.

Mariana .- ... Tu caso es distinto: tú no tienes otro camino que el de resistir; yo puedo seguir el mío: yo puedo casarme.

Antonia.- Pero si en todo este tiempo no has hecho más que demostrarle que no lo quieres; si me lo has dicho en todos los tonos; si él mismo... (92)

Mariana repite el camino de su madre y heredará a los hijos esta estructura familiar que se sustenta en compromisos sociales y económicos. La familia se establece, así, sin amor y las madres transmitirán su crueldad a través de sus hijas a sus

descendientes. De esta manera, nuevamente como en las obras anteriores, se cierra el círculo.

Estas madres villaurrutianas, "representan ...lo innoble, y sobre todo, la insinceridad; (93) todas ellas están relacionadas con la crueldad, el desamor, y la frialdad hacia sus hijos. Rechazantes y hostiles, crean un ambiente, en algunos casos comparable con el infierno, que predestina a sus descendientes a la infelicidad y a la tristeza. Para algunos, el único camino para resolver su conflicto es entregarse a la muerte; para otros la solución está en someterse al yugo de la madre en una relación incestuosa. Todos los caminos que aparecen en las obras llevan irremediablemente a la destrucción del individuo.

La figura femenina, como dijimos anteriormente, aparece también como sinónimo de muerte. Ella, con su poder ilimitado sobre el hombre, lo lleva a su destrucción.

Villaurrutia "nos enseña cómo crece la muerte, al compás de nuestra vida"; (94) "la muerte...lo único que no le pueden quitar al hombre, la llevamos, como decía el poeta, dentro, como el fruto lleva la semilla. Nos acompaña siempre, desde el nacimiento, y nuestra muerte crece con nosotros..La muerte no es, para mí, ni un fin, ni un puente tendido hacia otra vida, sino una constante presencia, un vivirla y palparla segundo a segundo... presencia que sorprende en el placer y en el dolor. La muerte es lo único que no le pueden quitar al hombre." (95) Así, el autor nos presenta una muerte que forma parte de la vida, se vuelve corpórea y se integra a la madre y a la mujer. Así vemos que Mercedes, en Ha llegado el momento decide que únicamente la muerte puede resolver los conflictos de la pareja. Ella empuja a su compañero a quitarse la vida, y sólo gracias a la entrada de una vecina, logra Antonio salvarse. El hombre, ante esta mujer-muerte, no tiene argumentos y debe doblegarse. Sus débiles protestas son insuficientes para convencer a su pareja de mantener la vida y resolver sus diferencias por otro camino. Su actitud es la de un niño, que se ve obligado a actuar en contra de su voluntad. Ya Villaurrutia, en "Nocturno en que habla la muerte" (96), dialoga con la muerte y trata de mantenerla alejada con argumentos infantiles, sin lograrlo:

Si la muerte hubiera venido aquí,...
para decirme: "Aquí estoy...
Nada son estas cosas ni los innumerables
lazos que me tendiste,
ni las infantiles argucias con que has querido dejarme
engañada, olvidada.
Aquí estoy. ¿no me sientes?
Abre los ojos; ciérralos, si quieres." (97)

La amante de El ausente es otra figura unida a la destrucción del hombre. Aquí, el marido permanecerá con vida físicamente, aunque como ser humano haya perdido toda su dignidad; su presencia en la obra es la de una sombra que obedece a la

mujer ciegamente. Ella posee toda la fuerza y todo el poder sobre este individuo que camina por la vida como un autómatas sin voluntad.

La mujer-muerte es despiadada y cruel. Somete al hombre y lo humilla, hundiéndolo en el vicio y empujándolo a una muerte psíquica.

El hombre aparece como un autómatas sin voz a lo largo de la obra, y sólo sus movimientos lentos y cansados indican que sigue ahí. Es un sonámbulo "un dormido despierto, sin rumbo y sin objeto", (98) que vive el sueño de la muerte en vida, ajeno, en un mundo hueco, que semeja al descrito por el autor en "Estancias nocturnas":

Sonámbulo, dormido y despierto a la vez,
en silencio recorro la ciudad sumergida.
¡Y dudo! Y no me atrevo a preguntarme si es
el despertar de un sueño o es un sueño la vida.

En la noche resuena, como en un mundo hueco,
El ruido de mis pasos prolongados, distantes.
Siento miedo de que no sea sino el eco...

Miedo de no ser nada más que un jirón del sueño...(99)

La mujer es así la encargada de atraer al hombre a su propia destrucción, creando un mundo de muerte y sueño para él.

"También la muerte es mujer" (100) nos dice Villaurrutia en Invitación a la muerte. Alberto, hombre débil y confundido, busca una solución a sus problemas personales que sólo en la muerte encuentran un remedio. El acto final, donde Alberto espera al padre y se encuentra con la muerte está descrito por el autor en "Nocturno en que habla la muerte" (101), donde Villaurrutia siente de cerca, esta presencia intangible de la muerte con voz de mujer:

Si la muerte hubiera venido aquí....
Y me pregunto ahora,
si nadie entró en la pieza contigua,
¿quién cerró cautelosamente la puerta?
¿Qué misteriosa fuerza de gravedad
hizo caer la hoja de papel que estaba en la mesa?
¿Por qué se instala aquí, de pronto, y sin que yo la invite,
la voz de una mujer que habla en la calle? (102)

El amor a la muerte se convierte en una pasión enfermiza que envuelve a Alberto y rodea el espacio que habita:

Alberto.- ...En mi caso, yo estoy aquí en este ambiente, dentro de estas paredes, rodeado por estos muebles y por estos objetos que son la imagen o la compañía de la muerte, porque la muerte es mi elemento, como el agua al pez. Y, dime, ¿quién va a pensar que el pez se halla preso en el agua? Querer salir a la vida es, en mi caso, una locura que me ahogaría...(103)

Villaurrutia también siente a la muerte en el mundo material que lo contiene:

La muerte toma siempre la forma de la alcoba
que nos contiene.(104)

Alberto, al igual que "el ausente", debe vivir una vida de fantasma.(105) La madre-muerte, fría, distante y llena de odio hacia su hijo, no logra retenerlo, ya que a su lado Alberto no encuentra posibilidad de vida, ni de libertad. Ella, que escucha detrás de las cortinas, es descrita como la muerte en el "Nocturno de alcoba":

La muerte...
Es cóncava y oscura y tibia y silenciosa,
se pliega en las cortinas en que anida la sombra,
es dura en el espejo y tensa y congelada...(106)

Rodolfo Usigli describe esta "estética de la muerte" de Villaurrutia como un regreso al origen, un regreso a la madre misma:

la muerte no es un fin, sino un regreso, no una cesación o una disgregación de fenómenos biológicos asociados, sino un origen, quizá el origen mismo de ellos, al que se vuelve después de una experiencia." (107)

La madre como muerte aparece en otras obras de este autor. Así, en La mujer legítima, la madre muerta, representa el pasado que destruye la posibilidad de una nueva vida. Ella es una sombra que dirige la obra y que impide que la familia encuentre un camino hacia la libertad y el amor: "...todo esto no es sino la última intriga, la última acechanza de alguien que ha muerto, sí, pero que sigue viviendo, en los otros, para la maldad". (108)

Marta, es un cuerpo vacío, que recibe a su madre y actúa, creando un infierno que consume a todos. Villaurrutia conoce esta sensación que describe en "Nocturno miedo":

El miedo de no ser sino un cuerpo vacío
que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar...(109)

Numerosos personajes femeninos están ligados con la muerte en la obra de este autor. Así, en La Mulata de Córdoba, Sara y Soledad, despiertan el amor erótico

en el hombre, provocando por ello su destrucción. La muerte es el resultado final de la pasión amorosa y Villaurrutia la asume, como un sentimiento propio, en "Nocturno alcoba":

Entonces, sólo entonces, los dos solos, sabemos
que no el amor sino la oscura muerte
nos precipita a vernos cara a cara a los ojos,
y a unirnos y a estrecharnos, más que solos y náufragos,
todavía más, y cada vez más, todavía.(110)

Freud explica la existencia de este sentimiento ambivalente, como un conflicto entre el amor, Eros, y la muerte, Tanatos. Para este investigador, en el hombre aparece

un instinto de muerte, cuya misión es hacer retornar todo lo orgánico animado al estado inanimado, en contraposición al Eros, cuyo fin es complicar la vida y conservarla así, por medio de una síntesis cada vez más amplia de la sustancia viva... La vida sería un combate y una transacción entre ambas tendencias. (111)

En el universo de Villaurrutia "la muerte es una idea centrífuga que creamos al nacer, que se desarrolla en nosotros con naturalidad, y que acabamos por manifestar, propiamente, sin pena, ni gloria". (112) Y es en la muerte donde el autor -que define al hombre como "un animal que puede sentir nostalgia, echar de menos aun su propia muerte, que vive y experimenta en formas muy misteriosas"- (113) parece lograr la realización de todas sus aspiraciones.

Como hemos podido observar a lo largo de este capítulo, la la mujer, en la obra de Villaurrutia, desempeña un papel muy importante. Ella es, como diría Octavio Paz:

un objeto, alternativamente precioso o nocivo, más siempre diferente. Al convertirla en objeto, en ser aparte y al someterla a todas las deformaciones que su interés, su vanidad, su angustia y su mismo amor le dictan, el hombre la convierte en instrumento. Medio para obtener el conocimiento y el placer, vía para alcanzar la supervivencia, la mujer es ídolo, diosa, madre, hechicera...(114)

y su presencia despierta en el hombre los más encontrados sentimientos.

Al asumir el papel que la sociedad le ha asignado como madre y esposa -dócil, pura y recatada- ella permanecerá junto al hombre sin considerar su propia realidad. La libertad de elección le ha sido suprimida en este ambiente que nos presenta el autor, y así esta mujer es seleccionada por la sociedad y la familia para participar en la vida del hombre, ofreciendo su apoyo y su sumisión incondicional.

Al lado de ella aparece la mujer que logra despertar el deseo y la pasión en el hombre. Eros, unido estrechamente a Tanatos, atrae y destruye al mismo tiempo. Su presencia en la obra es constante y su poder sobre el hombre es total. Villaurrutia la reviste de un halo de maldad; ella es la hechicera que seduce, la mujer que invita a la muerte, el diablo mismo que aniquila al hombre, la sexualidad agresiva y dominadora que busca el sometimiento total del objeto amoroso. Dice Freud, a este propósito:

La sexualidad ...muestra una mezcla de agresión, de tendencia a dominar, cuya significación biológica estará quizá en la necesidad de vencer la resistencia del objeto sexual... El sadismo corresponderá entonces a un componente agresivo del instinto sexual exagerado, devenido independiente y colocado en primer término por medio de un desplazamiento. El concepto del sadismo comprende desde una posición activa y dominadora con respecto al objeto sexual hasta la exclusiva conexión de la satisfacción con el sometimiento y maltrato del mismo.(115)

Por atreverse a separarse del papel que la sociedad le ha conferido, esta mujer, recibe el rechazo y es condenada por el autor a la soledad.

La madre, para Villaurrutia, es un ser rechazante, que dirige los destinos de la familia y convierte la vida en un infierno. Ella impone una distancia que sus hijos no logran remontar; es fría, manipuladora y desleal. Su presencia empuja a los hijos a la muerte, y establece, como vínculo familiar, lazos incestuosos que bloquean el camino a la libertad.

La mujer-muerte, también asociada con la madre y el amor, está presente en numerosas obras de Villaurrutia. Como mujer atrae y seduce al hombre, y como madre, también seductora, lleva a los hijos a la destrucción. Esta imagen femenina ligada a la muerte es recreada por el autor en sus poemas recopilados bajo el título de Nostalgia de la muerte.

La muerte, esa amante descarnada y fría aparece en las sombras, en el sueño, en la alcoba, en el tibio regazo de la madre y como parte esencial del amor. Ella, siempre seductora, se introduce en el mundo de Xavier Villaurrutia y se apodera del espacio donde se mueven los protagonistas de sus obras. El autor experimenta la muerte en cada poema, al igual que los personajes de su obra dramática:

El hombre actual muere y asiste -al menos yo asisto- a su propia muerte y... a la de los demás. El memento mori y el arte de morir, son para mí de una angustiosa actualidad.(116)

NOTAS

1. Octavio Paz. El laberinto de la soledad, México, F.C.E., 1970, p. 177.
2. Ibid., p. 178.
3. Ibid., p. 32.
4. Ibid., p. 37.
5. Sigmund Freud. El malestar en la cultura, México, Alianza, 1989, (El libro de bolsillo, 280), p. 48.
6. Sigmund Freud. Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis, México, Alianza, 1972, (El libro de bolsillo, 62), p. 69.
7. Ibid., p. 83.
8. Paz. Opus cit., p. 178.
9. Freud. Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis, p. 83.
10. Ibid., p. 25.
11. Paz. Opus cit., p. 178.
12. Villaurrutia. Obras, p. 168.
13. Ibid., p. 166.
14. Ibid., p. 383.
15. Ibid., p. 345.
16. Ibid., p. 336.
17. Antonio Magaña Esquivel. "Yerro que quema", en Letras de México, V. IV, n. 17, lo. de marzo 1944, p. 3.
18. Magaña Esquivel. Opus cit., p. 3.
19. Villaurrutia. Opus cit., p. 456.
20. Freud. Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis, p. 81.
21. Villaurrutia. Opus cit., p. 192.

22. Ibid., p. 191.
23. Ibid., p. 25.
24. Ibid., p. 557.
25. Freud. Ensayos sobre la vida sexual..., p. 229.
26. Villaurrutia. Opus cit., p. 563.
27. Freud. El malestar de la cultura, p. 61.
28. Freud. Ensayos sobre la vida sexual..., p. 224.
29. Ibid., p.p. 220-221.
30. Ibid., p. 252.
31. Ibid., p. 253.
32. Paz. Opus cit., p. 34.
33. Ibid., p. 182.
34. Villaurrutia. Opus cit., p. 110.
35. Ibid., p. 102.
36. Ibid., p. 100.
37. Ibid., p. 106.
38. Ibid., p. 116.
39. Ibid., p. 123.
40. Ibid., p. 125.
41. Agustín Lazo. "Xavier Villaurrutia. Autos Profanos", en El hijo pródigo, V. I, n. 1, abril 1943, p.p. 59-60.
42. Villaurrutia. Opus cit., p. 130.
43. Lazo. Opus cit., p. 59-60.

44. Villaurrutia. Opus cit., p. 117.
45. Ibid., p. 139.
46. Ibid., p.168.
47. Freud. El malestar en la cultura., p. 61.
48. Ibid., p. 63.
49. Villaurrutia. Opus cit., p. 173.
50. Ibid., p. 257.
51. Ibid., p. 285.
52. Ibid., p. 282.
53. "Xavier Villaurrutia y el teatro clásico", en Romance, V. II, n. 22, abril 31, 1941, p. 18.
54. Villaurrutia. Obras, p. 277.
55. Ibid., p. 347.
56. Ibid., p. 347.
57. Freud. Ensayos sobre la vida sexual..., p. 82.
58. Freud. Psicología de las masas, p. 129.
59. Villaurrutia. Obras., p. 437.
60. Ibid., p. 434.
61. Ibid., p. 422.
62. Ibid., p. 203.
63. Ibid., p. 205.
64. Ibid., p. 214.
65. Ibid., p. 213.
66. Freud. Ensayos sobre la vida sexual..., p. 83.

67. Villaurrutia. Obras, p. 214.
68. Paz. El laberinto de la soledad, p. 182.
69. Villaurrutia. Obras, p. 226.
70. Ibid., p. 226.
71. Ibid., p. 202.
72. Ibid., p. 208.
73. Ibid., p. 238.
74. Ibid., p. 245.
75. Freud. Psicología de las masas, p. 128.
76. Freud. Introducción al psicoanálisis, p. 350.
77. Villaurrutia. Opus cit., p. 477.
78. Ibid., p. 498.
79. Ibid., p. 483.
80. Ibid., p. 484.
81. Ibid., p. 519.
82. Ibid., p. 185.
83. Ibid., p. 253.
84. Ibid., p. 277.
85. Ibid., p. 343.
86. Ibid., p. 344.
87. Ibid., p. 345.
88. Freud. Introducción al psicoanálisis, p. 353.
89. Sigmund Freud. El yo y el ello, México, Alianza, 1989, (El libro de bolsillo, 475), p. 28.

90. Freud. El malestar en la cultura, p. 69.
91. Villaurrutia. Obras, p. 453.
92. Ibid., p. 422.
93. Donald Shaw. "Notas. Pasión y verdad en el teatro de Villaurrutia", en Revista Iberoamericana, V. XXVIII, n. 54, julio-diciembre 1962, p.p. 337-346.
94. Octavio Paz. "Cultura de la muerte", en Letras de México, V. I, n. 33, noviembre lo., 1938, p. 5.
95. Xavier Villaurrutia. "La poesía", en Revista de Bellas Artes, n. VII, enero-febrero 1966, p. 17.
96. Villaurrutia. Obras, p. 54.
97. Ibid., p. 54.
98. Xavier Villaurrutia. En Tierra Nueva, V. I, 1940, p. 134.
99. Villaurrutia. Obras, p. 63.
100. Ibid., p. 355.
101. Adolf Snaidas. El teatro de Xavier Villaurrutia, p. 55.
102. Villaurrutia. Obras, p. 55.
103. Ibid., p. 402.
104. Ibid., p. 60.
105. Ibid., p. 396.
106. Ibid., p. 60.
107. Rodolfo Usigli. "Estética de la muerte", en El hijo pródigo, V. XIII, n. 40, julio 1946, p. 29.
108. Villaurrutia. Obras, p. 345.
109. Ibid., p. 45.
110. Ibid., p. 61.

111. Freud. El yo y el ello, p. 32.

112. Ermilo Abreu Gómez. "Invitación a la muerte", en Letras de México, V. IV, n. 16, abril 1o., 1944, p. 4.

113. Xavier Villaurrutia. "Una carta de X.V.", en Letras de México, n. 29, 1o. de julio 1938, p. 4.

114. Paz. El laberinto de la soledad, p. 177.

115. Freud. Tres ensayos sobre teoría sexual, p. 26.

116. Xavier Villaurrutia. "Encuesta", en Romance, V. I, n. 4, marzo 15, 1940, p. 2.

CAPITULO IV

LA FIGURA MASCULINA

Si para la mujer villaurrutiana no había posibilidad de elección en ese mundo fabricado por y para el hombre, en el universo masculino ¿habrá opciones para desarrollarse en libertad? Octavio Paz afirma en su ensayo "La dialéctica de la soledad":

el hombre tampoco puede elegir...Estamos constreñidos a someter nuestras aficiones profundas a la imagen femenina que nuestro círculo social nos impone... Incapaces de elegir, seleccionamos a nuestra esposa entre las mujeres que nos "convienen". (1)

En la obra dramática de Villaurrutia podemos observar que los hombres también se asimilan a formas de conducta prefabricadas que se repiten continuamente. Así como la mujer asume los patrones establecidos por la sociedad, el hombre es la respuesta a dichos patrones. El fabrica un mundo que sujeta a la mujer, que a su vez sujeta al hombre y le coarta su libertad de elección.

Como hemos observado en el capítulo anterior, la mujer fuerte, dominante, que se ha emancipado del yugo masculino, es la imagen femenina más frecuente en el mundo dramático del autor. Ante esta presencia, el hombre responde de una manera dócil, sumisa y servil.

Así, observamos que el hombre no sólo se somete a las normas sociales que él creó, sino que también debe someterse a la mujer que logra liberarse de tales reglas y a la cual le confiere Villaurrutia poderes ilimitados y una gran capacidad para el mal.

El hombre aparece como una víctima a lo largo de la mayoría de las obras dramáticas del autor. El es débil y manipulable como un niño y su única opción posible es establecer una relación simbiótica con esta mujer fuerte que decidirá su destino.

La sociedad interviene, para arrancar, sólo en algunos casos, al hombre de la opresión de esta mujer y así someterlo a sus normas, que deben transmitirse a las nuevas generaciones.

Al analizar la obra de Villaurrutia, observamos que no aparece el hombre fuerte capaz de definir su destino. En un mundo donde es el hombre el que impone las

condiciones y las bases de convivencia social, curiosamente, la figura masculina aparece débil y perdida en un universo femenino que se le impone.

Otra figura masculina que aparece en el teatro de este autor es el padre, que como una sombra rige el destino de los protagonistas. Este ser interviene en varias de las obras como un fantasma que después de muerto gobierna aun en el hogar; también aparece como un ser que ha abandonado a sus hijos y trata de conquistar su cariño. El padre establece relaciones incestuosas con la hija, y compite con el hijo por el amor de la amante que los domina. Es el super-yo, la conciencia moral que dirige con rigor el destino de los que le rodean.

Dentro del gran grupo de hombres débiles que figuran en el universo villaurrutiano nos encontramos al esposo en la obra Parece mentira, que ante la infidelidad de su mujer adopta tres personalidades diferentes que van del odio al amor. El es el marido ofendido que asume un papel femenino y perdona el adulterio, mientras sale precipitadamente en busca de su mujer.

Al igual que él, Carlos, Víctor y Ramón en la obra ¿En qué piensas? perdonan la infidelidad de Ma. Luisa, que establece sus relaciones amorosas de tal manera que asegure la posesión de sus amantes en el pasado, presente y futuro.

Carlos, es el pasado, y su dependencia de la mujer lo hacen asumir el abandono de ella como una mutilación, como una castración que lo hacen enfrentarse a la vida con una actitud pasiva-femenina.

Dice Freud:

La antítesis "activo-pasivo" se funde ... con la de "masculino-femenino"...La unión de la actividad con la masculinidad y de la pasividad con la femineidad nos sale al encuentro como un hecho biológico.(2)

Lo cual nos hace pensar que esta actitud, representa una identificación del hombre con el papel que le corresponde biológica y psicológicamente a la mujer.

El hombre existe en función del amor de la mujer:

Ma. Luisa.- Qué tonto es usted. A usted no lo imagino de modo alguno. Usted...
Ramón.- Yo...
Ma. Luisa.- No existe.(3)

y pierde su capacidad de raciocinio, característica exclusivamente masculina, según Villaurrutia, cuando se enfrenta a esta figura femenina.

El hombre se hace acreedor al amor de esta mujer seductora, cuando acepta como destino propio el camino que ella le tiene programado y se somete a él. Así, Carlos, Víctor y Ramón terminan rodeando a Ma. Luisa, que sonríe como una diosa feliz en medio de sus súbditos. Todos estos hombres aceptan un papel, con la

característica femenina de la sumisión, y le ceden el poder de decisión y dominio a la mujer.

También Antonio, en Ha llegado el momento, adolece de la misma falta de carácter que los anteriores protagonistas masculinos.

Antonio.- (Resentido.) ¿Quieres decir que soy un cobarde?
Mercedes.- (Con suave firmeza.) Cobarde, no débil simplemente...(4)

Y esta debilidad lo lleva a aceptar a la muerte, propuesta por Mercedes, como una solución a sus problemas de pareja. Antonio deposita su confianza en la mujer que lo domina y actúa ante ella como un niño.

La sumisión del hombre a la mujer llega al extremo más patético en la obra El ausente, donde el marido adúltero regresa al hogar convertido en un sonámbulo silencioso. El hombre arrepentido vuelve al hogar para salir nuevamente detrás de la mujer fuerte y manipuladora, su amante, que lo domina.

Pedro es indeciso, inmaduro y desobligado. Su debilidad lo lleva a no exigirse ni esforzarse nada, permitiendo así que la amante lo degrade frente de su mujer. La falta de carácter de Pedro - "un hombre que no se entrega nunca a ninguna mujer" (5)- lo llevan a su destrucción en manos de esta mujer, "que viene a asesinar definitivamente al Pedro de Fernanda".(6)

En esta obra es patente el gran contraste que existe entre el hombre débil, degradado, y la mujer fuerte que lo arrastra a su perdición. La muerte moral de este individuo lo convierte en una sombra que rueda detrás de la amante, en este drama villaurrutiano, donde los protagonistas se entregan a "un manso pronunciamiento de palabras banales".(7)

La relación que se establece entre esta pareja de amantes es sado-masoquista, donde la mujer disfruta demostrando su poder de destrucción, y el hombre acepta, como forma de vida, la humillación.

Para Freud:

...en el instinto sexual (existe) un componente sádico, que... puede lograr una total independencia y dominar... el impulso sexual de la persona. Este sadismo es realmente un instinto de muerte, que fue expulsado del yo por el influjo de la libido naciente. En el estadio oral de la organización de la libido coincide aún el apoderamiento erótico con la destrucción del objeto.
El masoquismo, o sea el instinto parcial complementario del sadismo, debía considerarse como un retorno de sadismo contra el propio yo.(8)

Pedro acepta su destrucción y su muerte interna. La concepción dualista de Freud que propone la existencia de instintos de vida e instintos de muerte en el individuo nos hace suponer una preponderancia de los instintos de muerte en estos

caracteres masculinos débiles y humillados que nos presenta Villaurrutia. La amante, que siente la necesidad de dominar al objeto sexual y destruirlo, complementa la problemática de estos individuos.

La atracción por la muerte también arrastra a Alberto en Invitación a la muerte, y lo convierte en una sombra. El, envuelto en un ambiente necrófilo, es débil, enfermizo, "retraído, huraño, insociable, habla poco... habla solo".(9)

Villaurrutia, al igual que Alberto, expresa una sensación de desamparo y de búsqueda:

Siento que estoy viviendo aquí mi muerte,
mi sola muerte presente,
mi muerte que no puedo compartir ni llorar,
mi muerte de que no me consolaré jamás.(10)

Rodolfo Usigli considera que en Nostalgia de la muerte,

la actitud estética del poeta es cuidar la muerte individual como una obra de arte, su actitud filosófica es regresar hacia la muerte. De las noches, de las estatuas, de los silencios..., de equilibrio y de paz que sólo se encuentra en la acción de la muerte sobre las formas imperfectas de la vida. (11)

Alberto es un misántropo, cuya actitud parece presentar las características definidas por Freud como melancolía:

La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio.(12)

El protagonista se aleja de la convivencia de otros y su aislamiento lo lleva a sentirse ante la vida como un objeto inanimado, como una estatua:

Alberto.- Comprendo que soy egoísta, frío y duro, a veces como un hombre de vidrio, si una respiración ajena me empaña, una sospecha, una duda, me hacen trizas. Imagina el tiempo que necesito luego para rehacerme en una cristalización lenta, dolorosa, en una cicatrización sin sangre... (13)

Este sentimiento lo encontramos a lo largo de la obra poética del autor. En Nostalgia de la muerte esta sensación de ser una estatua inanimada, este vivir en la sombra y en la soledad buscando en la muerte la solución al problema existencial, se hace patente:

y es un dolor inesperado y aún más frío y más fuego

no ser sino la estatua que despierta
en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto.(14)

Para el protagonista la vida es un estado ajeno a él:

Alberto.- Querer salir a la vida es, en mi caso, una locura que me ahogaría, como hace unos minutos me ahogaba, como ahoga el mismo aire que respiramos al pez que sale del agua, porque no es el aire el elemento que conviene a su naturaleza.(15)

La muerte es su elemento, como lo es para Villaurrutia:

Y comprendo de una vez para nunca
el clima del silencio
donde se nutre y perfecciona la muerte.
Y también la eficacia del frío
que preserva y purifica sin consumir como el fuego.(16)

que considera, según Usigli, que

La vida del hombre no es, en efecto, cosa respetable...su muerte es lo único respetable que le queda; a menudo lo único artístico.(17)

Alberto, hombre, débil, enfermizo, autodestructivo, rechaza el amor de Aurelia, que lo vincula con la vida y se entrega a esperar a la muerte, como a una amada.

Para Donald Shaw, Alberto ilustra

el sentimiento de incapacidad pasional y el correspondiente rechazo de la pasión y de toda emoción. Alberto rehuye la pasión, el amor, simbolizados por Aurelia, como también, al final renuncia a la emoción filial, pues los dos significan un atentado contra la soledad... no hay solución para él sino la soledad: aquella muerte en vida...(18)

Villaurrutia vive las tendencias necrófilas del protagonista, cuyo instinto de muerte se proyecta sobre su yo, conduciéndolo a la búsqueda de su propio aniquilamiento. En esta obra, el autor evoca a Hamlet, y proyecta los conflictos de éste en un Alberto melancólico, que espera el regreso del padre, comprueba el adulterio de la madre y

acostumbrado a su ambiente funesto, rodeado constantemente de la muerte, ha llegado a un estado tal, que es incapaz de actuar. No tiene fuerzas ni para escaparse hacia la vida ni para aceptar la oferta fatal de su padre. Sólo puede soñar con el día cuando entre de lleno a un mundo de sueños, o quizá carente hasta de ellos. Vivo o muerto, pertenece a la muerte.(19)

Para Freud, "cada neurótico ha sido por sí mismo una especie de Edipo, o, cosa que viene a ser igual, que se ha convertido por reacción, en un Hamlet". (20) Así, Alberto no logra reconciliarse con con su padre, y sin embargo permanece sometido a la imagen paterna que evoca al final de la obra.

La traición de la madre a un esposo ausente representa para el hijo un conflicto que sólo en la muerte logra resolver. Para él, "la identificación con el padre se apoya en el odio al amante y en especial a la madre traidora". (21)

Para Carlos Solórzano,

La soledad del hijo, sus celos ocultos por el padre y el padrastro, la imposible posesión de la madre, todos los impulsos destructivos de una adolescencia no superada, se hacen evidentes en la trama y en el marco físico de una funeraria... (22)

Alberto, que no logra poner en palabras el conflicto que lo agobia, decide entregarse a las sombras de la muerte, como a un destino inexorable:

Alberto.- ...todo fue como si mi sombra hubierta querido abandonar para siempre mi cuerpo echándose a buscar su destino... el destino, eso que llamamos el destino, no está fuera de nosotros,... ese destino no lo podemos dejar, abandonándolo, o renunciando a él, ni siquiera buscando la muerte, porque entonces ¿quién nos dice que el suicidio no era precisamente nuestro destino? (23)

Para Freud,

El melancólico ha retirado su libido del objeto, se ha verificado en cambio, un proceso -la "identificación narcisista"- a resultas del cual ha quedado dicho objeto incorporado al yo, o sea proyectado sobre él... El yo recibe en estos casos el tratamiento que correspondería al objeto abandonado y sufre todas aquellas agresiones y venganzas que el sujeto reserva para aquél. Las tendencias de los melancólicos al suicidio queda de este modo explicada, pues mediante él suprime el enfermo simultáneamente su propio yo y el objeto a la vez amado y odiado. Tanto en la melancolía como en las demás afecciones narcisistas, se manifiesta la ambivalencia, la existencia en una misma persona, de sentimientos opuestos, amistosos y hostiles, con relación a otra. (24)

Dauster y Solórzano proponen que este sentimiento ambivalente, este objeto que se desea y rechaza al mismo tiempo, y que empuja a Alberto hacia la muerte, está relacionado con la madre adúltera. Alberto vive su conflicto y asume una posición narcisista, que excluye la realidad que lo rodea:

Los demás personajes de la obra... son parte del mundo que no tiene valor para Alberto, son la realidad exterior. Alberto brilla en el monólogo y no hay diálogo porque no le interesa la otra persona. La pasión de Alberto es demasiado limitada y personal. Frente a (la) realidad social nos quedamos con la imagen pasiva final ... en que Alberto se sienta en la oscuridad, consulta el reloj, se estremece y "queda poco a poco inmóvil..." El apogeo de la inacción, de la muerte. (25)

También el amante de la madre es un hombre débil y cobarde, que no se compromete en la relación amorosa:

El amante.-...¿No comprendes que mi presencia aquí me compromete? (26)

La madre.- (Comprendiendo la actitud del amante.) Ahora es tu cobardía la que te impulsa a salir cuanto antes y de cualquier modo de una situación que te inquieta. Ahora es el miedo a perder tu tranquilidad...Acabo de verte como eres, como temí siempre que fueras, como no quise nunca que fueras; te cabo de ver flaquear como si él estuviera enfrente.(27)

En La hiedra, Hipólito es presentado con un carácter semejante al de Alberto:

Hipólito: Tengo miedo de volver a ser el muchacho huraño, inactivo, que fui ayer.(28)

En ambas obras el padre es un ser ausente que dirige la acción. Hipólito fue separado del hogar a instancias de su madrastra Teresa:

Teresa.- ...Si Hipólito hubiera permanecido aquí, con su padre y conmigo, habría llegado a quererme como a su propia madre.(29)

Su infancia transcurrió, al igual que la del personaje de Invitación a la muerte, en un ambiente triste y sombrío:

Hipólito.-...el sitio es algo sombrío y hasta un poco...

Teresa.- Sí, dílo: triste.

Hipólito.- Pero representa toda mi infancia.(30)

Ambos personajes se entregan a la vida sin decisión:

Hipólito.- Pero aquí, en este sitio, con esta luz apagada ¿no sienten ustedes, como yo empiezo a sentir, deseos de no hacer nada? Temo que voy a empezar a disolverme, agradablemente, aquí en este clima en que el sueño acaba por aniquilar la acción.(31)

La acción se diluye para dar paso al adormecimiento de los sentidos, de manera que la vida y el amor son enfrentados de una manera pasiva. Para Ramón Xirau, Villaurrutia, al igual que Hipólito, también "siente el amor como renuncia y deseada pasividad. El poeta... se aísla, fabrica sus propias imposibilidades...",(32) y se proyecta en los personajes de su obra.

"Xavier Villaurrutia no tuvo edad. Fue siempre un niño en plena madurez", nos dice Elias Nandino. (33) Así, muchas figuras masculinas en el teatro de este autor, como

Hipólito, son como niños irresponsables, que se enfrentan a la vida, con una actitud femenina, pasiva, sin valentía:

Ernesto.- No es tiempo aún de hacerte responsable porque en contra de lo que yo pude pensar en un momento, en contra de lo que tú mismo crees, sigues siendo un niño. (34)

El hombre-niño logra percibir el peligro de un ambiente enfermo, incestuoso, que le cierra las puertas y sin embargo no logra, como adulto, arrancarse de éste.

Hipólito es "el galán (que) pasa del odio infantil al amor de juventud, a través de las represiones de la adolescencia", (35) para finalmente entregarse al dominio de la madre -amante, en un amor incestuoso.

Nuestro erotismo está condicionado por el horror y la atracción del incesto".(36)

Hipólito, al igual que muchos personajes villaurrutianos, no logra desligarse de su madre.

Para Freud,

La labor del hijo consiste en desligar de su madre sus deseos libidinosos, haciéndolos recaer sobre un objeto real no incestuoso, reconciliarse con el padre, o emanciparse de su tiranía cuando por reacción contra su infantil rebelión se ha convertido en un sumiso esclavo del mismo. Es esta una labor que se impone a todos y cada uno de los hombres. Los neuróticos fracasan por completo en ella, permanecen sometidos toda su vida a la autoridad paterna y son incapaces de trasladar su libido a un objeto sexual no incestuoso.(37)

Hipólito no logró proyectar hacia Alicia su interés sexual, a pesar de ser él padre del hijo que ella espera, y se queda fijado a una madre que lo rechaza y lo atrae. La sumisión de Hipólito ante la mujer lo convierte en un autómatas que repite los parlamentos que ellas desean escuchar:

Alicia.- Le dirás lo que piensas, lo que sientes de mí..., de nosotros... de nuestros proyectos... ¿Verdad? que lo harás esta misma noche?

Hipólito.- (Con voz apagada en que no habrá la menor resolución) Si... esta misma noche.(38)

El amor de Alicia, tan posesivo como el de Teresa, trae como fruto, un hijo:

Teresa.- ...un hijo sin padre.(39)

que representa el problema de una gran cantidad de personajes de las obras de Villaurrutia. Así,

El motor de la acción no es la ambición, el poder o el dinero sino el deseo erótico en conflicto casi siempre con la moral social, es decir, con la familia. Las pasiones eróticas y los lazos familiares constituyen la doble fatalidad de este teatro... El eje moral en torno al cual giran estos personajes y que es el centro de casi todos los conflictos es la legitiimidad.(40)

Estos hijos débiles, de padres ausentes, que quedan fijados a una madre posesiva e incestuosa, y que no logran escapar del círculo familiar que se cierra sobre ellos, representan la imagen masculina más característica de las obras del autor.

El amor incestuoso, la rivalidad con el padre que desemboca en el "deseo de la ausencia (la partida, la muerte)," (41) son los componentes esenciales del complejo de Edipo, que Villaurrutia nos presenta.

Hipólito y Alberto se enfrentan a este dilema sin poder encontrar una solución adecuada a su conflicto, al igual que Marta en La mujer legítima.

Rafael y la madre de Angel y Marta, ambos, son padres ausentes que separan a los hijos de su ambiente familiar. En esta obra, la relación incestuosa se establece entre Marta y su padre, y entre ésta y Angel, su hermano.

Estos hombres son también débiles ante las mujeres que los dominan y los someten a sus caprichos, aún después de la muerte.

Luis.- (A Sara.) Ya ve usted, señora, lo que es la tiranía familiar: mi hermana decide por los dos, sin consultarme.(42)

Rafael enfrenta con cobardía las intrigas de su hija, que desea separarlo de la mujer que ama, Sara(43).

Angel es la imagen de su padre, y la imagen de Luis, el prometido de su hermana Marta, que enfrenta la vida con una actitud masoquista:

Luis.- ...pienso casarme con ella. Te diría ...que el matrimonio opera milagros y que yo espero el de la transformación del carácter de Marta. Y que, en todo caso, una vez casados aún me quedaría un remedio heroico.

Angel.- ¿El divorcio?

Luis.- No: la resignación...La quiero tal cual es, con la aspereza de su carácter, con su voluntad inflexible y dura. Y nada me daría más disgusto que verla cambiar, ablandarse, dulcificarse.(44)

Luis y su hermana Cristina son una réplica de Angel y Marta. "Las dos parejas de hermanos son parecidas, como espejos de sí mismos". (45) Las relaciones incestuosas entre ellos se sugieren a lo largo de la obra, donde finalmente es la mujer la que impone las condiciones de la acción. Marta rechaza a Luis y se interpone, con mentiras, entre su padre y Sara, para "salvarlo" del dominio de una mujer ajena a la familia. Y así, Angel se entrega, para siempre, al dominio de su hermana enferma. Finalmente, gracias a las intrigas de Marta, la familia se cierra,

expulsando a la mujer ajena, y envolviendo en sus lazos incestuosos a la hija, el padre y el hermano(46).

Todos los hombres de esta obra (Rafael, Angel y Luis), se someten al dominio de Marta, que es la personificación de la madre, y de una manera masoquista escogen el incesto como un destino ineludible: "la libertad consiste en escoger nuestra fatalidad". (47)

También Eduardo y José en El verro candente son hombres débiles que se enfrentan a la vida como a una fatalidad. Eduardo es un hombre bondadoso que, por motivos desconocidos, se casó con Isabel, que tenía una hija de Román.

¿Qué sentimiento movió a Eduardo a aceptar una boda con una mujer que había sido de otro? Villaurrutia no nos lo explica. La sensación que recibimos es la idea de una fatalidad. Eduardo se casó con Isabel, aparentemente no por amor, ni por interés, sino por una debilidad, por un destino ineludible que tuvo que aceptar sin cuestionarlo.

Eduardo, por los malos manejos de su mujer, pierde su fortuna y está dispuesto a darle a Román el poco dinero que le queda para comprar su silencio. Ante la bancarrota de su marido, Isabel decide abandonarlo, y así Eduardo queda en libertad de formar un hogar con su hija adoptiva Antonia, cerrando un vínculo incestuoso sobre ella.

A lo largo de la obra, Eduardo responde exclusivamente a su propia debilidad. Por debilidad se casa con Isabel, por debilidad pierde su fortuna en manos de su mujer y de Román, y por debilidad se entrega a un amor incestuoso, limitando las posibilidades de realización de Antonia, a la que dice querer.

Su pasividad es semejante a la de José (novio de Mariana), que aparece como un reflejo de su actitud. José enfrenta la vida como un niño que no es capaz de decidir su propio destino. La mujer toma la dirección de su vida y decide por él su elección amorosa. Finalmente su matrimonio con Mariana es impuesto por ésta y su hermana Antonia sin que José pueda resistirse:

José.- ... A veces pienso que si en vez de conocer primero a Mariana...

Antonia.- (Interrumpiéndolo.) ¡Cuidado, José, está usted a punto de cometer, esta vez sí, una falta, una falta de tacto! (48)

José es empujado al matrimonio, a pesar de las dudas que lo inquietan:

José.- ...¿Dígame, Antonia. ¿ cree usted que yo deba casarme con Mariana?

Antonia.- (Después de una pausa.) Creo que debe casarse con Mariana, puesto que usted puede hacerla feliz.

José.- ...si usted siente como yo, en lo más hondo de su ser, y por motivos semejantes a los míos, que ese matrimonio puede ser un error, un fracaso! (49)

El paralelismo que existe entre José y Eduardo nos hacen suponer que, en ambos, el matrimonio no fue una decisión personal sino una necesidad para no incurrir en "una falta de tacto".

El matrimonio, finalmente, se consuma a pesar de la evidencia de su futuro fracaso. La vida de José es decidida por otros personajes que le imponen condiciones que él debe aceptar; y suponemos que la vida de Eduardo siguió un curso semejante.

Estos hombres dominados por la mujer y el fatalismo no son capaces de decidir su destino. Eduardo sólo presenta una actitud decidida en la vida cuando desea cerrar su vínculo incestuoso con Antonia.

Román es otra figura masculina que a pesar de su aparente fortaleza se ve consumido por su propia debilidad. El hombre "bien vestido, pulido e irónico", que "le gusta escuchar a sí mismo y hacerse escuchar", (50) del primer acto, aparece completamente destruido en el acto tercero(51).

Román, como otros personajes villaurrutianos, está unido al mal, sin embargo, sucumbe a éste y se sumerge en la soledad y el dolor. Al abandonar a su hija, cuando ella era pequeña, y por motivos que desconocemos, crea su propio "yerro candente", que lo consume y destruye, al final de la obra.

Durante años ha vivido chantajeando a Isabel para no descubrir el secreto de su paternidad.

Román aparece como un individuo cínico y amoral que vive como un parásito de las ventajas que le da ser el padre de la hija de Eduardo.

Mariana.- ... no sé lo que es un cínico.

Román.- El que se complace en decir la verdad.

Mariana.- ¿Entonces, todo el que dice la verdad es un cínico?

Román.- No, querida, es un tonto.(52)

Su lucha por recuperar el amor de su hija es infructuosa y finalmente, cuando parece humanizarse, al no recibir el dinero del chantaje que Eduardo le ofrece, se hunde en su derrota:

Román.- ... ¡quién nos dice que más tarde o más temprano, nuestra conciencia no nos va a echar en cara que hemos pensado en nosotros, en nosotros solamente!... Entonces, ella (Antonia) no le perdonará a usted haberle ocultado ni a mí no haberle mostrado, aun a pesar de todos los riesgos, la verdad desnuda... ¡Para ser justos.... es preciso ser crueles! (53)

y sucumbe a su propia debilidad.

Román, como todos estos personajes masculinos débiles y derrotados, debe someterse finalmente a la voluntad de una mujer.

¿Qué mueve a todos estos personajes que se someten a la mujer y vagan por la vida buscando en ellas la dirección y la guía? ¿Por qué toman decisiones que van siempre en contra de sus propios intereses? ¿Por qué se someten a situaciones que les causan dolor y los humillan?

Para Freud:

...las actitudes afectivas frente a otras personas, actitudes tan importantes para la conducta ulterior del individuo, quedan establecidas en una época increíblemente temprana. Ya en los primeros seis años de la infancia el pequeño ser humano ha fijado de una vez por todas las formas y el tono afectivo de sus relaciones con los individuos del sexo propio y del opuesto... Las personas a las cuales se ha fijado de tal manera son sus padres y sus hermanos. Todos los hombres que haya de conocer posteriormente serán, para él, personajes sustitutos de estos primeros objetos afectivos.(54)

Por lo tanto, podemos tratar de explicarnos esta actitud masoquista como una repetición de actitudes de la infancia. Estos hombres-niños necesitan una figura femenina que reemplace a la madre dominante -que no los dejó crecer-, y los guíe a través de la vida. Sin esta dirección se sienten perdidos en un mundo que no alcanzan a comprender. Su dependencia hacia la mujer los convierte en seres sumisos y frágiles que se abandonan en una actitud pasiva-femenina. Su vida la asumen de manera irresponsable y el precio que deben de pagar por no poder tomar decisiones por su cuenta es su propia autoestima e integridad.

Pedro Reyes es otro personaje que se derrumba al encontrarse con Eros, Sara, la mulata de Córdoba.

Pedro la mira. Y encuentra en la mirada de Sara una auténtica revelación; y como él ya está dentro del vórtice a que esa mujer lo ha traído, en un beso apasionado se funde y confunde con ella.(55)

El encuentro con esta mujer representa, para este hombre débil, su degradación:

ElCuadrado.- ...esa misma noche Pedro la pasó emborrachándose...(56)

Nuevamente nos encontramos con una "disociación erótica" donde aparece un desdoblamiento de la "corriente sensual" y de la "corriente cariñosa" (57), que trae consigo la necesidad de encontrar un objeto sexual degradado para que el hombre pueda expresar libremente su sensualidad. Sara es descrita así:

Don Carlos.- ... una cualquiera, ...una perdida..., una negra... Todo lo que ella toca está maldito para nosotros.(58)

y representa el deseo sexual, "el mismo demonio" (59) que es rechazado, como algo nocivo, en todas las obras de Villaurrutia.

Pedro es otro personaje que regresa después de un viaje. El hogar para él representa la seguridad, que no desea abandonar, la sumisión al padre, que lo casa con Emilia, la pasividad y el retorno a la madre:

Pedro.- No Sara... Cómo podríamos partir de aquí si yo, fuera de mi casa, no soy nada, si no fui nada, si tuve que volver a ella vencido.(60)

Esta manera de asumir la vida nos hace pensar en seres castrados que no logran conducirse como hombres de verdad; su miedo a la vida, al fracaso, a la mujer, es evidente. Para ellos el único lugar seguro es el hogar, el regreso a la madre, la muerte.

Pedro acepta su imposibilidad de desenvolverse como un adulto maduro y se entrega al dominio del padre, hacia el que, como un niño, presenta "dos impulsos afectivos antitéticos: no sólo una cariñosa sumisión, sino también una hostil rebeldía". Estos impulsos se caracterizan, el primero por una actitud pasiva, femenina, y el segundo por una actitud viril, masculina.

Esta actitud femenina de sumisión al padre es asociada por Freud a un complejo, que denomina de "castración" en el niño. La lucha por liberarse del dominio del padre y hacerse hombre, "protesta masculina", (61) fracasa en estos caracteres masculinos débiles que nos presenta Villaurrutia.

¿Por qué regresa Pedro después de ocho años a su hogar, a asimilarse a la vida provinciana y a someterse al yugo familiar?

Pedro ...por su edad, es del antiguo régimen porfiriano, y sigue siéndolo por espíritu. Ha vivido en Veracruz más que en Córdoba y en Rincón Brujo. Si un día creyó que el mar lo atraía, más tarde acabó por saber que le gusta el campo más que el mar, porque -como dice su padre- el mar es mudable y traicionero y el campo es fiel y permanece.(62)

A pesar de que el regreso a Rincón Brujo representa para Pedro una claudicación y su derrota moral, el peso de los argumentos paternos lo dominan y le coartan su libertad.

Don Juan.- Y ahora que has vuelto, Pedro, todos confiamos en que has vuelto para quedarte siempre a nuestro lado. Todos queremos que tu vida ancle ahora como una barca en un mar de caña de azúcar. No olvides que ya es tiempo también de que pienses en formar un hogar que sea la prolongación de este al que has vuelto ahora mismo.(63)

Pedro se casa con la mujer que le impone su familia y

Siente que en ese momento su vida va a dejar de ser lo que ha sido hasta ahora; que su barco va a echar anclas para siempre. Y siente un recóndito miedo.(64)

En este momento Pedro se somete a la voluntad paterna y establece una relación de pareja con Emilia San Juan, que, como vimos anteriormente, es una imagen materna. La esposa, así, "queda ligada en lo inconsciente a objetos incestuosos", (65) y Pedro no logra asumir un papel de hombre en su matrimonio:

Don Juan.- ...que no ha sido hombre siquiera para hacer su esposa a esa pobre muchacha? (66)

Para Freud,

En íntima conexión con el complejo de Edipo, descubrimos, otro complejo,...el complejo de castración...(67)

Pedro se convierte en el rival de su padre y compite con él por el amor degradado de Sara,

Don Juan.- ...esa mujer ha sabido apartarlo de su deber, de su hogar. Sólo me queda decirle que no ha sido Pedro el único en caer en sus redes.(68)

El hijo se vuelve así el reflejo del padre, y asume su misma actitud ante la familia y el amor:

Don Juan.- Mírala, Pedro. Y pensar que por ella he dejado todo lo noble que hay en la vida; que he abandonado el cariño de la casa, y el de tu madre, ¿comprendes? Para hacer de esta cualquiera mi amante. (69)

Estos hombres-niños no aceptan su responsabilidad:

Don Juan.- Todos, jóvenes y hombres maduros, cometemos errores graves...Si usted supiera, como yo ahora, quién tiene la culpa de todo esto... Pedro se ha portado como se ha portado por culpa de... Sara.(70)

y como todos los protagonistas anteriores adoptan una actitud pasiva y sumisa ante un destino que ellos no pueden modificar. Pedro, a pesar de la infidelidad de Sara, decide fugarse con ella, sin embargo, termina buscando, hombro a hombro, con su padre, a la mulata, para vengarse de ella.

Freud dice:

El super-yo conservará el carácter del padre, y cuanto mayores fueron la intensidad del complejo de Edipo y la rapidez de su represión (bajo las influencias de la autoridad, la religión, la enseñanza y las lecturas), más severamente reinará después sobre el yo como conciencia moral, o quizá como sentimiento inconsciente de culpa.(71)

Pedro, claudica en su intento de liberarse de la opresión paterna. A medida que avanza la obra vemos cómo va repitiendo como en un espejo, la imagen del padre. Al someterse asume una actitud pasiva-femenina, infantil, que lo lleva a su envilecimiento. Ante la mulata -el objeto sexual degradado que lo hunde en el alcohol- el protagonista se convierte en un ser sin voluntad. La debilidad de Pedro, su imposibilidad de enfrentarse a la vida como un hombre, su falta de decisión y de carácter, su sumisión al padre y a la mujer, sus relaciones incestuosas, son una característica constante de las figuras masculinas que aparecen en la obra del autor.

La mulata de Córdoba (Opera en un acto y tres cuadros), también nos presenta la misma relación incestuosa que hemos analizado anteriormente. La mulata es una imagen materna, con las mismas características que ya hemos observado en los personajes femeninos que representan a la madre:

- Es malvada.
- Es hechicera. (72)
- Yo soy helada y sombría... (73)

Sin embargo, esta figura despierta la pasión de los hombres que la rodean. Soledad no puede amar a nadie porque está ligada a su padre, por un amor incestuoso. Sólo a Anselmo le es permitido besar a la Mulata por su enorme parecido al padre muerto.

Nuevamente aquí aparece la figura del padre reflejada en Anselmo, que asume finalmente el papel paterno, al morir asesinado por su amigo: "porque tu padre es su doble".(74)

Aurelio, otro pretendiente, es arrastrado a un "infierno" por el amor de esta mujer que atrae a los hombres a su destrucción:

Ya sé bastante de su hechizo,
del maleficio que me hizo
hasta su infierno descender. (75)

El hombre, como un niño, no asume la responsabilidad de sus actos:

-¡Miren! ¡Miren: lo he matado!
¿Pero he sido yo...? ¡No es cierto!
¡Es ella quien lo mató! (76)

El hombre-niño es una constante en la obra de Villaurrutia. Como ya hemos visto anteriormente, el objeto sexual que despierta su pasión amorosa es un objeto degradado, diabólico, que lo lleva a su destrucción. El padre-muerte mantiene una relación incestuosa con la hija, y se repite a sí mismo, como una imagen en el espejo, en el joven enamorado, que pierde su identidad.

En El pobre Barba Azul nos encontramos con el hombre-niño convertido en un ser grotesco que despierta la compasión y el rechazo de los que lo rodean:

El Doctor.- ...Samuel no era un hombre, sino un bosquejo o un residuo de hombre...(77)

Virginia.- Este hombre (señala a Samuel) es un pobre diablo.(78)

Don Lucas.- ...cómo mi hija ha podido fijarse en ese pobre de espíritu... Carmen...hizo de un imbécil un hombre afortunado.(79)

Carmen.- ...No te quedes mirándome así como un... Samuel.- (Completando, dolorosamente.) Como un imbécil. (80)

Su falta de carácter y de autoestima lo hacen repetir tres veces a lo largo de la obra:

Samuel.- ¡Soy un cero a la izquierda!(81)

Villaurrutia nos presenta a este protagonista como un hombre tímido, cobarde, torpe, inútil, dependiente, sumiso y manipulable:

Samuel.- Virginia; te obedezco.(82)

Samuel.- ...ya no tengo miedo...

Virginia.- ¿No sientes miedo de que vuelva a dominarte como antes y más que antes? (83)

Samuel.- Tengo miedo...de que vuelva a ser un cero a la izquierda. (84)

Por la acción de Carmen, el protagonista se convierte de un ser degradado:

Samuel.- ...estoy convencido... de que no merezco ninguna mujer.(85)

en un hombre hombre de éxito, un Barba Azul:

Samuel.- Carmen me ha transformado sin transformarme. Ha transformado a las mujeres que me rodean...(86)

Samuel.- ...y todas las mujeres que conozco, y aun las que no conozco, me aman.(87)

La imagen femenina que, en un abrir y cerrar de ojos, lo arranca de la mediocridad es como una madre que lo hace nacer a una nueva vida. Samuel necesita una madre que lo dirija y lo arranque del mundo sin alternativas en el que vive. Bajo su dirección se le abren las puertas del éxito, ya que la mujer es la base de su seguridad. Su actitud pasiva, femenina, también nos hace pensar en un hombre castrado, impotente, que necesita establecer vínculos madre-hijo para triunfar.

Así, se convierte en un hombre manipulable, que es utilizado por la mujer para sus fines egoístas, y que sucumbe cuando ella lo desecha. Samuel despierta a su realidad, después de haber sido abofeteado por Virginia, su ex-mujer:

Amparo.- ¿Te ha hecho daño?

Samuel.- Me ha despertado...

Carmen.- Eres tan bueno...

Samuel.- (Continuando)... Y tan iluso y tan crédulo y tan tonto. Virginia tiene razón; ¿y a esto le llamaron ustedes un Barba Azul? (88)

El problema de este hombre-niño es explicado por el doctor en la obra:

El Doctor.- ...Los enfermos como el señor sufren de un horrible complejo... Porque este señor padece -del mismo modo que que otros enfermos el complejo de Edipo- el complejo de Barba Azul. (89)

Sin embargo, consideramos que Samuel no ha podido liberarse del vínculo materno, y dada su carencia afectiva, sigue buscando la figura de la madre dominante en las mujeres con las que se relaciona, pues dice Freud:

...en los casos de privación vuelve la libido a ocupar, por regresión, posiciones pretéritas que abandonó en su marcha progresiva... (90)

Así, este hombre-niño no sólo padece de complejo de Barba Azul, también padece el complejo de Edipo.

Dauster observa que, en la obra de Villaurrutia,

las mismas preocupaciones de la poesía se expresan en el teatro, con la diferencia de que lo conceptual aparece más bien en el teatro mientras que lo pasional encuentra cabida en la poesía.(91)

Así, el autor expresa, con amargura, este sentimiento edípico en uno de sus nocturnos, donde el mar, símbolo de la madre, recorre su cuerpo y lo aísla del mundo que lo rodea:

nada, nada podrá ser más amargo
que el mar que llevo dentro, solo y ciego,
el mar antiguo edipo que me recorre a tientas
desde todos los siglos, (92)

En La tragedia de las equivocaciones, Villaurrutia juega con la idea del doble.

Mi doble y yo vivimos juntos antes de nacer, nacimos juntos y seguimos viviendo juntos. Y ésta es, precisamente, mi tragedia.(93)

Damián y Cosme son la misma persona desdoblada en dos personalidades diferentes. Cosme tiene, no sólo, un carácter diferente, "paciente, sumiso y estudioso", sino opuesto al de su hermano "astuto, dominante y perezoso".(94)

Freud nos describe esta situación en su ensayo "Lo siniestro":

...la aparición de personas que, a causa de su figura igual, deben ser consideradas como idénticas;...la transmisión de los procesos psíquicos, de una persona a su "doble", de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta;...la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, es decir: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo...(95)

donde vemos reflejada la problemática de Cosme, que no logra desvincularse de su hermano:

...mi hermano, mi doble, comprendió que mientras yo estudiara, que mientras yo luchara por algo en la vida, él no tenía que estudiar ni que luchar para vivir.(96)

Así, Damián vive lo que Cosme no se atreve a vivir, y goza a la mujer de su hermano como éste no logra hacerlo:

Al entrar en la cama, mi esposa, medio dormida, con una voz llena de satisfecho cansancio... (dijo:) "Ahora sí vamos a ser buenos, no como anoche; ahora sí vamos a dormir."(97)

La certeza de la traición del hermano, "mi rival", lo llevan a pensar en el asesinato, que no puede realizarse sin la destrucción de su propia identidad:

Tuve impulsos de ir en su busca y de matarlo. Pero, si lo mato, más que un asesinato será un fratricidio y, más que un fratricidio, puesto que nacimos al mismo tiempo y al mismo tiempo tendremos que morir, será un suicidio. (98)

Cosme y Damián son dos facetas opuestas de una misma persona. Así, el fuerte somete al débil y subsiste gracias al trabajo y al esfuerzo del hermano que sacrifica sus logros en aras del "otro yo".

Este hombre débil, como todos los protagonistas masculinos en la obra de Villaurrutia, es un ser que se somete al abuso y a la humillación. Su destino, escrito en el momento de su nacimiento, lo lleva a aceptar sumisamente la intromisión continua de este doble que lo suplanta y actúa en contra de sus propios intereses. La actitud sádica de Damián, que ejerce su poder y domina, se complementa con la actitud masoquista de Cosme. Cuando uno goza y triunfa, el otro sufre y se degrada en la derrota. De esta situación no hay escape posible; la falta de opciones es evidente, en este universo villaurrutiano.

El autor nos presenta

el cerrado ambiente en que una conciencia lucha consigo mismo, o el hombre con su prójimo en un mundo absurdo por ser cómico e injusto.(99)

La ambivalencia es recreada en La tragedia de las equivocaciones, donde la lucha entre el mal y el bien, el fuerte y el débil, el dominante y el dominado, el sádico y el masoquista, está personificada por los dos hermanos, los dos "yo" que se contraponen.

El sadismo (forma activa) y el masoquismo (forma pasiva), dice Freud:

aparecen siempre conjuntamente en la misma persona. Aquel que halla placer en producir dolor a otros...está también capacitado a gozar del dolor, que puede serle ocasionado en dicha relación, como de un placer. Un sádico es siempre, al mismo tiempo, un masoquista, y al contrario.(100)

Así, Cosme y Damián, representan una entidad dual, inseparable, dependiente la una de la otra, donde el fuerte, la parte activa- sádica del binomio siempre logra imponerse sobre la parte pasiva que sufre sumisamente su derrota. Ese es el destino ineludible de todos los personajes masculinos de la obra de Xavier Villaurrutia, la subordinación de un individuo masoquista a una fuerza avasalladora que lo domina y destruye.

El único hombre, en el teatro de Villaurrutia, que inicialmente aparece como fuerte y dominante, es Francisco en Juego peligroso. Su amor por Irene lo lleva a urdir una ficción para lograr sus fines egoístas: separar a la mujer que ama, de Arturo, su marido.

Francisco es un personaje demoníaco que dirige la acción; su papel es el mismo que el de los protagonistas muertos que influyen sobre los vivos, que ya hemos revisado.

Cecilia.- Nadie, que no sea yo, conoce a Francisco, al verdadero Francisco, cruel y despiadado...(101) Y ese hombre duro y cruel pasa por estados de melancolía... (102) Francisco no es sólo cruel, sino soberbio... No he podido olvidar ni el tono lleno de soberbia y egolatría ni sus palabras; puedo repetírselas: "Una obra minuciosa y lenta, como la de un artista que

espera con paciencia -porque sabe que tarde o temprano ha de llegar- la hora de su triunfo, de su triunfo definitivo".(103)

Para Freud, en la melancolía, las personas se vuelven

sumamente irritables y susceptibles, como si estuvieran siendo objeto de una gran injusticia... La predisposición a la melancolía, o una parte de ella, depende del predominio del tipo narcisista de la elección de objeto. (104)

Francisco, que se ajusta a esta descripción, es dominado por un amor obsesivo que lo somete y finalmente lo destruye:

Francisco.- ¡Usted no sabe lo que es llevar aquí (se toca la frente) lo que ya no es un deseo sino un pensamiento obsesivo: "Irene tiene que ser mía", "Irene será mía". ¡Por usted he sido capaz de todo: he fingido, he callado, he urdido todo esto, he inculpado a dos inocentes, por usted, Irene!(105)

El protagonista masculino es derrotado por la mujer y condenado a vivir en la soledad:

Francisco.- Saldré de aquí. Pero no sin decirle que no soy yo el único vencido, el único deshecho... No sé lo que irá a ser de mí; lo que será, de hoy en adelante mi vida... (106)

Al final de la obra aparece nuevamente el hombre débil, infantil, que evade la responsabilidad de sus actos y que somete su vida a un deseo irracional, por una mujer, sin medir las consecuencias. En todas las obras estudiadas, Xavier Villaurrutia se repite, y su inconsciente se proyecta sobre estos hombre que establecen relaciones sado-masoquistas con la mujer. El autor nos presenta este tipo de hombre débil, pasivo, irresponsable, que se pierde en un mundo sin alternativas que lo conduce al fracaso.

...no puedo dejar de pensar que el poeta lírico es sólo dueño de un tema que repite indefinidamente.(107)

Otro personaje masculino que aparece continuamente en la obra de este autor es el padre, que en la mayoría de los casos se encuentra ausente y, aún así, dirige la acción.

En Invitación a la muerte, el padre abandonó el hogar, por motivos no conocidos, y regresa, después de años, a tratar de recuperar el cariño de su hijo. Su presencia es una sombra que se escurre:

Alberto.- ...Se oye perceptiblemente el ruido de la puerta del fondo. Entra alguien que se mueve con cautela. La sombra del fondo de la sala impide ver quién es el que con toda clase

de precauciones se desliza y se adelanta hasta el primer término. Al sentir que alguien se acerca.) ¡Ya está aquí! (Y luego, sin volver la cara, con una mirada vacía, fija delante de sí, estremeciéndose.) ¿Es usted, padre? ¿Es usted?(108)

Esta presencia casi impalpable nos la hace sentir Villaurrutia, en su poema "Nocturno":

Todo lo que la noche
dibuja con su mano
de sombra.....

Todo lo que la sombra
hace oír con el duro
golpe de su silencio:
las voces imprevistas
que a intervalos enciende,
el grito de la sangre,
el rumor de unos pasos
perdidos.(109)

donde aparece el grito de la sangre que llama:

Alberto.- ...Pero por más que esperé eso que llaman la voz de la sangre, esa voz no habló ya para mí. Mi padre es para mí un extraño, más extraño aún que los cientos de hombres que, después de detenerse un momento ante el escaparate todos los días, a todas horas, pasan de largo... (110)

y que Alberto no desea reconocer. El padre, que se presenta en la obra como un cliente de la funeraria, es rechazado por el hijo que fue abandonado:

El cliente.- Su padre de usted me habló de que aquí en México, dejaba su casa, su familia... y que, sobre todo, sentía profundamente haberlo dejado a usted, a su hijo, a... Alberto; sentía no haberlo llevado consigo entonces, cuando partió...(111)

Esta ausencia,

además de privar al hijo de la presencia de un hombre como objeto de identificación, lo deja sin defensa frente a los efectos malignos del contacto demasiado estrecho con la madre. (112)

Este padre es un fantasma irresponsable, un desterrado que se desvincula de la familia y del hijo voluntariamente, sin importarle, aparentemente, las consecuencias de su acto:

El cliente.- ...Soy un desterrado voluntario y he vuelto inconscientemente, como vuelve el criminal al sitio en que cometió la falta...Ando en una especie de sueño de sonámbulo a quien es peligroso despertar... Pero todos los hombres tenemos que cumplir...una existencia de fantasmas...(113)

Su regreso, como el marido en El ausente, transformado en un sonámbulo, responde a las mismas causas indefinidas, que lo llevaron a huir. El hijo, a pesar de rechazarlo, pasivamente se entrega al recuerdo del padre ausente, se encierra en sí mismo y

... se estremece. Y luego, queda poco a poco inmóvil, sin volver la cara, con una mirada fija y vacía, delante de sí, estremeciéndose. Alberto.- (En voz baja, como para sí.) ¿Es usted, padre? ¿Es usted? (114)

Esta sombra abrumadora dirige la acción de la obra y encamina todos los pensamientos de Alberto hacia la muerte. La falta de identificación del hijo con la figura masculina del padre provocan en él una desvinculación afectiva del mundo que lo rodea. Aparentemente, el único pensamiento que gobierna su vida es el recuerdo del padre y el deseo de morir.

Alberto sufre esta ausencia y es empujado por un destino ineludible a buscar pasivamente la solución a su conflicto interno, que no logra poner en palabras, en la inmovilidad de la muerte.

Para Snaidas:

Lo nuevo en esta obra es el agudo conflicto generacional entre el joven protagonista y sus engañosos padres, que le obligan a perder la fe en la vida y adoptar un extraño gusto por la muerte. (115)

En La hiedra aparece nuevamente este padre ausente, ya muerto, que en vida mandó a su hijo a estudiar a España y lo mantuvo lejos del hogar. Todo lo que de él conocemos es por medio de referencias de los demás protagonistas de la obra:

Hipólito.- ...¿porqué (Teresa) aceptó casarse con mi padre, mucho mayor que ella y...Ernesto.- Tu padre representaba, para ella, el equilibrio, la razón que a ella le faltaba...La fuerza que parecía tener, se la daba tu padre...Hay seres enraizados fuertemente a la tierra; tu padre era uno de ellos: sólido como un árbol, como un muro.(116)

El padre invisible está presente, como un super-yo, fuerte y dominante, dirigiendo la acción de la obra. Para el hijo esta imagen paterna es un "horrible presagio"(117), una conciencia moral intransigente, dispuesta a castigar al hijo que se entrega a un amor incestuoso.

Afirma Freud:

Hemos adscrito al super-yo la función de la conciencia moral y hemos reconocido en la conciencia de la culpabilidad una manifestación de una diferencia entre el yo y el super-yo. El yo reacciona con sentimientos de angustia a la percepción de haber permanecido muy inferior a las exigencias de su ideal, el super-yo... El super-yo conserva caracteres esenciales de las personas introyectadas: su poder, su rigor y su inclinación a la vigilancia y al castigo... El super-yo, o sea la moral que actúa en él, puede, pues, mostrarse dura, cruel e implacable contra el yo por él guardado... El complejo de Edipo demuestra ser así, ... la fuente de nuestra moral individual. (118)

El hijo repite, al final de la obra, el papel de padre ausente, al no aceptar su propia paternidad:

Teresa.- ...Entonces comprendí que Alicia tenía un hijo, un hijo tuyo.
Hipólito.- Mío no; un hijo de sus planes...Un hijo sin padre.(119)

La historia, así, se repite. El hijo de Hipólito crecerá sin una figura masculina con quien identificarse, e irá creando en su interior una figura del padre ideal que introyectará y será parte de su conciencia moral. El padre ausente, Hipólito, se convertirá así, en un fantasma que, nuevamente, dirigirá la vida de su hijo.

En La mujer legítima, el padre no es una referencia en la obra, sino un ser real que aleja a sus hijos del hogar para que éstos no convivan con una madre loca.

Rafael abandona a sus hijos, al igual que el padre de Alberto y de Hipólito; todos ellos, que "abdican su función en la familia son también mayormente responsables, en las obras de Villaurrutia, de los extraños conflictos y debilidades que acacien a los diversos personajes". (120) Su actitud pasiva y cobarde propicia que su hogar se convierta en un infierno. Como padre no es capaz de dirigir adecuadamente los destinos de la familia y se apoya en el hijo para que éste le resuelva sus problemas:

Rafael.- ...yo no tengo valor ni serenidad para verla ni para oírla. Para mí ha llegado ese momento en que el padre se siente más débil que el hijo; el momento en que el padre va en busca del hijo para pedirle apoyo. ¡Oyela tú! ¡Te lo ruego!(121)

Los lazos incestuosos, que establece con Marta su hija, cierran un círculo, donde no tiene cabida el amor de una mujer considerada intrusa:

Rafael.- (Acariciándola.) Marta, hija mía... Y tú también
Angel. Así, juntos los tres, y solos. ¡Porque yo nunca debí mezclar la vida de ustedes con la de ella, nunca, aquí, en esta casa!(122)

Como podemos ver, en las obras de Villaurrutia, "al intruso se le rechaza, siempre" (123) y es condenado a la soledad. En esta obra, los lazos incestuosos que establece el padre con Marta se interponen en la relación de pareja entre éste y su segunda mujer, Sara.

En El yerro candente, Román ha abandonado a Isabel y a la hija de ambos, y regresa después de años a tratar de conquistar el cariño de Antonia, ligada estrechamente a su padrastro, Eduardo.

Como podemos observar, en esta obra como en las anteriores, el padre ha estado ausente de la vida de su hija y, aunque se personifica para reclamar el amor de la hija que ya no le pertenece, al final debe desaparecer, como una sombra, nuevamente.

Ramón representa un mundo de engaños y mentiras y debe competir con Eduardo, el padre ideal.

Román.- ...Yo soy un moralista, a mi modo.

Antonia.- Eso es; al modo de usted. Mi padre (Eduardo) le llamaría inmoralista.(124)

Román es "pulido e irónico. Se advierte que le gusta escucharse a sí mismo y hacerse escuchar"(125), mientras que Eduardo es "el tipo de hombre inteligente, sobrio y mesurado. Toda su vida interior se asoma por sus ojos bondadosos, y toda su bondad está presente en su acento humano, subrayado naturalmente por sus ademanes pausados." (126) El contraste entre ambos es evidente.

El abandono de la hija constituye para Román el yerro candente que da título a la obra:

Román.- Eso es: acepté para siempre. ¡Para siempre! Eso es lo que me he repetido todos los días, a todas horas, por espacio de años y años: "he renunciado a mi hija", "para siempre". (Dolorosamente.) ¡Pero no comprenden lo que este yerro ha significado para mí; lo que este yerro candente ha hecho de mí! (127)

y que trae, como consecuencia, la toma de decisión de Antonia, que debe escoger entre el padre real, ausente, y el padre adoptivo:

Román.- ¿Con eso quieres decir que para ti no soy más que un extraño?

Antonia.- (Con un ligero temblor doloroso en la voz.) ¡Qué más quisiera yo -qué más quisieramos todos- que usted fuera eso, un extraño, y sólo eso!

Román.- Pero... ¿no dudas?

Antonia.- (En doloroso reproche.) Usted no dudó en abandonarme antes y después de que yo naciera.(128)

La búsqueda de la verdad, un tema recurrente en las obras de Villaurrutia, llevan a Román a declarar su paternidad y a Antonia a rechazarlo:

Román.- Yo no podía seguir viviendo... Ya no podía vivir negando la verdad que ardía en mis entrañas... Si he dicho, al fin, la verdad, fue también por tí.

Antonia.- Pero, sobre todo, por usted. Porque la verdad no le cabía en el pecho. Porque, al fin, no fue usted más grande que su silencio y su dolor. (Refiriéndose a Eduardo.) El, en cambio, ha sabido guardarla. ¡La guarda todavía! ¿Comprende usted por qué no dudo ahora?(129)

Román, como padre ausente, no logra establecer un vínculo afectivo con su hija que se encuentra involucrada en una relación incestuosa con Eduardo:

Antonia.- ¿...si siempre me confías todo a mí, y muchas veces antes que a mi madre...?(130)

Antonia.- (Con angustia mortal.) ¡No sé lo que pasa, no sé lo que te pasa (Eduardo), pero debe ser algo más fuerte que el amor que me tienes...(131)

Eduardo.- También yo lo siento, hija mía. Al fin y al cabo, tú y yo no somos fuertes, pero somos...no quiero decir resignados, sino, más bien, orgullosos, de un orgullo que si no desafia tampoco teme la privación ni la pobreza, ¡con tal de salvar lo más íntimo, lo más nuestro!(132)

Esta unión incestuosa entre el padre y la hija representa para ésta una regresión, como señala Freud, un

retorno a los primeros objetos que la libido hubo de revestir, objetos que son de naturaleza incestuosa.... Los neuróticos permanecen toda su vida sometidos a la autoridad paterna y son incapaces de trasladar su libido a un objeto sexual no incestuoso.(133)

Antonia no logra escapar a la autoridad paterna ni a su vínculo afectivo con el padre ideal.

En el mundo villaurrutiano las características de los padres se transmiten a los hijos como una herencia que limita su libertad:

Román: Así me gusta, Antonia...en tu manera de reaccionar, aun en contra de lo que te parece mal de mí, me reconozco.(134)

Román, como los padres que analizamos anteriormente, es un hombre débil e irresponsable. Su actitud infantil ante la vida lo empuja a abandonar a la hija, y sólo después de años, decide aceptar su paternidad. ¿Por qué estos padres evaden su responsabilidad y después de un tiempo deciden regresar? ¿Por qué aparecen como sombras en la vida de sus hijos? ¿Por qué se hacen presentes sólo cuando estos ya son adultos? Xavier Villaurrutia no nos da una respuesta, pero la debilidad de estos hombres permite entender su miedo a enfrentarse a la realidad.

Eduardo, el padre ideal, sí asume su papel al casarse con la madre de Antonia y crea un vínculo incestuoso del que no podrá liberarse su hija. La obra termina cuando ambos abandonan el hogar para vivir juntos una relación de padre-hija-amantes.

Según Freud:

En todas las estaciones del proceso evolutivo por las que el sujeto debe pasar quedan fijos algunos individuos, y así hay personas que no han vencido nunca la autoridad de los padres y no han conseguido retirar de ellos por completo o en absoluto su ternura. Estos casos están constituidos en su mayoría por muchachas...(135)

¿Por qué el padre ideal es presentado por el autor como un personaje que está fuera de la familia? ¿Por qué este padre representa el cariño y la seguridad que no puede dar el padre real? ¿Hasta que punto se puede estar proyectando un conflicto personal de Villaurrutia en este planteamiento?

Para Safouan, que ubica el Edipo en el interior de la teoría freudiana y de las construcciones teóricas de Jacques Lacan, la estructura del padre ideal es imaginaria: "no hay sino un único Padre ideal, que cada uno modula a su modo", y este padre "está muerto".(136)

La relación que se establece entre ambos padres, el ideal, que aparece como una conciencia moral, un super-yo; y el real, un ser que busca, antes que nada, la satisfacción de sus instintos, nos hacen pensar en dos etapas evolutivas del "yo": una que responde al "principio de la realidad", y otra que responde al "principio del placer". Ambas etapas, corresponden a diferentes grados de madurez de la vida del "yo".

Dice Freud:

...el Yo averigua que es indispensable renunciar a la satisfacción inmediata, diferir la adquisición de placer, soportar determinados dolores y renunciar en general a ciertas fuentes de placer. Así educado, se hace razonable y no se deja ya dominar por el principio del placer, sino que se adapta al principio de la realidad...El paso del principio del placer al principio de la realidad constituye uno de los progresos más importantes del desarrollo del Yo.(137)

Y concluye que el hombre, por lo tanto debe

llevar a cabo, aquel avance desde el principio del placer al principio de la realidad, que diferencia al hombre maduro del niño.(138)

Román, aparece en la obra como un niño que ha fracasado en su desarrollo y no logra vincularse a la realidad con una actitud madura. Eduardo, en cambio, asume

su papel de padre, se deshace de la esposa, y también fracasa, al entregarse de manera pasiva a una relación incestuosa con Antonia.

En La mulata de Córdoba (Escenario cinematográfico), nos encontramos con Juan Reyes, padre de Pedro y ambos amantes de Sara.

Juan Reyes es "el amo...No tiene sino un punto vulnerable: la sensualidad".(139)
El da las órdenes y dirige la vida de su hijo.

Don Juan.- Eres tú el que debe callar. En primer lugar porque eres mi hijo; y en segundo lugar, porque aquí también soy el amo.(140)

Como figura autoritaria él toma todas las decisiones, limitando el papel del hijo exclusivamente a obedecer:

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

Sara.- (Continuando.) Y con quién debe casarse.

Jorge.- Eso es.(141)

Su dominio sobre el hijo es total:

Don Juan.- ...¿Te has olvidado de que soy tu padre y de que puedo hacer de ti lo que yo quiera? ...Y don Juan golpeará a Pedro con el látigo y lo hará salir...(142)

Pedro se somete a la autoridad paterna y acata sus reglas, que representan las normas sociales y religiosas de la tradición y el

pasado. El padre es introyectado en el inconsciente y aparece como un super-yo que dirige la vida del hijo.

Dice Freud en El yo y el super-yo:

El super-yo conservará el carácter del padre...Su relación con el "yo" no se limita a la advertencia:"Así -como el padre- debes ser", sino que comprende también la prohibición: "Así -como el padre- no debes ser: no debes hacer todo lo que él hace, pues hay algo que le está exclusivamente reservado."(143)

Y en Ensayos sobre la vida sexual...:

... aquellas mismas personas que continúan actuando en el super-yo, como instancia moral ...pertenecen también al mundo exterior real. Han sido tomados de este último, y su poder, detrás del cual se ocultan todas las influencias del pasado y de la tradición, era una de las manifestaciones más sensibles de la realidad.(144)

Así, Pedro, a lo largo de la obra, irá como un espejo, repitiendo la actitud y los errores del padre. Como él, se entrega a una pasión amorosa con Sara que lo separa de su obligación como esposo, y compite con Don Juan por el amor de esta mujer, estableciendo así una relación incestuosa.

El enfrentamiento entre padre e hijo llevan a ambos a abandonar a la Mulata y, finalmente, a asumir conjuntamente el papel de la justicia en contra de esta mujer, que se atrevió a enfrentarse y rebelarse contra la moral imperante.

Don Juan.- Y tú, Pedro;...vengan conmigo. (Luego, con voz sobrehumana.) ¡Nosotros somos ahora la justicia! (145)

Pedro fracasa en la labor de emanciparse de la tiranía paterna y asume todos los valores que su padre representa. Así, desea a la mujer de su padre (Sara) y compite con él. Sin embargo, su identificación con esta figura despótica y dominante lo llevan a abandonar el objeto amoroso y sacrificar su desarrollo individual a la autoridad paterna. El hijo no logra superar el complejo de Edipo y termina, al lado de su padre, buscando a la Mulata para vengarse.

En esta obra, es el hijo el que ha abandonado el hogar y regresa después de varios años a asumir nuevamente el papel de niño. El padre aparece como una figura real, impositiva y tiránica, que a su vez, igual que Pedro, se somete al yugo de la mujer que despierta su pasión. Padre e hijo caen en el adulterio y rechazan a la mujer que se convierte para ellos en el objeto del deseo. Ellos no son capaces de integrar la corriente sensual con la cariñosa en una sola imagen femenina:

El hombre abandonará a su padre y a su madre -según el precepto bíblico- para seguir a su esposa, fundiéndose entonces el cariño y la sensualidad. Dos factores pueden provocar el fracaso de esta evolución progresiva de la libido. En primer lugar, el grado de interdicción real que se oponga a la nueva elección de objeto..., y en segundo, el grado de atracción ejercido por los objetos infantiles...(146)

Tanto el padre como el hijo fracasan en su evolución hacia la madurez. Podemos predecir que el padre ha repetido la misma actitud que su padre mostró con él, y el hijo, Pedro, también es un reflejo de la figura masculina que se le impone como ideal a seguir. De esta manera el universo de Villaurrutia, donde los hijos están predestinados por las características heredadas de los padres, se cierra y no presenta posibilidad de elección.

En La mulata de Córdoba (Opera en un acto y tres cuadros), nuevamente, nos encontramos con la presencia de un padre muerto, que dirige la obra. Su relación incestuosa con la hija impiden que Soledad pueda establecer una relación normal de pareja,

-No debo casarme nunca.
No estoy sola, vivo junto

de una imagen -ide un recuerdo!-

Para conservar la imagen,
sustentarla, venerarla:

no debo casarme nunca.(147)

ya que la imagen venerada del padre se impone, apartando a la mulata del mundo exterior que la rodea.

Y llevar entre los brazos

como si fuera a perderse
al autor de nuestra vida;

a quien nos dió el ser, tan vicjo,
que sólo es visión, imagen...(148)

Este amor incestuoso abarca todos los sentidos de la hija:

-¿Que tus sentidos se entregan
a un artificio innombrable?(149)

y la someten:

-No te atreves a nombrarlo
porque te tiene en sus garras; ...(150)

El padre es:

... una imagen
que me protege, me guía... (151)

Soledad es condenada por la Inquisición a morir en la hoguera:

-Las llamas te librarán
de tu cuerpo y sus engaños;
lo consumirá la imagen,
imagen del fuego eterno.(152)

donde su cuerpo será consumido por la imagen, que representa al mismo tiempo, al padre y al fuego eterno.

Como podemos observar, el sentido erótico demoníaco de esta pasión por el padre, el tabú del incesto, finalmente lleva a la muerte. La figura paterna representa la destrucción de Soledad; la entrega al padre implica la renuncia a la vida.

La hija no se atreve a nombrar al objeto de su deseo:

-iSi resonara su nombre,
su imagen se empañaría... (153)

al igual que Villaurrutia:

A mí mismo me prohíbo
revelar nuestro secreto,
decir tu nombre completo
o escribirlo cuando escribo...
Pero está mudo e inerme
tu corazón, de tal suerte
que si no me dejas verte
es por no ver en la mía
la imagen de tu agonía:
porque mi muerte es tu muerte.(154)

La entrega al amor representa, para el autor al igual que para la Mulata, la muerte.

Como podemos observar, en esta obra, igual que en las anteriores, aparece el tema del incesto. Aquí es la hija la que está ligada, de una manera manifiesta, a las "garras" del padre y no puede escapar.

Villaurrutia, en la obra, une en la imagen del fuego al padre, al deseo, y al castigo, los tres componentes del amor incestuoso y del complejo de Edipo.

La Mulata es castigada por el Inquisidor, la conciencia moral, el super-yo, a morir en la hoguera, en el fuego eterno. Soledad, junto con su padre, que aparece como Fray Anselmo, (que a su vez es el enamorado muerto de la hija) desaparecen al final de la obra.

En esta adaptación del tema de la Mulata de Córdoba vemos, con Snaidas, que aparecen las constantes del teatro de este autor:

La influencia del pasado, el personaje que no aparece en escena pero que tiene una extraordinaria influencia, el personaje solitario, el matrimonio, celos -todos parecen conjugados aquí y comprimidos en la forma eterna de un mito.(155)

Y debemos de incluir también, como tema recurrente, el incesto, un ser demoníaco, y la muerte.

En El pobre Barba Azul aparece Don Lucas, un personaje secundario, que representa al padre de Carmen.

Don Lucas.- Estás encantadora Carmen. Esta noche tienes un brillo especial en los ojos.
Carmen.- No empieces, papá.
Don Lucas.- (A todos.) Carmen me regaña siempre; dice que nunca estoy en mi papel de padre; que desconozco el amor paternal. ...
Don Lucas.- (Acariciando a Carmen.) El único defecto de Carmen es...que es mi hija.(156)

Como podemos sentir en este diálogo, Don Lucas aparece como un padre seductor, que ve en Carmen a una mujer, no a su hija.

Don Lucas.- Creo que, en estos casos, el padre debe hacer algo. ¿Un beso?
Carmen.- Desde luego, papá.
Luisillo.- Pero en la frente Don Lucas.(157)

Las inclinaciones del padre hacia la hija parecen trascender los límites familiares, ya que los demás personajes necesitan recordarle a Don Lucas cuál es el papel que, como padre, le corresponde.

¿Por qué Villaurrutia incluye en esta obra a un padre que no tiene ninguna relevancia, y aún así le concede intenciones incestuosas? ¿Por qué siente el autor la necesidad de incluir este tipo de diálogos que no aportan nada al desarrollo de la historia? Si consideramos las obras de este autor creadas entre 1940 y 1950, que abarcan todo su teatro, excluyendo el periodo experimental, que fue escrito entre 1933 y 1939, podemos observar que de diez obras, en siete se presenta el tema del incesto. En las tres restantes, (El solterón, Juego peligroso y La tragedia de las equivocaciones) aparece el tema del adulterio.

¿Por qué aparece el incesto como tema obsesivo a lo largo la obra del autor? ¿Qué motivaciones inconscientes está proyectando Villaurrutia?

En este capítulo hemos podido observar que no aparece, en todas las obras analizadas, un solo hombre fuerte, activo, que domine a la mujer y las situaciones que se le plantean. Todos ellos actúan de una manera pasiva-femenina-masoquista, son infantiles, dominados por la mujer, y se someten a un destino que no pueden eludir.

Señala Freud:

El masoquismo reúne todas las actitudes pasivas con respecto a la vida erótica y al objeto sexual, siendo la posición extrema la conexión de la satisfacción con el voluntario padecimiento de dolor físico o anímico producido por el objeto sexual. El masoquismo no es otra cosa que una continuación del sadismo, dirigida contra el propio yo, que se coloca ahora en el puesto del anterior objeto sexual. El análisis de los casos de...masoquismo lleva siempre a revelar la acción conjunta de una amplia serie de factores que exageran la predisposición

original pasiva y le hacen experimentar una fijación (complejo de castración, conciencia de la culpa.) (158)

Con todos estos elementos podemos tratar de entender la realidad que nos recrea Villaurrutia en su teatro.

Recuerda Paz:

No es un misterio la homosexualidad de algunos de Los Contemporáneos. (Novo, Pellicer, Villaurrutia.) (159)

y que

mientras Novo hacía una suerte de ostentación de sus inclinaciones sexuales, Xavier defendía su vida privada. No creo que fuese hipocresía. No se ocultaba y era capaz de hacer frente a la condenación pública.(160)

¿En qué puede coincidir la descripción de las figuras masculinas revisadas en este capítulo con la personalidad de Xavier Villaurrutia que nos describen Octavio Paz, Max Aub y Elías Nandino?

Xavier Villaurrutia entierra su adolescencia dándole vida en el libro.(161)

Xavier siempre fue un adolescente, y maduró y murió sin dejar de serlo.(162)

Podemos concluir que Xavier Villaurrutia se proyecta en los personajes masculinos que aparecen en su obra. Todos ellos son débiles, inmaduros, con una actitud pasiva-femenina ante la vida. Nos atrevemos a decir que la mujer, al igual que la madre (cuyas características revisamos en el capítulo anterior) era una figura amenazante para el autor. La relación hombre-mujer, que hemos visto en todas las obras, representa la derrota y la destrucción del hombre. Por este motivo es fácil entender que la elección de objeto haya sido una elección homosexual, ya que la relación con la mujer representa un peligro.

El padre, como hemos analizado, es una figura ausente que priva al hijo de la posibilidad de identificarse con una figura masculina. La relación incestuosa que, tanto las madres como los padres, propician con los hijos les impide a éstos liberarse de su yugo.

Para Freud, el proceso psíquico de la génesis de la homosexualidad consiste

en que algunos años después de la pubertad, el adolescente, fijado hasta entonces intensamente a su madre, se identifica con ella y busca objetos eróticos en los que le sea posible volver a encontrarse a sí mismo y a los cuales querrá entonces amar como la madre le ha amado a él. La identificación a la madre, dificulta la transición a otro objeto femenino. La

identificación con la madre es un desenlace de esta adherencia al objeto y permite al mismo tiempo al sujeto mantenerse fiel, en cierto sentido, a este primer objeto. (También contribuye) la elección narcisista de objeto.... Los factores de la etiología psíquica de la homosexualidad descubiertos hasta ahora son la adherencia a la madre, el narcisismo y el temor a la castración.(163)

NOTAS

1. Paz. El laberinto de la soledad, p. 179.
2. Freud. El malestar en la cultura, p. 148.
3. Villaurrutia. Obras, p. 123.
4. Ibid., p. 139.
5. Carlos Solórzano. Teatro latinoamericano en el siglo XX, México, Pormaca, 1964, p. 95.
6. Agustín Lazo. "Xavier Villaurrutia. Autos profanos", en El hijo pródigo. V. I, n. 1, abril, 1943, p. 59.
7. Solórzano. Opus cit., p. 95.
8. Sigmund Freud. Psicología de las masas, México, Alianza, 1991 (El libro de bolsillo, 193), p. 130.
9. Villaurrutia. Opus cit., p. 370.
10. Ibid., p. 67.
11. Rodolfo Usigli. "Estética de la muerte", en El hijo pródigo. V. XIII, n. 40, julio, 1946, p.p. 29-31.
12. Sigmund Freud. El malestar en la cultura, México, Alianza, 1989 (El libro de bolsillo, 280), p. 215.
13. Villaurrutia. Opus cit., p. 376.
14. Ibid., p. 50.
15. Ibid., p. 402.
16. Ibid., p. 67.
17. Usigli. Opus cit., p.p. 29-31.
18. Donald Shaw. "Pasión y verdad en el teatro de Villaurrutia", en Revista Iberoamericana. V. XXVIII, n. 4, julio-diciembre, 1962, p.p. 337-346.

19. Frank Dauster. "El teatro de Xavier Villaurrutia", en Estaciones. V. I, n. 4, invierno, 1956, p. 479-487.
20. Freud. Introducción al psicoanálisis, p. 350.
21. Dauster. Opus cit., p.p. 479-487.
22. Solórzano. Opus cit., p. 95.
23. Villaurrutia. Opus cit., p. 401.
24. Freud. Introducción al psicoanálisis, p. 444.
25. Adolf Snaidas. El teatro de Xavier Villaurrutia, México, Sepsetentas, 1973, p. 69.
26. Villaurrutia. Opus cit., p. 372.
27. Ibid., p. 375.
28. Ibid., p. 268.
29. Ibid., p. 259.
30. Ibid., p. 267.
31. Ibid., p. 268.
32. Ramón Xirau. Tres poetas de la soledad, México, Antigua Librería Robredo, 1955, p. 30.
33. Elías Nandino. "Retrato", en Estaciones. Año I, n. 4, invierno, 1956, p. 457.
34. Villaurrutia. Opus cit., p. 273.
35. Franciasco Monterde. "Xavier Villaurrutia. La hiedra", en Revista Iberoamericana. V. V, n. 9, mayo, 1942, p. 160.
36. Paz. El laberinto de la soledad, p. 178.
37. Freud. Introducción al psicoanálisis, p. 353.
38. Villaurrutia. Obras, p. 284.
39. Ibid., p. 304.
40. Paz. Xavier Villaurrutia en persona y en obra, p. 38.

41. Freud. Totem y tabú, p. 169.
42. Villaurrutia. Opus cit., p. 316.
43. Ibid., p. 341.
44. Ibid., 314.
45. Sanidas. Opus cit., p. 94.
46. Villaurrutia. Opus cit., p. 336.
47. Paz. Xavier Villaurrutia en persona y en obra, p. 32.
48. Villaurrutia. Opus cit., p. 410.
49. Ibid., p. 426.
50. Ibid., p. 410.
51. Ibid., p. 447.
52. Ibid., p. 411.
53. Ibid., p. 450.
54. Freud. Introducción al narcisismo, p. 152.
55. Villaurrutia. Opus cit., p. 211.
56. Ibid., p. 208.
57. Freud. Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis, p. 80.
58. Villaurrutia. Opus cit., p. 216.
59. Ibid., p. 205.
60. Ibid., p. 211.
61. Freud. Psicoanálisis aplicado, p. 77.
62. Villaurrutia. Opus cit., p. 191.
63. Ibid., p. 193.

64. Ibid., p. 200.
65. Freud. Ensayos sobre la vida sexual la teoría de las neurosis, p. 82.
66. Villaurrutia. Opus cit., p. 213.
67. Freud. Introducción al psicoanálisis, p. 218.
68. Villaurrutia. Opus cit., p. 215.
69. Ibid., p. 213.
70. Ibid., p. 215.
71. Freud. El yo y el ello, p. 27.
72. Villaurrutia. Opus cit., p. 231.
73. Ibid., p. 232.
74. Ibid., p. 248.
75. Ibid., p. 237.
76. Ibid., p. 238.
77. Ibid., p. 498.
78. Ibid., p. 491.
79. Ibid., p. 498.
80. Ibid., p. 506.
81. Ibid., p. 470.
82. Ibid., p. 475.
83. Ibid., p. 487.
84. Ibid., p. 492.
85. Ibid., p. 470.
86. Ibid., p. 477.

87. Ibid., p. 479.
88. Ibid., p. 511.
89. Ibid., p. 491.
90. Freud. Introducción al psicoanálisis, p. 391.
91. Snaidas. Opus cit., p. 193.
92. Villaurrutia. Opus cit., p. 59.
93. Ibid., p. 250.
94. Ibid., p. 251.
95. Freud. Psicoanálisis aplicado, Ed. Iztaccihuatl, p. 212.
96. Villaurrutia. Opus cit., p. 252.
97. Ibid., p. 253.
98. Ibid., p. 253.
99. Snaidas. Opus cit., p. 197.
100. Sigmund Freud. Tres ensayos sobre teoría sexual, México, Alianza, 1989 (El libro de bolsillo, 386), p. 27.
101. Villaurrutia. Opus cit., p. 557.
102. Ibid., p. 558.
103. Ibid., p. 560.
104. Freud. El malestar en la cultura, p. 222.
105. Villaurrutia. Opus cit., p. 563.
106. Ibid., p. 564.
107. Xavier Villaurrutia. "La poesía", en Revista de Bellas Artes. V. VII, 1966, p. 19.
108. Villaurrutia. Obras., p. 366.
109. Ibid., p. 44.

-
110. Ibid., p. 405.
111. Ibid., p. 403.
112. Moustapha Safouan. Estudios sobre el Edipo, 5a. Ed., México, Siglo XXI, 1986, p. 85.
113. Villaurrutia. Obras, p. 396.
114. Ibid., p. 406.
115. Snaidas. Opus cit., p. 191.
116. Villaurrutia. Obras, p. 273.
117. Ibid., p. 294.
118. Freud. Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis, p. 227.
119. Villaurrutia. Obras, p. 304.
120. Snaidas. Opus cit., p. 93.
121. Villaurrutia. Obras, p. 341.
122. Ibid., p. 336.
123. Dauster. Opus cit., p. 482.
124. Villaurrutia. Obras, p. 412.
125. Ibid., p. 410.
126. Ibid., p. 416.
127. Ibid., p. 437.
128. Ibid., p. 454.
129. Ibid., p. 454.
130. Ibid., p. 442.
131. Ibid., p. 452.

132. Ibid., p. 444.
133. Freud. Introducción al psicoanálisis, p. 354.
134. Villaurrutia. Obras, p. 411.
135. Freud. Tres ensayos sobre teoría sexual, p. 90.
136. Safouan. Opus cit., p. 47.
137. Freud. Introducción al psicoanálisis, p. 374.
138. Freud. Psicoanálisis aplicado, Alianza, p. 33.
139. Villaurrutia. Obras, p. 191.
140. Ibid., p. 213.
141. Ibid., p. 196.
142. Ibid., p. 214.
143. Freud. El yo y el ello, p. 27.
144. Freud. Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis, p. 227.
145. Villaurrutia. Obras, p. 226.
146. Freud. Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis, p. 81.
147. Villaurrutia. Obras, p. 242.
148. Ibid., p. 229.
149. Ibid., p. 246.
150. Ibid., p. 247.
151. Ibid., p. 246.
152. Ibid., p. 248.
153. Ibid., p. 248.
154. Ibid., p. 79.

155. Snaidas. Opus cit., p. 147.
156. Villaurrutia. Obras, p. 466.
157. Ibid., p. 473.
158. Freud. Tres ensayos sobre teoría sexual, p. 27.
159. Paz. Xavier Villaurrutia en persona y en obra, p. 29.
160. Ibid., p. 19.
161. Max Aub. "Xavier Villaurrutia. Autos profanos", en Letras de México. V. IV, n. 2, febrero, 1943, p. 7.
162. Elías Nandino. "Retrato", en Estaciones. Año I, n. 4, invierno, 1956, p. 457.
163. Freud. Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis, p. 213.

CAPITULO V

LA FAMILIA Y EL AMOR

Estamos condenados a prisión perpetua; pero lo terrible no es eso, sino ignorar que estamos presos y no saber por cuanto tiempo. (1)

Esta falta de libertad expresada por Villaurrutia en Invitación a la muerte, predestina a todos sus personajes a seguir un camino ya trazado. ¿En qué momento estos hombres y mujeres pierden su libertad? ¿Qué los confina a una prisión perpetua? La sociedad impone sobre el individuo restricciones que limitan la posibilidad de felicidad. El hombre no es dueño de su destino, ya que se encuentra limitado por las normas familiares, religiosas y sociales.

Si la cultura impone pesados sacrificios, no sólo a la sexualidad, sino también a las tendencias agresivas, comprenderemos mejor por qué al hombre le resulta tan difícil alcanzar en ella su felicidad. (2)

El amor es concebido como una unión estable, jurídica y económica que tiene por objeto crear hijos. El matrimonio, por lo tanto, excluye al amor y elimina las posibilidades de realización total de la pareja. Dentro de este microcosmos, los individuos entrarán en conflicto y finalmente aceptarán como un destino los designios propuestos por esta sociedad. La familia tiene por objeto transmitir estos valores de una generación a la siguiente.

Vemos, a lo largo de la obra de Villaurrutia, que la familia se establece, no para ofrecer alternativas de desarrollo a sus integrantes, sino para mantenerse cerrada y apartar a los hijos del contacto con el exterior.

Román.- Tus padres te han enseñado a no ser curiosa. Eso forma parte de un sistema de educación muy hermético, muy mexicano. A veces, me complazco en pensar que las familias de nuestra clase están concebidas como una figura geométrica perfecta, como un círculo... una forma de la educación...Por lo visto, sólo te enseñaron, digamos a ignorar...Hay formas de educación que son como una droga. (3)

Los hijos se someten a la tiranía familiar y no logran escapar de él

Rafaél.- ... círculo de familia que ... es un círculo vicioso. (4)

Para retenerlos, los padres crean vínculos incestuosos con sus descendientes que los mantienen, así, unidos de por vida.

Los hijos son una copia de los padres, de manera que los defectos, y hasta las situaciones existenciales, se repiten como un espejo de generación en generación. Así, se asegura la sobrevivencia en la familia de los valores sociales aceptados.

El Doctor.- ...Las enfermedades de Alberto son otras, que casi no lo son: manías... es un joven misántropo. Pero no es el único en el mundo, señora, y en su misma familia ¿no era así el padre de Alberto? (5)

La presencia de una madre cruel y dominadora trae consigo el miedo a la autoridad y fomenta el sentimiento de culpa y la necesidad de castigo, que ayuda a mantener el control de los padres sobre los hijos.

se produce una renuncia instintual por temor a la agresión de la autoridad exterior -pues a esto se reduce el miedo a perder el amor, ya que el amor protege contra la agresión punitiva-; luego se instaura la autoridad interior, con la consiguiente renuncia instintual por miedo a éste; por miedo a la conciencia moral... se equipara la mala acción con la intención malévola, de modo que aparece el sentimiento de culpabilidad y la necesidad de castigo. La agresión por la conciencia moral perpetúa así la agresión por la autoridad. (6)

Así, el hijo introyecta los preceptos de los padres y crea una conciencia moral que no le permite separarse de los preceptos familiares.

La culpa forma parte de la educación en la familia villaurrutiana, y son los hombres los que finalmente se someten a esta figura femenina dominante y devoradora que representa a la madre y a la mujer.

El mundo restrictivo en el que viven los personajes en la obra los conduce, como ya hemos visto, a disociar el cariño y la sensualidad, ya que en el inconsciente, la sensualidad está ligada a objetos incestuosos. Por lo tanto, la corriente sensual buscará tan sólo objetos degradados que no despierten el recuerdo de los objetos incestuosos:

Buscan objetos a los que no necesitan amar para mantener alejada su sensualidad de los objetos amados, y conforme a las leyes de la "sensibilidad del complejo" y del "retorno de lo reprimido", son víctimas del fallo singular de la impotencia psíquica en cuanto que el objeto elegido para eludir el incesto les recuerde en algún rasgo, a veces insignificante, el objeto que de eludir se trata. (7)

De esta manera, el hombre en la obra de Villaurrutia se encontrará sometido a las restricciones sociales -que le impondrán una mujer para procrear hijos y aumentar el patrimonio económico familiar- y a un objeto sensual -que establecerá una relación de dominio absoluto sobre él.

Eros y Tanatos se unen en la corriente sensual y el hombre busca así el amor y su destrucción al mismo tiempo. Su actitud masoquista busca el castigo y lo encuentra al entregarse a la pasión amorosa:

Además de Eros hay un instinto de muerte; los fenómenos vitales podrían ser explicados por la interacción y el antagonismo de ambos... una parte de este instinto se orienta contra el mundo exterior, manifestándose entonces como impulso de agresión y destrucción. De tal manera, el propio instinto de muerte sería puesto al servicio de Eros, pues el ser vivo destruiría algo exterior, animado o inanimado, en lugar de destruirse a sí mismo. Por el contrario, al cesar esta agresión contra el exterior tendría que aumentar por fuerza la auto-destrucción. En el sadismo, admitido como instinto parcial de la sexualidad, nos encontraríamos con semejante amalgama particularmente sólida entre el impulso amoroso y el instinto de destrucción; lo mismo sucede con su símil antagónico, el masoquismo, que representa una amalgama entre la destrucción dirigida hacia dentro y la sexualidad, a través de la cual aquella tendencia destructiva, de otro modo inapreciable, se hace notable y perceptible... Hemos tenido presentes en el sadismo y en el masoquismo a las manifestaciones del instinto de destrucción dirigido hacia fuera y hacia adentro, fuertemente amalgamadas con el erotismo. (8)

Las relaciones se tiñen, por lo tanto, de un carácter sado- masoquista, donde el hombre débil y sumiso se entrega a la mujer- madre devoradora para ser aniquilado.

La familia, como ya hemos comentado, es el baluarte de la moral social que limita la libertad del individuo, y lo empuja a buscar, no el amor, sino el interés económico:

Don Carlos.- ...Pedro es el heredero de su padre; que será dueño- quién lo diría- de una gran fortuna, de una gran fortuna que pudo ser nuestra... aquí, Pedro es el único buen partido para nuestra hija. (9)

Aparece, así, una doble moral, ya que la sensualidad y la pasión amorosa están divorciadas de la idea de familia. Al hombre, por lo tanto, se le permitirá realizar sus aspiraciones sexuales en objetos degradados, fuera del hogar.

Arturo.- El equilibrio de un matrimonio estriba justamente en la seguridad que tiene el marido de que su mujer le es fiel, y en la necesidad de que la esposa no tenga siempre esa seguridad. (10)

Irene.- ...¿qué piensa usted de la infidelidad del esposo en el matrimonio? Francisco.- Que es una condición humana, punto menos que inevitable.

Irene.- ¿Y de la fidelidad de la esposa? Francisco.- Pienso que es un deber. (11)

Arturo.- ...Yo nunca te he engañado- ni fingido engañarte- ni con el pensamiento siquiera. Si he caído - como cae cualquier hombre- por desesperación, por indolencia o por capricho en una aventura pasajera, es porque esa aventura no cuenta, no deja huella en mí y porque, sobre todo, nada tiene que ver con el amor, con el verdadero amor. (12)

La sociedad acepta el rompimiento de sus normas restrictivas considerando que éstas son, en el hombre, imposibles de acatar.

La "doble" moral sexual existente para el hombre en nuestra sociedad es la mejor confesión de que la sociedad misma que ha promulgado los preceptos restrictivos no cree posible su observancia. (13)

Sin embargo, la mujer, en la obra transgrede las normas morales impuestas por esta sociedad creada por y para el hombre, y se entrega en numerosos casos al adulterio. El autor sataniza a estas figuras femeninas y las castiga a la soledad y al aislamiento.

Defender el amor ha sido siempre una actividad antisocial y peligrosa. (14)

El mundo de Xavier Villaurrutia está limitado por todos estos factores que anulan la libertad y destruyen la posibilidad de felicidad. Los protagonistas están de antemano predestinados y llegan, invariablemente, a la soledad, al desamor y a la muerte. La familia obstaculiza toda posibilidad de escape e impide la entrada del mundo exterior al hogar. Las puertas se cierran y finalmente, los integrantes de este escenario se entregan pasivamente a obedecer.

...no podemos tomar la defensa de la moral sexual convencional y aprobar la forma en que la sociedad intenta resolver, en la práctica, el problema de la vida sexual. Podemos decir a la sociedad que lo que ella llama su moral cuesta más sacrificios de lo que vale, y que sus procedimientos carecen tanto de sinceridad como de prudencia. (15)

El sometimiento del individuo a esta moral, que la familia y la sociedad imponen, condena al hombre a vivir sin amor en una "prisión perpetua", ya que el amor, un cuerpo vacío, es un crimen compartido con un cómplice, un acto que lleva a la angustia, a la culpa, a la soledad y a la muerte. Así, en "Nocturno amor", el deseo es una lepra incurable:

... no sé cómo mis brazos no se hieren
en tu respiración sigo la angustia del crimen
y caes en la red que tiende el sueño
Guardas el nombre de tu cómplice en los ojos
pero encuentro tus párpados más duros que el silencio
y antes que compartirlo matarías el goce
de entregarte en el sueño con los ojos cerrados
sufro al sentir la dicha con que tu cuerpo busca
el cuerpo que te vence más que el sueño
y comparo la fiebre de tus manos
con mis manos de hielo
y el temblor de tus sienes con mi pulso perdido
y el yeso de mis muslos con la piel de los tuyos
que la sombra corroe con su lepra incurable.

...

De qué noche despierto a esta desnuda
noche larga y cruel noche que ya no es noche
junto a tu cuerpo más muerto que muerto
que no es tu cuerpo ya sino su hueco
porque la ausencia de tu sueño ha matado a la muerto
y es tan grande mi frío que con un calor nuevo

...

no ser sino la estatua que despierta
en la alcoba de un mundo en el que toda ha muerto. (16)

Para Xavier Villaurrutia, la única esperanza de libertad está en la muerte:

En vano amenazas, Muerte,
cerrar la boca a mi herida
y poner fin a mi vida
con una palabra inerte.
¡Qué puedo pensar al verte,
si en mi angustia verdadera
tuve que violar la espera;
si en vista de tu tardanza
para llenar mi esperanza
no hay hora en que yo no muera! (17)

NOTAS

1. Villaurrutia. Obras, p.402.
2. Freud. El malestar en la cultura, p. 56.
3. Villaurrutia. Opus cit., p. 430.
4. Ibid., p. 308.
5. Ibid., p. 370.
6. Freud. Opus cit., p. 69.
7. Freud. Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis, p. 83.
8. Freud. El malestar en la cultura, p. 61.
9. Villaurrutia. Opus cit., p. 197.
10. Ibid., p. 514.
11. Ibid., p. 519.
12. Ibid., p. 567.
13. Freud. Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis, p. 34.
14. Paz. El laberinto de la soledad, p. 182.
15. Freud. Introducción al psicoanálisis, p. 452.
16. Villaurrutia. Opus cit., p. 50
17. Ibid., p. 73.

CAPITULO VI

DAMA DE CORAZONES

Cosa inaudita: dentro de uno mismo es donde hay que ver lo exterior. El profundo y oscuro espejo está en el fondo del hombre. Ahí está el terrible claroscuro. La cosa reflejada por el alma es más vertiginosa que la cosa vista directamente. Es más que la imagen: es el simulacro, y en el simulacro hay algo espectral... (Victor Hugo) (1)

Analizamos Dama de corazones en un capítulo aparte, ya que esta pequeña obra narrativa representa un intento del autor por introducir los elementos de la vanguardia en su obra.

Xavier Villaurrutia traspasa aquí, los límites de la realidad para crear un universo donde el sueño, la sombra, la noche, sean el reflejo de un espejo que refleja a su vez la imagen de otro espejo.

Nada hay sólido en sus visiones, y nos hace caminar viendo sin los ojos, por las entrañas de los ecos, por los horizontes de los recuerdos o entre las difuntas voces vivas del cementerio del aire.(2)

El autor escribe su obra en primera persona para crear

...un monólogo interior en que seguía la corriente de la conciencia de un personaje durante un tiempo real preciso, y durante un tiempo psíquico condicionado por las reflexiones conscientes, por las emociones y por los sueños reales o inventados del protagonista...(3)

Así, en su novela corta, Dama de corazones, Villaurrutia utiliza el lenguaje de su poesía para introducirnos al mundo irreal de los sueños, que se mezclan y se sobreponen creando imágenes que se reflejan en un juego de espejos.

En esta obra, escrita entre 1925 y 1926, existen numerosos paralelismos con Invitación a la muerte escrita en 1940, donde situaciones, diálogos, e imágenes se repiten.

En ambas, el autor propone un viaje, que es una búsqueda de la verdad, un encuentro de los protagonistas principales, (Julio y Alberto) consigo mismo. Ambos llegan a la estación del tren buscando su destino:

Alberto.- Y llegué a la estación de pronto... Fría e indiferente debo haberla sentido en esos instantes, pero, a pesar de ello, entré mezclándome con las personas, aturrido por sus voces, atropellado por sus cuerpos... perdido entre aquellas gentes que refán, que buscaban o que olvidaban algo, que lo encontraban al fin y que constataban a todas las preguntas con el nombre de una ciudad, con una fecha, con una hora... ¡bastaba asomarse a sus ojos abiertos y febriles para ver retratado en ellos, de antemano, el paisaje del lugar de su destino...(4)

En Dama de corazones Julio relata una experiencia similar:

A poca distancia, modesta, amarilla, me abre sus arcos la estación del ferrocarril con sus ruidos inconfundibles, con sus salas previas que hablan el verdadero esperanto de todos los países: el silencio... Al silencio de la sala de espera suceden los ruidos del andén que cruzan los pasajeros con ojos muy abiertos que llevan ya, desde ahora, el paisaje del lugar de su destino.(5)

Ambos desean huir de la realidad que los rodea:

Alberto.- Por eso quiero huir de todo, de todos.(6)

Julio expresa:

Es preciso saber huir... El tren... me ayuda a huir.(7)

Para ambos, el destino del viaje no es importante:

Alberto.- ...Una voz me preguntó : "Usted, ¿adónde?" y yo también me pregunté en voz alta: "¿Adónde?(8)

Julio:...en la estación, un momento antes de partir en el tren que lleva quién sabe a dónde.(9)

Sin embargo, Alberto no parte a ese viaje que podría llevarlo a la vida y decide pasivamente encerrarse en sí mismo y alejarse de la realidad y los seres que lo rodean. La muerte es su destino.

Julio decide partir: "Los débiles se quedan siempre... porque ahora soy fuerte y sólo los cobardes se quedan."(10)

La idea del viaje sumerge a los protagonistas en un sueño irreal:

Alberto.-... Todo fue como si mi sombra hubiera querido abandonar para siempre mi cuerpo.(11)

Julio: ...a las doce en punto, voy a quedarme enteramen- te solo, sin mi sombra.(12)

Este sueño también es vivido por Villaurrutia en su poesía:

Me robó mi sombra
la sombra cerrada
Quieto de silencio
oí que mis pasos
pasaban. (13)

El mundo necrófilo que se encuentra en el límite de la vida y la muerte se ve representado, en ambas obras, por la agencia de inhumaciones. En Invitación a la muerte, los empleados hablan:

El joven.- A un cliente se le debe de recibir sonriendo, discretamente... y en todo caso, para haacerle perder el miedo a la muerte. (14)

Julio comenta:

Se diría que para aumentar el número de ventas, el gerente de la negociación le ha encargado de hacer perder a los clientes el miedo a la muerte.(15)

En Invitación..., el empleado expresa:

El joven.- ... como que llega un momento que al ver su cara de tristeza y su aspecto de moribundo, no sabrían si usted los va a atender a ellos o ellos a usted. (16)

En Dama de corazones, Julio comenta del empleado de la agencia de inhumaciones que lo atiende:

Hay una desolación inexplicable en su mirada que por un momento me hace dudar si es él o soy yo quien viene a escoger el ataúd.(17)

En Invitación a la muerte, la muerte siempre es ajena:

El viejo.- ¡La muerte! ¿Nuestra muerte? El joven.- Ni la mía ni la suya. Hablo de la muerte de los demás.(18)

Al igual que para el empleado que describe Julio:

No piensa por más tiempo que uno de esos ataúdes puede ser el suyo.(19)

En Invitación a la muerte:

El viejo.- ...todos me confían su dolor como si fuera su deudo o su amigo y siempre con la seguridad... de que serán comprendidos al punto.(20)

En Dama de corazones:

Me recibe un señor enlutado con un luto de cortejo fúnebre, que parece empleado expresamente para hacer creer a los clientes que su dolor es comprendido al punto.(21)

Como podemos observar existen numerosos paralelismos en estas dos obras. También en ambas aparece el personaje que espía. En Invitación... el hijo, detrás de las cortinas, espía a su madre:

La madre.- ¿Eres tú? Debí haberlo supuesto... Que espías, que espías como siempre.
 Alberto.- ...no soy un miserable porque espío sino que espío porque soy un miserable. Piense en lo que he necesitado llegar a ser para convertirme en un espía, en mi propia casa y de mi propia madre.(22)
 Alberto.- Yo espío siempre por costumbre...detrás de cortinas de verdad o mentira, porque desde pequeño he tenido que ir descorriendo con mis propias manos las cortinas que se interponen siempre entre la realidad y yo, entre la verdad y yo...(23)

Y en Dama de corazones, Julio nos relata un sueño donde:

Espío, con la misma atención y la misma indiferencia aparente que los detectives asumen en las novelas..., los pasillos y las puertas... Aparece para quedarse en Nueva Orleans una vieja horrible, arpía flaca, mitológica con un juego de arrugas en la cara propio para representar todas las etapas de la vejez; mal vestida y con un pie inmenso... Es ella. La mujer a quien estuve a punto de contarle mis secretos.(24)

La figura de la madre, la muerte, que momentos antes hablaba amigablemente, en actitud seductora, con el protagonista, se convierte en el sueño en una "vieja horrible":

Ella... al fin, después de un silencio que equivalió al tiempo que una mujer ocupa en desnudarse para entrar en la cama, queda dormida sobre el sillón. Y yo, adormecido, oscilando entre la vigilia y el sueño...(25)
 En la oscuridad, cubierta ella doblemente con un velo y con la sombra, yo la miro como se mira un pleonasma en la página de un estilista. Comenzamos a charlar amigablemente... En la sombra se distingue apenas, tendido sobre el sillón, un claro zapato pequeño.(26)

Las cortinas, que ayudan a ocultar al hijo mientras escucha el diálogo de la madre con su amante, se abren en la novela para dar paso, también, a la tía de Julio:

...pero la cortina del fondo se ha movido con majestad. Aparece entonces una señora que yo reconozco al instante.(27)

una imagen materna:

Mí tía... empieza a hablar en una manera de monólogo ... (28)

que aparece en el sueño:

Ella... habla interminablemente sin necesitar la respiración. Domina el monólogo.(29)

Como podemos observar, en esta obra, nuevamente el autor nos presenta la figura de la madre como una arpía, una ave de rapiña que confunde al hijo con su actitud seductora, y con la que es imposible la comunicación.

El sueño y el viaje se mezclan en un mundo de ilusión:

Julio: Súbitamente, viajo. La noche inunda el paisaje que corre tras el cristal de mi ventanilla sin conseguir ocultarlo por completo... Una luz azulada me baña hasta la cintura. Los muslos y las piernas desaparecen, anestesiados de sombra.(30)

Un sentimiento de impotencia, de castración, invade al protagonista que se encuentra finalmente, como Alberto en Invitación a la muerte, con su propia muerte:

Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse.
Ahora me llevan, ¿adónde? Al cementerio.(31)

Esta falta de comunicación con la madre domina la actitud del hijo hacia el mundo que lo rodea. Julio permanece aislado, ajeno a la vida, insensible, muerto; y es, paradójicamente, en el espejo de la muerte, donde puede encontrar un reflejo de la vida:

"La señora amaneció muerta" ... Siento miedo al pensar que la muerte de Mme. Girard no me produce mucha pena y que sólo la muerte de otra persona puede darme conciencia de que yo no estoy muerto también.(32)

Como en todas las obras del autor, los hijos terminarán siendo copia de sus padres:

Aurora parece haber comprendido en un instante la desgracia, y como sabe que Susana va a encontrarse enteramente sola dentro de muy poco tiempo, se prepara a ser la madre. la Mme. Girard de su hermana.(33)

La muerte para el autor es

la muerte de la vida, la constante muerte paladeada, la que instante por instante sufrimos, gozamos y morimos... Para Villaurrutia la muerte es el lento regreso que consumamos minuto a minuto hacia la esencia del Universo. (34)

Este regreso a los orígenes, es el regreso a la madre, la entrega pasiva, el aislamiento absoluto del mundo de la realidad. La muerte es vista a través de un ojo cinematográfico, como una fotografía, donde los individuos, sólo observan, sin involucrarse.

... y termina con una frase perfecta por lo breve, ofrecida en movimiento lento como si su inteligencia la hubiese obtenido fotografiandola con la cámara ultrarrápida. Calla. El dolor sustituye, en todos los rostros, las lágrimas con el sudor. Los señores del cortejo sonrían hacia adentro, pensando que han ahorrado, para otra solemnidad, el esfuerzo cinematográfico de producir dos o tres lágrimas. (35)

La realidad es un sueño que se percibe ajeno; los sentimientos duermen, mientras el mundo intelectual del narrador se mantiene alerta:

Insensiblemente, mientras pienso... (36)

El juego de espejos propicia ese sentimiento de irrealidad que envuelve toda la obra. Los personajes se ven reflejados unos en otros, como Susana y Aurora que son la misma persona, una sola carta de la baraja, la dama de corazones:

Detrás de ella se asoma, tímida, otra joven tan parecida a la primera que pienso si no habrá en el estudio un espejo que corrija a la joven... (37)

Las características de las dos primas de Julio son, aparentemente, opuestas y las mismas, la foto y el negativo, la imagen y el reflejo, que finalmente se sobreponen para formar una sola identidad:

Susana tenía entonces las mejillas pecosas de una fruta. Aurora había subido a un manzano y me prometía un fruto; en vez de dejar caer la manzana se dejó caer ella, distraída.

Susana: Es ligera, traviesa. Entra al salón de fumar y a mi recámara sin anunciarse, como la primavera. Aurora: Es lenta, grave. No entra al salón de fumar, ni menos aún a mi recámara, sin dejar caer un libro, sin antes toser varias veces, anunciándose, como el invierno.

Susana: Al oír mi lenguaje impuro, mezclado con frases en inglés, ríe, me imita, pero no me corrige nunca. Aurora: Se interesa por cuanto digo. Si necesito una palabra inglesa para llenar el hueco de mi discurso, siento que me corrige y me reprocha sin palabras.

Susana: A su lado dan deseos de hacerle confidencias... Aurora: A su lado dan deseos de contarle algún secreto terrible...

Susana: Lee novelas, poesías.

Aurora: Lee obras de teatro.

Susana: Escribirá con rapidez, sin ortografía, en párrafos interminables que habrían de estar llenos de punto y coma, si cuidara de la puntuación. Aurora: Pertenecer a la flora punto menos que extinta de mujeres que escriben con lentitud, en párrafos largos, repintando la letra dos o tres veces, cuidando de la ortografía.

Susana: Me gusta el cobre rojizo de sus cabellos.

Aurora: Me gusta el cobre apagado de sus cabellos...

Susana: La querré siempre.

Aurora: También la querré siempre. ¿La temeré siempre?

Susana: Miente naturalmente, como si no mintiera.

Aurora: Dice la verdad naturalmente, como si no la dijera.

Susana no es tan diferente de Aurora... Así Susana en Aurora, así Aurora en Susana... Ahora se sobreponen en mi memoria como dos películas destinadas a formar una sola fotografía. Diversas, parecen estar unidas por un mismo cuerpo, como la dama de corazones de la baraja. (38)

La sobreposición de imágenes, la unión de un reflejo que se traslapa en otro, la visión del mundo a través de un espejo, confunde a Susana con Aurora y a Aurora con Susana, que se funden en una sola impresión:

Susana... yo le tomo la mano y la aparto de los recuerdos románticos...le alargo indiferente la mano... ¿Por qué su mano hace temblar ligeramente la mía? ¡Qué extraña desnudez siento cuando su mano toca mi mano rayada como una carta geográfica! Susana mira ávida mi palma... Al fin abandona mi mano. Aplaudo con mi mano en la suya...(39)

Aurora...Esta mañana, mi mano se acomoda perfectamente a la suya...su mano toca la mía poniendo sobre ella el mismo peso que pone una nube sobre una fuente... Sin embargo, es bastante para hacerme temblar, para contraer mi mano que se apodera nerviosa de la suya.(40)

Llego a mi cuarto. Me siento en el lecho y levanto la mano izquierda y quiero leer en ella, a mi vez. Imposible. Ahora siento que dejo caer la mano. ¿Cuanto tiempo he estado así, indeciso entre la realidad y el sueño?(41)

Como podemos observar en este juego de realidad y sueño, las

manos se confunden y finalmente, cuando una mano abandona a la otra, sigue en contacto con ella, y la mano de Julio es la mano de Susana que a su vez es la de Aurora. Las imágenes se sobreponen finalmente para fusionar a los personajes en un solo reflejo; así, Julio se confunde con Susana, y forma parte de ella, al igual que Aurora; todos se unen en una imagen doble, la dama de corazones:

De pronto me asombra (Susana) como si se confesara conmigo, o mejor, como si hablara en voz alta a solas. Me ahorra palabras... ¿Por qué se adelanta milagrosamente a responder a todas las preguntas que yo quisiera hacerle?(42)

¿Por qué, Susana, te alejas de tí, de mí, de todos? ¿Por qué yo mismo me alejo? ¿Por qué no me abandonas las manos? ¿Por qué yo no te las tomo?(43)
Qué delicioso trío... Susana, Aurora y yo.(44)

Villaurrutia utiliza el juego de contrarios para crear un mundo ambiguo donde el sueño y la realidad se confunden, y donde los protagonistas van sobreponiendo sus imágenes en una impresión que los mezcla a todos.

...con miedo de encontrar a alguien, con ganas de encontrar a alguien.(45)

Pero esto sería demasiado y no es bastante.(46)

Porque no me miras, me encuentro solo a tu lado. Y si me miras, te siento tan lejana...(47)

Susana...atenta a las cosas y en consecuencia distraída. (48)

Yo había muerto ya, en vida, algunas veces...Todo estaba ... en fijar los ojos en un punto, cerca, lejos.(49)

... salpicada de luces apagadas.(50)

...se diría que a este juego le hace falta acompañamiento de música... El acompañamiento sería inútil.(51)

...puedo decir con certidumbre que mi prima Susana, que no ha dejado de verme al rostro un instante, solamente me ha escuchado de vez en cuando; y que Aurora, a quien he sorprendido haciendo saltar los ojos aquí y allá,

... no ha dejado pasar un instante sin escucharme.(52)

Este mundo ilusorio que envuelve la obra, donde los contrarios se confunden y se complementan, se define a sí mismo:

¿Cuánto tiempo he estado así, indeciso entre la realidad y el sueño?...Comprendo que he despertado para caer definitivamente en el sueño.(53)

Xavier Villaurrutia crea, así, su propia estética:

Mas no hay que olvidar que un verdadero artista debe hallarse siempre, hasta en sueños, completamente despierto.(54)

Es ésta la estética de los reflejos que sugieren, de la realidad que se escapa y se pierde en el mundo interior del sueño de la muerte.

Dentro de la obra aparecen algunas constantes que revisamos en capítulos anteriores; así, también en esta obra, el matrimonio no es un acto de amor:

"Aurora no ama a su prometido, que se casará con ella sin amarla."(55)

Se casará pronto, con M. Miroir. Sin amor, porque no ha sentido jamás algo que pueda llamarse de ese modo. Duda en seguida un instante pensando que tal vez el amor es en ella una cosa fría... Llegará al matrimonio...sin ninguna turbación amorosa.(56)

La figura femenina es un ser frío, incapaz de sentir amor; así, tanto Alberto en Invitación a la muerte, como Julio en Dama de Corazones, responden a ella, de una manera semejante, con un amor confuso, asexual, homosexual:

Alberto.- ...a veces pienso que te quiero con una pasión desinteresada del espíritu, como se quiere a un amigo... ¿tengo yo la culpa de esa confusión de mis sentimientos? (57)
Julio: Susana, Susana ¿la quiero? No sé, no sé. Los afectos se me confunden siempre. A veces pienso que la quiero como se quiere a un amigo.(58)

Estas figuras masculinas, ya revisadas a lo largo de este trabajo, se encuentran fijadas a la madre, "lo cual les dificulta la transición a otro objeto femenino", y trae como consecuencia una "elección narcisista de objeto" y "la adopción de un papel pasivo en la vida erótica."(59)

La investigación psicoanalítica nos ha descubierto luego rasgos de conducta narcisista en personas ...por ejemplo,... en los homosexuales.(60)

Esta tendencia homosexual se vuelve aparente cuando Julio relata su propio entierro:

Mi amigo Jaime... me quiso más de lo que confesó siempre y un poco menos de los que ahora confiesa...Al llegar a este punto arruga la frente como un recién viudo. Sin duda recuerda que el matrimonio es una larga conversación...(61)

Un sentimiento narcisista lo encontramos en Susana:

Susana goza inundándose en una pasión artificial, reconociéndose y amándose en ella como Narciso.(62)

y en Julio:

¡Qué delicada isla la del egoísmo para mí, naufrago voluntario!(63)

y en la obra de Villaurrutia. En "Muerte en el frío", el autor, expresa su soledad, que lo mantiene aislado y centrado en sí mismo:

cuando me encuentro tan solo, tan solo,
que me busco en mi cuarto...
Y en el silencio escucho dentro de mí el trabajo
de un minucioso ejército de obrero que golpean
con diminutos martillos mi linfa y mi carne
estremecidas;
siento cómo se besan
y juntan para siempre sus orillas
las islas que flotaban en mi cuerpo:(64)

También el mundo de espejos de Dama de corazones refleja siempre la misma imagen, Susana, Aurora, Julio, repetida varias veces. Para Freud, en el doble

uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio... La creación del desdoblamiento destinado a conjurar la aniquilación, tiene su fenómeno correspondiente en un modo de expresarse del lenguaje onírico donde la castración suele ser representada por una duplicación... Pero estas representaciones surgieron en el terreno de la egofilia ilimitada, del narcisismo primitivo...(65)

Esta imagen duplicada responde también al sentimiento narcisista, que observa la realidad a través de un espejo, donde la ambigüedad de un mundo dual se refleja. Así, la luz se refleja en la sombra y forma parte de ella, la vida en la muerte, el sueño en la realidad, la madre en la hija, Susana en Aurora, Aurora en Susana, Julio en Aurora y en Susana, y Villaurrutia en cada uno de sus personajes.

La libido sustraída al mundo exterior ha sido aportada al yo, surgiendo así un estado al que podemos dar el nombre de narcisismo.(66)

En los sueños nos introducimos en un mundo donde aflora el yo:

...el sueño significa también una retracción narcisista de las posiciones de la libido a la propia persona... (67)

Así, el mundo creado por Villaurrutia, en un ambiente de espejos y de sueños, donde el autor y sus personajes se reflejan, es un universo narcisista donde las imágenes se duplican y terminan abrazadas para siempre:

Y esa constelación sería como un ardiente sexo
en el profundo cuerpo de la noche,
o, mejor, como los Gemelos que por vez primera en la vida
se miraran de frente, a los ojos, y se abrazaran ya para siempre.
...como se encuentran al cerrarse los labios de una misma boca.(68)

En su poesía también nos encontramos con el doble, que se asesina a si mismo:

Y al doblar la esquina
un segundo largo
mi mano acerada
encontró mi espalda

Sin gota de sangre

sin ruido ni peso
a mis pies clavados
vino a dar mi cuerpo

Lo tomé en los brazos
lo llevé a mi lecho...(69)

En Dama de corazones, el espejo es un testigo presencial que anticipa al doble:

Vuelvo a la media sombra del cuarto y me asomo al espejo del tocador. Su luz me traiciona un poco, alargándose. Ya nos acostumbraremos los dos a vernos.(70)
El espejo me echa a la cara mi rostro descompuesto que no puedo menos de palpar y esculpir con las manos como si mañana fuese a dejar de ser mío para siempre.(71)
Tomo el espejo pequeño y lo encierro rápidamente en la maleta con la esperanza de que en otra parte, al verlo otra vez, conserve todavía la última imagen...(72)

que aparece en el sueño:

Estoy en la cubierta de un barco, en la noche. Me siento dichoso de observarme a poca distancia sin que yo mismo lo advierta como tantas veces lo he deseado.(73)
No se han olvidado de cerrar la tapa del ataúd. Ignoran que no estoy dentro de él. Sigo el cortejo. Para mi fortuna, nadie llora.(74)

Para Freud:

...no sólo este contenido, ofensivo para la crítica del yo, puede ser incorporado al "doble", sino también todas las eventualidades de nuestro destino que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de circunstancias exteriores; además, todas las decisiones reprimidas de la voluntad, que han producido la ilusión del libre arbitrio.(75)

Este mundo dual, que se repite a sí mismo al reflejarse en un espejo, donde la vida y la muerte, al igual que la vigilia y el sueño, son una misma cosa, aparece a lo largo de la obra del autor, creando una estética propia:

Pero el artista sigue viviendo en equilibrio inestable en un punto peligroso entre dos abismos, el de la realidad que lo circunda y el de su realidad interior. Unas veces se ha asomado solamente a su abismo interior; otras, por miedo de no resistir al vértigo, ha cerrado los ojos.(76)

la estética del reflejo. Así, los espejos se multiplican:

Así, muerto, lo siento intacto, claro, definitivo, sin un relámpago, sin una penumbra, como si estuviera bañado en el agua de un espejo que fundiera todo lo inútil con su luz.(77)

El silencio se rehace como un espejo de agua, y cuando ya me está ahogando al punto de que voy a lanzar un grito cualquiera para romperlo...(78)
...y todas las palabras en la prisión de la boca y una sed que en el agua del espejo sacia su sed con una sed idéntica.(79)

En Nostalgia de la muerte, aparece ese espejo que refleja:

¿Y quién entre las sombras de una calle desierta,
en el muro, lívido espejo de soledad,
no se ha visto pasar o venir a su encuentro
y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?(80)

... y mi voz ya no es mía
dentro del agua que no moja
dentro del aire de vidrio
dentro del fuego lívido que corta como el grito
Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz...(81)

El ciclo en el suelo
como en un espejo
la calle azogada
dobló mis palabras(82)

¡Son los ángeles!
Han bajado a la tierra
por invisibles escalas.
Vienen del mar, que es el espejo del ciclo,
en barcos de humo y sombra.(83)

Es cóncava y oscura y tibia y silenciosa,
se pliega en las cortinas en que anida la sombra,
es dura en el espejo y tensa y congelada,
profunda en las almohadas y, en las sábanas, blanca.(84)

En "Nocturno de la estatua", Villaurrutia multiplica sus imágenes duales. Así, la estatua es el doble; el eco es el reflejo del sonido, del grito; el muro es el reflejo de la incomunicación y la soledad, y el espejo aparece para confundir la vida con la muerte, la realidad con el sueño:

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito.
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,

querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.
Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,(85)

Y, así, Villaurrutia se encuentra encerrado en sí mismo, en un mundo narcisista que lo contiene todo, y donde finalmente reinará la muerte.

Estos espejos también reflejan el lenguaje y lo duplican como un eco, que se repite y se distorsiona:

cae mi voz
y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura
como el hielo de vidrio
como el grito de hielo
aquí en el caracol de la oreja
el latido de un mar en el que no sé nada
en el que no se nada
porque he dejado pies y brazos en la orilla...(86)

Xavier Villaurrutia expresa:

Por algún tiempo tuve, en la poesía mexicana, un involuntario trato con los espejos. Su cara impenetrable y dura corregía todo lo que alcanzaba a copiar. Una noche puse un espejo frente a otro: se miraron de arriba a abajo como dos enemigos mortales. Dejé caer una frase entre ambos. Repetida por boca de los espejos, la frase cambiaba de sentido sin cambiar de forma, diabólicamente.(87)

Estos espejos duplican las palabras y les dan nuevos sentidos:

...y contar a su oreja cien veces cien cien veces hasta oír la decir: "estoy muerta de sueño".(88)

cuando la vi cuando la ví cuando la vida(89)
¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento en que se funda el hielo de mi cuerpo
y consume el corazón inmóvil como la llama fría?(90)

No, no es la rosa rosa
sino la rosa increada,...
...la rosa entraña
que se pliega y expande
evocada, invocada, abocada...(91)

Mar sin viento ni cielo,
sin olas, desolado,...

Mar que arrastra despojos silenciosos,
olvidos olvidados y deseos,...(92)

¡Seré polvo en el polvo y olvido en el olvido! (93)

Villaurrutia, de esta manera, crea una estética propia, donde el lenguaje es parte de este mundo dual, que se transmite a través de ecos y reflejos, y que acaba por concretarse en una imagen metafórica, la dama de corazones.

Es posible advertir, por lo tanto, que la obra representa una lucha con el lenguaje... el intento del narrador por unir dos realidades que se oponen... (94) Un estado desgarrador por su dualidad inherente y que el lenguaje expresa en términos oníricos y ambiguos. La aventura del poeta, sus viajes constantes por las regiones interiores, en búsqueda de la metáfora creadora de mundos...(95)

Elias Nandino describe los esfuerzos de Xavier Villaurrutia por encontrar esta estética:

Hasta entonces, a pesar de sus esfuerzos, Xavier no se había encontrado; él lo sabía y decidió seguir buscándose infatigablemente. La lectura de *Orfeo* de Cocteau, donde la muerte es médula de la obra y *El alma romántica y el sueño*, de Beguin, su libro de cabecera le dieron sin duda la clave de su camino. En estas lecturas descubrió las corrientes afines a su espíritu y, con los mismos elementos, comenzó a elaborar la poesía que realmente sentía y deseaba expresar. El que conozca la obra de Cocteau, y *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia, encontrará que los dos trabajan con espejos, espectros, fugas, ecos, huellas y más que todo, con la presencia de la muerte que impone a todas sus palabras un acendrado clima de miedo y de angustia. "Los espejos son los caminos por donde transita la muerte", dice el autor francés...(96)

¿Por qué Villaurrutia escogió como expresión estética el camino de los espejos y la muerte? ¿Por qué sus personajes se duplican y se pierden en una sola identidad a la vez? ¿Por qué su lenguaje se repite como un eco?

Y no hay que culpar a nadie, porque a veces el poeta escoge sus objetos y a veces los objetos escogen al poeta.(97)

Como ya comentamos anteriormente, del inconsciente proviene la materia prima de la creación literaria, y el lenguaje, que obedece a tendencias estéticas, es la forma como el autor nos transmite sus preocupaciones existenciales y literarias.

Puesto que de la imaginación y de todos los productos espontáneos del inconsciente, reconocible sólo por ese choque afectivo que de ellos recibimos, se cree que aprehenden una realidad a la vez interior y objetiva, el poeta buscará un método que le permita captar, en la trampa del lenguaje, fragmentos de la vida secreta... Así, la poesía será una respuesta, la única respuesta posible, a la angustia elemental de la creatura prisionera en la existencia temporal.(98)

Villaurrutia plasma en sus obras su mensaje:

Cuanta poesía continúe escribiendo la haré en el mismo sentido. Porque representa la angustia que es mi mensaje. (99)

Para transmitir esta angustia existencial, el autor nos ofrece un mundo espectral, ambiguo, donde la realidad es una resonancia del mundo interior, que necesita romper el silencio y expresarse:

El silencio es como un espejo cóncavo que deforma nuestros pensamientos.(100)

Xavier Villaurrutia vive su angustia, su naufragio, a través de su poesía y de sus personajes:

Yo, como todos los hombres, hice en la niñez, con la imaginación, el viaje y el naufragio y fui el único sobreviviente.(101)

Como Julio, busca una salida que le permita encontrarse con la realidad:

...sentimos la angustia de no encontrar la puerta de la realidad.(102)

Su mundo interior pierde los límites entre el sueño y la vigilia, la vida y la muerte, la figura y su efigie. Como un desfile de imágenes espectrales reflejadas en la fría superficie de un espejo, su lenguaje perdura como un eco a través de su obra, y es, este lenguaje, la respuesta a su angustia existencial que busca una grieta en el muro para escaparse:

¡Qué será de mí, mañana, si ahora no quiero explicarme que vivo de imágenes enlazadas como las ruedas de humo de un cigarrillo...(103)

Como creador literario, Xavier Villaurrutia refleja su mundo interior y su realidad personal a través de su obra:

ESPEJO

Ya nos dará la luz,
mañana, como siempre,
un rincón que copiar
exacto eterno.(104)

y transmite su mensaje, que no caerá en el olvido, ya que será repetido como un eco por las nuevas generaciones:

**¡Seré polvo en el polvo y olvido en el olvido!
Pero alguien, en la angustia de una noche vacía,
sin saberlo él, ni yo, alguien que no ha nacido
dirá con mis palabras su nocturna agonía.(105)**

NOTAS

1. Cit. en Béguin, El alma romántica y el sueño, p. 106.
2. Elías Nandino. "La poesía de Xavier Villaurrutia", en Estaciones. Año I, n. 4, invierno, 1956, p. 465.
3. Xavier Villaurrutia. "El relato. Dama de corazones. La novela", en Revista de Bellas Artes. n. VII, enero-febrero 1966, p. 20.
4. Villaurrutia. Obras, p. 401.
5. Ibid., p. 595.
6. Ibid., p. 383.
7. Ibid., p. 596.
8. Ibid., p. 401.
9. Ibid., p. 594.
10. Ibid., p. 596.
11. Ibid., p. 401.
12. Ibid., p. 593.
13. Ibid., p. 48.
14. Ibid., p. 354.
15. Ibid., p. 592.
16. Ibid., p. 353.
17. Ibid., p. 592.
18. Ibid., p. 351.
19. Ibid., p. 592.
20. Ibid., p. 353.
21. Ibid., p. 592.

22. Ibid., p. 375.
23. Ibid., p. 377.
24. Ibid., p. 585.
25. Ibid., p. 584.
26. Ibid., p. 584.
27. Ibid., p. 573.
28. Ibid., p. 574.
29. Ibid., p. 584.
30. Ibid., p. 583.
31. Ibid., p. 586.
32. Ibid., p. 589.
33. Ibid., p. 590.
34. Elías Nandino. "La poesía de Xavier Villaurrutia", en Opus cit., p. 466.
35. Villaurrutia. Obras, p. 587.
36. Ibid., p. 573.
37. Ibid., p. 573.
38. Ibid., p.p. 575-576.
39. Ibid., p. 582.
40. Ibid., p. 593.
41. Ibid., p. 583.
42. Ibid., p. 593.
43. Ibid., p. 579.
44. Ibid., p. 580.

45. Ibid., p. 573.
46. Ibid., p. 578.
47. Ibid., p. 579.
48. Ibid., p. 582.
49. Ibid., p. 585.
50. Ibid., p. 588.
51. Ibid., p. 578.
52. Ibid., p. 575.
53. Ibid., p. 583.
54. Ibid., p.
55. Ibid., p. 578.
56. Ibid., p. 593.
57. Ibid., p. 383.
58. Ibid., p. 596.
59. Freud. Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis, p. 214.
60. Sigmund Freud. Introducción al narcisismo y otros ensayos, México, Alianza, 1989 (El libro de bolsillo, 444), p. 7.
61. Villaurrutia. Obras, p. 586.
62. Ibid., p. 581.
63. Ibid., p. 589.
64. Ibid., p. 67.
65. Freud. Psicoanálisis aplicado, Ed. Iztaccihuatl, p. 213.
66. Freud. Introducción al narcisismo y otros ensayos, p.9.

67. Ibid., p. 17.
68. Villaurrutia. Obras, p. 55.
69. Ibid., p. 48.
70. Ibid., p. 572.
71. Ibid., p. 589.
72. Ibid., p. 595.
73. Ibid., p. 584.
74. Ibid., p. 586.
75. Freud. Psicoanálisis aplicado, Ed. Iztaccihuatl, p. 214.
76. Villaurrutia. Obras, p. 742.
77. Ibid., p. 586.
78. Ibid., p. 578.
79. Ibid., p. 50.
80. Ibid., p. 45.
81. Ibid., p. 47.
82. Ibid., p. 48.
83. Ibid., p. 56.
84. Ibid., p. 60.
85. Ibid., p. 47.
86. Ibid., p. 47.
87. Ibid., p. 923.
88. Ibid., p. 47.
89. Ibid., p. 51.

90. Ibid., p. 52.
91. Ibid., p. 58.
92. Ibid., p. 59.
93. Ibid., p. 63.
94. Gilda Rocha Romero. "El valor de la palabra en Dama de corazones", en Multiplicación de los contemporáneos, Introducción de Sergio Fernández, México, UNAM, 1988, p. 222.
95. Ibid., p. 227.
96. Elías Nandino. "Retrato", en Estaciones. Año I, n. 4, invierno, 1956, p. 462.
97. Villaurrutia. Obras, p. 923.
98. Béguin. El alma romántica y el sueño, p. 484.
99. Xavier Villaurrutia. "Autobiografía en tercera persona", en Revista de Bellas Artes. n. VII, enero-febrero, 1966, p. 19.
100. Villaurrutia. Obras, p. 594.
101. Ibid., p. 588.
102. Ibid., p. 579.
103. Ibid., p. 589.
104. Ibid., p. 43.
105. Ibid., p. 63.

CONCLUSIONES

Todo descenso en el yo, toda mirada hacia el interior, es al mismo tiempo ascensión, ascunción, mirada hacia la verdadera realidad exterior.(1)

Xavier Villaurrutia a través de sus obras nos transmite su mundo de vivencias y una percepción única y personal de la realidad. En el universo de este autor descubrimos una serie de ideas que se repiten a lo largo de toda su creación literaria.

Los personajes asumen un papel que les impide moverse con libertad y decidir su destino. Todos están predestinados por una fuerza invisible que los sujeta y les impone un camino a seguir. Las tradiciones culturales, sociales y religiosas rigen la vida de los protagonistas y los empujan a actuar en contra de sus propios intereses vitales.

La familia es la encargada de transmitir las normas que regirán la vida de los individuos y sus descendientes. Esta familia, se mantiene cerrada y aparta a los hijos del contacto exterior, estableciendo vínculos incestuosos entre padres e hijos.

El incesto, que aparece como tema recurrente, es un factor que determina y marca la vida de los protagonistas, en la obra en prosa de Xavier Villaurrutia.

El matrimonio se establece como una conveniencia social y económica, que tiene por objeto crear hijos que heredarán las características y vicios de sus padres. El amor no interviene en la elección de la pareja, por lo que los protagonistas entrarán en conflicto y buscarán fuera del hogar la realización de sus necesidades eróticas.

Se plantea, así, la existencia de dos tipos de mujeres diferentes: la mujer "buena" -que representa el amor puro, cristiano, asexual- que asume el papel que la sociedad le ha asignado, y la "mala" mujer -que representa el amor erótico, pasional- que se rebela de su destino social y se independiza. Esta última recibe, por parte del autor, el estigma de la maldad y la crueldad.

El amor de los protagonistas, por lo tanto, se encuentra disociado, ya que el amor carnal, vinculado con el mal, no puede conciliarse nunca con el amor espiritual. De esta manera, los hombres villaurrutianos necesitarán, para expresar libremente su sensualidad, de un objeto sexual degradado, ya que la sensualidad en ellos quedó ligada a objetos incestuosos. De esta manera, el adulterio aparecerá como una constante en el teatro de este autor, lo que propicia la existencia de una doble moral, donde al hombre se le permite satisfacer sus aspiraciones sexuales fuera del hogar, en contraste con la fidelidad que se le exige a la mujer.

La mujer fuerte, decidida, manipuladora, independiente, que despierta los sentimientos eróticos de los hombres, es preponderante en la obra. Ella, ligada al mal

y a la muerte, está fuertemente relacionada con la figura materna y se entrega en muchos casos a relaciones adúlteras.

Las madres, todas ellas, crueles, frías, incapaces de amar, establecen vínculos incestuosos con sus hijos, que los someten y les impiden liberarse de su yugo. Su papel es determinante y su enorme poder predestina el futuro de todos los protagonistas de la obra.

La figura femenina aparece también como sinónimo de muerte, ya que dado su poder ilimitado sobre el hombre, conduce a éste a su destrucción. La mujer-muerte y la madre-muerte se apoderan del mundo del autor y empujan a los personajes masculinos a la pasividad y a la muerte.

El hombre aparece como una víctima a lo largo de la obra dramática de Villaurrutia. El es débil, pasivo, irresponsable, y manipulable como un niño, y establece una relación simbiótica, sado-masoquista, con la mujer fuerte y dominante que decidirá su destino.

El padre, una sombra ausente en muchas de las obras, gobierna el hogar. Este ser dirige, aún después de muerto, el destino de los hijos. También la ausencia de figura paterna es importante en el teatro de este autor.

El padre ideal aparece fuera del hogar, como padre adoptivo, al que el autor le confiere las virtudes características de la paternidad, en contraste con el padre real que abandona a sus hijos.

En las obras de Villaurrutia aparece también el padre como ser dominante que compete con el hijo por el amor de la amante que los domina. Finalmente, la figura paterna será asimilada como un super-yo por el hijo, y gobernará el destino de todos los que lo rodean.

El padre establecerá relaciones incestuosas con sus hijas que les impedirá liberarse del yugo familiar y lograr relaciones normales de pareja.

La figura paterna también está relacionada con la muerte, ya que los vínculos que establece llevan a los hijos a su destrucción.

Las puertas se cierran y los caminos hacia la libertad desaparecen en este universo villaurrutiano. Los hijos asumen las características de sus padres que los empujan a cometer sus mismos errores, asegurando así, la transmisión de esta moral a través de las generaciones. De esta manera, los protagonistas están de antemano predestinados a la soledad, el desamor y la muerte.

Los hijos serán el reflejo de sus padres y numerosos personajes serán a su vez el reflejo de otros. Los paralelismo se multiplican en este mundo cerrado y el lenguaje participa de un juego de espejos creando imágenes que se diluyen y sonidos que se repiten como un eco.

Las imágenes se superponen unas en otras creando un mundo irreal donde la luz y la sombra, la vida y la muerte, el sueño y la realidad se mezclan. La visión del mundo a través de un espejo confunde y fusiona a los personajes de Dama de corazones; el lenguaje a su vez se convierte en eco y participa de este universo.

El juego de contrarios crea un mundo ambiguo donde lo real y lo imaginario pierden sus límites. Las palabras reflejadas en el espejo se duplican, se distorsionan y adquieren nuevo sentido. De esta manera, Xavier Villaurrutia crea su propia estética donde el lenguaje se transmite a través de ecos que viajan en el límite de la vida, el sueño y la muerte.

Surge la imagen metafórica, la imagen dual que representa una una visión de un mundo que se duplica a sí mismo, un mundo que se transmite a través de sus repeticiones, de sus ecos, de sus juegos de sombras y reflejos.

Villaurrutia crea una estética del reflejo en su obra, donde aparece siempre la imagen repetida del propio autor, en su mundo narcisista.

La angustia es el mensaje de Villaurrutia y el camino que utiliza para transmitirla es el mundo de espejos que se reflejan a sí mismos, un mundo cerrado que se repite y que solo encuentra una salida a través de la muerte.

La búsqueda de la verdad y el viaje iniciático son una propuesta importante en la obra dramática del autor; sin embargo, los que se aventuran por estos caminos únicamente encuentran la incomunicación, la soledad, el vacío y su propia destrucción.

Xavier Villaurrutia es el poeta de la sombra, el eco, el reflejo, la estatua inanimada, y la muerte. Sus imágenes aparecen como figuras espectrales en una galería de espejos.

El mundo recreado en su obra, es un mundo necrófilo, predestinado y sin amor -donde la mujer es cruel y dominante, y el hombre es sumiso y débil. El mundo interior tiene aquí una realidad vívida y se proyecta a través de la obra del autor.

En cierto sentido, el mundo interior me pertenece más que el mundo exterior. Es tan cálido, tan familiar, tan íntimo...- quisiera uno vivir íntegramente en él,- es una verdadera patria. ¡Lástima que sea tan impreciso, tan parecido al sueño! ¿Por qué será que lo más verídico, lo mejor, tiene un aspecto tan irreal,- y que lo irreal parece tan verdadero?(2)

NOTAS

1. Novalis. Cit. en Albert Béguin, El alma romántica y el sueño, p. 256.

2. Ibid., p. 255.

BIBLIOGRAFIA

Abreu Gómez, Ermilo. "Xavier Villaurrutia y el teatro clásico", en Romance. V. II, n. 22, 31 de abril 1941, p. 18.

Abreu Gómez, Ermilo. "Invitación a la muerte", en Letras de México. V. IV, n. 16, lo. de abril 1944, p. 4.

Aub, Max. "Xavier Villaurrutia. Autos profanos", en Letras de México. V. IV, n. 2, febrero 1943, p. 7.

Basurto, Luis G. "El teatro y la amistad en Xavier Villaurrutia", en Cuadernos de Bellas Artes. V. I, n. 5, diciembre 1960, p. 11.

Baudoin, Charles. Psicoanálisis del arte, Buenos Aires, Psique, 1972, Trad. Marcos Finquerit.

Beck, Vera F. "Xavier Villaurrutia, dramaturgo moderno" en Revista Iberoamericana. V. XVIII, n. 35, diciembre 1952, p. 27.

Béguin, Albert. El alma romántica y el sueño, México, F.C.E., 1954.

Capistrán, Miguel. "Ulises, Simbad, Villaurrutia, o la curiosidad", en Revista de Bellas Artes. n. VII, enero-febrero, 1966, p. 6.

Castro Leal, Antonio. La poesía mexicana moderna, México, F.C.E., 1953.

Glancier, Anne. Psicoanálisis literatura crítica, Madrid, Cátedra, 1976.

Cuesta, Jorge. Antología de la poesía mexicana moderna, México, Contemporáneos, 1928.

Cuesta, Jorge. "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", en Poemas y ensayos. v. II, México, UNAM, 1964.

Dauster, Frank. "El teatro de Xavier Villaurrutia", en Estaciones. V. I, n. 4, invierno de 1956, p. 479.

Englekirk, John. "Xavier Villaurrutia. Parece mentira", en Revista Hispánica Moderna. V. II, n. 2, enero 1936, p. 102.

Forster, Merlin. La muerte en la poesía mexicana, México, Diógenes, 1970.

Forster, Merlin H. The "Contemporáneos": 1915-1932: A study in Twentieth-Century Mexican letters, Tesis de doctorado, University of Illinois, 1960.

- Freud, Sigmund. El malestar en la cultura, México, Alianza, 1989 (El libro de bolsillo, 280).
- Freud, Sigmund. El yo y el ello, México, Alianza, 1989 (El libro de bolsillo, 475).
- Freud, Sigmund. Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis, México, Alianza, 1972 (El libro de bolsillo, 62).
- Freud, Sigmund. Introducción al narcisismo y otros ensayos, México, Alianza, 1989 (El libro de bolsillo, 444).
- Freud, Sigmund. Introducción al psicoanálisis, México, Alianza, 1989 (El libro de bolsillo, 82).
- Freud, Sigmund. La interpretación de los sueños, v. 3, México, Alianza, 1985 (El libro de bolsillo, 36).
- Freud, Sigmund. Nuevas aportaciones a la interpretación de los sueños, México, Alianza, 1982 (El libro de bolsillo, 423).
- Freud, Sigmund. Psicoanálisis aplicado, México, Alianza, 1984 (El libro de bolsillo, 359).
- Freud, Sigmund. Psicoanálisis aplicado, México, Iztaccihuatl, 1982.
- Freud, Sigmund. Psicología de las masas, México, Alianza, 1991 (El libro de bolsillo, 193).
- Freud, Sigmund. Sexualidad infantil y neurosis, México, Alianza, 1984 (El libro de bolsillo, 404).
- Freud, Sigmund. Totem y tabú, México, Alianza, 1991 (El libro de bolsillo, 41).
- Freud, Sigmund. Psicoanálisis del arte, México, Alianza, 1984 (El libro de bolsillo, 224).
- Freud, Sigmund. Tres ensayos sobre teoría sexual, México, Alianza, 1989 (El libro de bolsillo, 386).
- Gorostiza, Celestino. "El teatro de Xavier Villaurrutia", en Cuadernos Americanos. V. LXII, n. 2, marzo-abril, 1952, p. 287.
- Gorostiza, Celestino. "Aspectos del teatro", en Contemporáneos. V. IV, n. 12, mayo de 1929, p. 146-150.

Henestrosa, Andrés. "Veinticinco años de poesía mexicana", en Letras de México. V. III, n. 16, abril 15, 1942, p. 5.

Iduarte, Andrés. "Autos profanos", en Revista Hispánica Moderna. V. XX, n. 3-4, julio-octubre, 1946, p. 281.

Lazo, Agustín. "Autos profanos", en El hijo pródigo. V. I, n. 1, abril 1943, p. 59.

Lazo, Agustín. "El yerro candente", en El hijo pródigo. V. VIII, n. 26, mayo 1945, p. 118.

Leal, Luis. "Xavier Villaurrutia, crítico", en Estaciones. V. IV, n. 13, primavera, 1959, p. 3.

Le Galliot, Jean. Psicoanálisis y lenguajes literarios. Argentina, Hachette, 1977.

Magaña Esquivel, Antonio. Imagen del teatro, México, Letras de México, 1940.

Magaña Esquivel, Antonio. "La hiedra", en Letras de México. V. III, n. 5, mayo 1941, p. 6.

Magaña Esquivel, Antonio. "Yerro que quema", en Letras de México. V. IV, n. 17, marzo 1944, p. 3.

Mauron, Charles. "La psicocrítica y su método", en Tres enfoques de la literatura. Buenos Aires, Carlos Pérez Ed., s/f.

Monsiváis, Carlos. La poesía mexicana del siglo XX, México, Empresas Editoriales, 1966.

Monterde, Francisco. "La hiedra", en Revista Iberoamericana. V. V, n. 9, mayo 1942, p. 160.

Moretta, Eugene. La poesía de Xavier Villaurrutia, México, F.C.E., 1976.

Nandino, Elías. "La poesía de Xavier Villaurrutia", en Estaciones. Año I, n. 4, invierno, 1956, p. 460.

Nandino, Elías. "Retrato", en Estaciones. Año I, n. 4, invierno, 1956, p. 457.

Nandino, Elías. "Xavier Villaurrutia", en Cuadernos de Bellas Artes. V. I, n. 5, diciembre 1960, p. 7.

Novo, Salvador. "El curioso impertinente", en Ulises. n. 6, febrero 1928, p. 37-38.

Orozco Torre, Arturo. Rasgos y correlaciones en los autos profanos de Xavier Villaurrutia, Tesis de Licenciatura en Letras Españolas, México, U.N.A.M., 1972.

- Ortiz de Montellano, Bernardo. Botella al mar, México, Rueca, 1946.
- Ortiz de Montellano, Bernardo. "Aniversario 3", en Contemporáneos. n. 36, mayo 1931, p. 97-98.
- Owen, Gilberto. "Invitación a la muerte", en El hijo pródigo. V. IV, n. 13, abril 1944, p. 59.
- Paz, Octavio. "Cultura de la muerte", en Letras de México. V. I, n. 33, noviembre 1938, p. 5.
- Paz Octavio. "El teatro de Xavier Villaurrutia", en Sur. V. XII, n. 105, julio 1943, p. 96.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad, México, F.C.E., 1970.
- Paz, Octavio. Xavier Villaurrutia en persona y en obra, México, F.C.E., 1978.
- "Propósitos", en La Falange. n. I, 1o. diciembre 1922, p. 1-2.
- Rocha Romero, Gilda. "El valor de la palabra en "Dama de corazones", en Multipli-cación de los contemporáneos. Introducción de Sergio Fernández, México, UNAM, 1988.
- Rodríguez Chicharro, César. "Disemia y paranomasia en la poesía de Xavier Villaurrutia", en La palabra y el hombre. n. 30, abril - junio 1964, p. 249.
- Rodríguez Chicharro, César. "Correlación y paralelismo en la poesía de Xavier Villaurrutia", en La palabra y el hombre. n. 37, enero-marzo 1966, p. 81.
- Rojas, Marcial. "Notas de conversación", en Contemporáneos. V. V, n. 18, noviembre 1929, p. 335-336.
- Safouan, Moustapha. Estudios sobre el Edipo, 5a. Ed., México, Siglo XXI, 1986.
- Shaw, Donald. "Pasión y verdad en el teatro de Villaurrutia", en Revista Iberoame-ricana. V. XXVIII, n. 54, julio-diciembre 1962, p. 337.
- Sheridan, Guillermo. Los Contemporáneos ayer, México, F.C.E., 1985.
- Snaidas, Adolf. El teatro de Xavier Villaurrutia, México, Sep- Setentas, 1973 (73).
- Solana, Rafael. "Xavier Villaurrutia crítico", en Cuadernos de Bellas Artes. V. I, n. 5, diciembre 1960, p. 14.

- Solórzano, Carlos. El teatro latinoamericano en el siglo XX, México, Pormaca, 1964.
- Torres Bodet, Jaime. "Perspectiva de la literatura mexicana actual", en Contemporáneos. V. II, n. 4, septiembre 1928, p. 5-9.
- Torres Bodet, Jaime. Tiempo de arena. México, F.C.E., 1955 (Letras mexicanas, 18).
- Torres Rioseco, Arturo. Ensayos sobre literatura latinoamericana, México, F.C.E., 1953.
- Usigli, Rodolfo. "Estética de la muerte", en El hijo pródigo. V. XIII, n. 40, julio 1946, p. 29.
- Usigli, Rodolfo. "Xavier Villaurrutia", en Letras de México. n. 4, marzo 15, 1937, p. 1.
- Villaurrutia, Xavier. "Autobiografía en tercera persona", en Revista de Bellas Artes. n. VII, enero-febrero, 1966, p. 7.
- Villaurrutia, Xavier. "Carta a un joven", en Revista de la Universidad. V. XXI, n. 6, febrero 1967, p. XII.
- Villaurrutia, Xavier. "Cuaderno de Javier Villaurrutia", en Estaciones. V. I, n. 4, invierno 1956, p. 489.
- Villaurrutia, Xavier. "El ateneo de la juventud", en Revista de Bellas Artes. n. VII, enero-febrero 1966, p. 25.
- Villaurrutia, Xavier. "El grupo sin grupo", en Revista de Bellas Artes. n. VII, enero-febrero 1966, p. 27.
- Villaurrutia, Xavier. "El relato. Dama de corazones. La novela", en Revista de Bellas Artes. n. VII, enero-febrero 1966, p. 19.
- Villaurrutia, Xavier. "El teatro. Recuerdos y figuras", en Revista de Bellas Artes. n. VII, enero-febrero 1966, p. 8.
- Villaurrutia, Xavier. "Encuesta", en Romance. V. I, n. 4, 15 de marzo, 1940, p. 2.
- Villaurrutia, Xavier. "La crítica", en Revista de Bellas Artes. n. VII, enero-febrero 1966, p. 26.
- Villaurrutia, Xavier. "La pintura", en Revista de Bellas Artes. n. VII, enero-febrero 1966, p. 29.

Villaurrutia, Xavier. "La poesía", en Revista de Bellas Artes. n. VII, enero-febrero 1966, p. 17.

Villaurrutia, Xavier. "México, los escritores y la política", en Revista de Bellas Artes. n. VII, enero-febrero 1966, p. 25.

Villaurrutia, Xavier. Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica., 2a. Ed., México, F.C.E., 1966 (Letras Mexicanas).

Villaurrutia, Xavier. "Una carta de X.V.", en Letras de México. n. 29, 1o. de julio, 1938, p. 4.

Villaurrutia, Xavier. "Variedad (Diario)", en Revista de Bellas Artes, n. VII, enero-febrero 1966, p. 31.

"Xavier Villaurrutia y el teatro clásico", en Romanace. V. II, n. 22, 31 de abril, 1941, p. 18.

Wollman, Benjamín. Introducción al conocimiento de Freud, México, Era, 1972.

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