



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Literatura Hispanoamericana

Tesis

Poética de la muerte

Solución artística de *Invitación a la muerte* de Xavier Villaurrutia

Presenta

Lourdes Gómez Zamora

Para obtener el título de Maestra en Literatura Hispanoamericana

Asesor

Dr. Francisco Ramírez Santacruz

Puebla, México, 2021

# Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>3</b>
<b>Capítulo I. Dramaturgia mexicana e <i>Invitación a la muerte</i></b>	
1.1 Del origen del Teatro en México a Los Contemporáneos .....	8
1.2 Las constelaciones de <i>Invitación a la muerte</i> .....	14
1.3 Propuesta para una interpretación de <i>Invitación a la muerte</i> .....	29
<b>Capítulo II. La escritura dramática: primer acercamiento a la Poética de la muerte</b>	
2.1 El Diálogo .....	36
2.2. El Monólogo .....	39
2.3 Las Situaciones Dramáticas en <i>Invitación a la Muerte</i> .....	43
2.4. Silencios y ausencias .....	54
<b>Capítulo III. Espacios vacíos y lugares de indeterminación como manifestaciones de la muerte</b>	
3.1 Los lugares de indeterminación y su importancia en <i>Invitación a la Muerte</i> .....	61
3.2 La Muerte como ejemplo de espacio vacío .....	68
3.3 El valor artístico y estético de <i>Invitación a la muerte</i> .....	74
<b>Capítulo IV. Solución artística de la muerte</b>	
4.1 ¿Por qué es importante <i>Invitación a la muerte</i> ? .....	80
4.2 Hacia una Poética de la muerte .....	90
<b>Conclusiones</b> .....	100
<b>Bibliografía</b> .....	103

## Introducción

La forma en la que es concebida la muerte en la tradición literaria ha sido explotada a lo largo de los años y desde diferentes perspectivas. Si bien cada una de ellas responde a la actitud en la que cada individuo se posiciona, consideramos que en México es un tema que sigue fascinando no solo a los artistas nacionales, sino a los lectores y receptores del arte. Por ello, en la presente investigación hemos trabajado un texto dramático que, como veremos en las siguientes páginas, dejó huella en el ámbito literario y en los inicios del teatro mexicano.

Para los intereses de esta pesquisa, *Invitación a la muerte* (1943) es un drama cúspide de lo que hemos llamado poética de la muerte; en él observamos cómo hay una puntual configuración resultante del proceso creativo, donde se han expuesto las constelaciones de la muerte hacia el ámbito social, cultural e histórico. En este sentido, la poética, como definición, es el resultado de las cualidades artísticas que conforman una determinada obra y que hemos observado a lo largo de toda la literatura del autor que ahora nos ocupa.

Se sabe que el lugar que Xavier Villaurrutia ocupa en las letras mexicanas se debe principalmente a su poesía y a su participación en el grupo de Los contemporáneos; sin embargo, su herencia literaria brinda aportaciones importantes en la narrativa, el ensayo, el guion cinematográfico y por supuesto, la dramaturgia. Y aunque esta última clasificación genérica se ha enfrentado a críticas que intentan denostar el valor artístico, su literatura teatral continúa vigente en los estudios literarios de México. Junto a Rodolfo Usigli y Celestino Gorostiza, Villaurrutia zanjó el camino del teatro mexicano, logrando un gran avance en el desapego y crítica de la tradición española, que pululaba en la ideología cultural de un país postrevolucionario.

Como ya hicimos mención, en *Invitación a la muerte* convergen elementos sociales y culturales que reflejan una sutil crítica del ámbito teatral y artístico mexicano; esto no es una preocupación menor pues el terreno de la dramaturgia y el teatro nacional aún tienen un sinuoso camino por recorrer. Bajo esta misma línea, en el drama villaurrutiano encontramos el desarrollo de la muerte como tema central que, ya en su contexto, fascinaba el inconsciente colectivo y era el motivo principal de la escritura; por mencionar algunos ejemplos, poemas como *Muerte sin Fin* (1939) de su colega José Gorostiza Alcalá y la lírica de Carlos Pellicer proponían una postura literaria de la muerte, la cual sería explotada años más tarde por escritores de la talla de Juan Rulfo.

El texto que ahora nos ocupa logra sumergir al lector en un océano aparentemente tranquilo, pero en el fondo existe una reconfiguración epistemológica que intenta reconstruir la forma de percibir el arte y, sobre todo, la dramaturgia. Para lograrlo, se vale de personajes cuyo carácter refleja las posturas contemporáneas al texto, así como un escenario predictivo en torno al desarrollo de las artes en el territorio nacional y la crisis futura que de ellas se derivan.

En este sentido, la presente investigación procura visualizar los elementos, problemáticas, interpretaciones y perspectivas de la muerte, presentadas por algunos personajes; al respecto, consideramos que gran parte del valor estético de la obra permea en elementos como el diálogo, el monólogo, las situaciones dramáticas y la trama, cuyo análisis nos conduce al empleo de investigaciones sobre Dramaturgia, que permiten dar cuenta de ello. Observamos que la muerte es un tema desbordante porque se construye no desde su presencia; de esta manera, comprendemos la ausencia no solo de personas, sino de acciones, decisiones, cualidades y sentimientos.

A partir de estos conceptos, la hipótesis que esta investigación plantea es la construcción de una poética de la muerte a través de lo no dicho; en consecuencia, la muerte se convierte en una simple ilusión que define el carácter de los personajes, haciendo que cada uno de ellos adopte una postura ante ella; además, el personaje principal (Alberto) es susceptible al regreso inesperado de su padre y esto también desencadena una convivencia directa con la muerte. Con ello, en *Invitación a la muerte* es permisible una lectura que pone en evidencia a la muerte como un señuelo ante la incansable y frustrada búsqueda de la verdad. Bajo este tenor, los objetivos que coadyuvan para develar nuestra propuesta son, esencialmente, dos. El primero es analizar la obra en su conjunto para conocer a detalle los elementos sobre los cuales está cimentada. El segundo es explicar cómo la estructura del texto construye la poética de la muerte. A fin de satisfacer dicho planteamiento, es necesario emplear el método descriptivo, y para lograrlo nos apoyamos en un par de teorías; por un lado, la teoría dramática y por otro, dos propuestas de la Teoría de la Recepción (espacios vacíos y lugares de indeterminación).

De manera general, en *Invitación a la muerte* podemos leer la historia de un joven enfermizo que presenta cuadros esquizofrénicos nocturnos, los cuales aparecen después de enterarse que su padre ha regresado; este pretende acercarse a él disfrazado de cliente de una funeraria, de la cual su hijo es el gerente. Alberto es un joven valetudinario que padece espasmos nocturnos, acompañados de una serie de hechos insólitos y mentales que juegan con su cordura, al mismo tiempo que perjudican su vida cotidiana. Sin embargo, Horacio, un trabajador de la funeraria, se presenta como un aliciente ante los males de nuestro protagonista. La relación entre ellos es de una amistad íntima, pero no es percibida de tal

manera ante los ojos de Aurelia, pareja de Alberto, quien ha de padecer las indiferencias, desprecio y una homosexualidad envuelta en secrecía.

La trama se desenvuelve en un ambiente fúnebre en el que pulula la muerte, la soledad, la decepción, la desilusión, el abandono y la enfermedad. Largas y oscuras cortinas limitan considerablemente el paso de la luz; la alfombra silencia los pasos de Alberto quien, sumergido en un carácter patético y miserable, tiene la costumbre de espiar incluso, a su propia madre. Es un personaje misterioso cuyos detalles observamos en su apariencia pálida y su vestimenta oscura; además, sus apariciones suelen darse de forma repentina y con un haz de luz que apenas ilumina su rostro.

En medio de un brillante juego de calambures y retuécanos, Horacio inyecta pequeñas dosis de vida al, por momentos, moribundo Alberto; este, en sus alucinaciones nocturnas, parece inventar una nueva realidad, más cómoda y placentera, pero al mismo tiempo intrigante. Aunque él conoce bien la raíz de su aparente enfermedad, lejos de procurar un encuentro con su padre recién llegado, se niega al cambio y al perdón por los errores del presente y del pasado. Desconfiado y dubitativo, rechaza contundentemente los esfuerzos de su progenitor por acercarse y saber cómo se encuentran, ambos, después de tanto tiempo. Tanto hijo como padre poseen un paralelismo en su comportamiento, mismo que les impide sanar las heridas y los condena a las mismas conductas previas a su fugaz encuentro; tal similitud es detectada por el empleado más antiguo de la funeraria, un viejo cansado de la vida y del trabajo, quien al ver al cliente nos explica su verdadera identidad.

Al mostrar un estado de salud deplorable, nuestro protagonista pone en entredicho los argumentos médicos, pues su doctor particular, lejos de medicarlo e internarlo en un

psiquiátrico, se limita a observar los episodios esquizoides de Alberto y diagnosticarlos como un simple sueño incapaz de descifrar.

De esta manera, el drama villaurrutiano se presenta como una minuta en la que los personajes están en constante colisión, sea desde el ámbito amoroso, familiar, sexual, o desde el social e ideológico. En un ambiente lúgubre y por momentos lagrimoso, los personajes no acaban de comprender el extraño comportamiento de Alberto, a excepción de su madre; ella plantea la hipótesis en la que la enfermedad de su hijo es consecuencia del regreso del padre; cabe señalar que otra de las preocupaciones de la madre es la relación amorosa que trata de mantener, sin éxito, en secreto. Con ella podemos observar la intimidad vulnerada como resultado del espionaje. Pero, sin más preámbulo, demos paso a la propuesta de lectura que *Invitación a la muerte* nos obsequia con gratitud.

# Capítulo I

## Xavier Villaurrutia y la dramaturgia mexicana

### 1.1 Del origen del teatro en México a Los Contemporáneos

Los orígenes del teatro en nuestro país pueden rastrearse desde la *Tercera carta de relación* de Hernán Cortés en la que ordena a sus soldados dirigirse “al teatro en la plaza de Tlatelolco” (Toriz 47). Esta primicia revela una comparación de los ritos nativos con el referente inmediato de Cortés. Recordemos que el teatro español guarda una estrecha relación con los cultos religiosos, en los cuales las celebraciones de índole litúrgico recrean la muerte y la resurrección de Jesucristo, acciones que contienen una fuerte carga dramática, la misma que poseían las ceremonias rituales de los nativos.

Una vez que el pueblo mexicana fue sometido comenzó la colonización española, que trajo consigo el teatro evangelizador y cuya función principal fue el epistemicidio (Correa y Saldarriaga, 2). Con la bandera de la religión, se prohibieron los actos performáticos y rituales de los nativos para dar paso a celebraciones cortesanas, corridas de toros y fiestas de la época novohispana; empero, esto no los eximió de las representaciones clandestinas callejeras, así como la perseverancia de la música y los bailes populares que permeaban en los sectores más vulnerables de la época.

El teatro virreinal tuvo gran auge y representación. Exponentes de la talla de Sor Juana Inés de la Cruz dieron pauta para repensar lo que hoy podríamos llamar teatro mexicano. No obstante, hasta antes de la Revolución Mexicana, el teatro en México, como muchas otras expresiones artísticas, obedecían principalmente a patrones estéticos españoles y franceses; ejemplo de esto es el llamado Género chico, subgénero de la zarzuela. Además, las artes

teatrales eran creadas exclusivamente para entretener a la aristocracia. A la caída del gobierno de Porfirio Díaz, el medio artístico se vio favorecido ante la libertad de expresión que incrementaba paulatinamente su consumo. A pesar de este gran avance, el teatro mexicano aún tenía un largo camino por recorrer, pues en su mayoría abordaba temáticas triviales y escasas de frescura: “entre 1925 y 1926 se presenta la primera temporada del teatro mexicano que inicia con una serie de melodramas un tanto vacíos, impregnado de comportamientos moralistas, es decir que carecía de experimentación” (Argudín19). Y es precisamente este tipo de teatro el que consumieron Los Contemporáneos, un grupo de intelectuales que se oponían fehacientemente a un arte cuyo contenido oscilaba en el nacionalismo banal, el cual no solo dictaba reglas de conducta, sino el comportamiento del individuo.

El “grupo sin grupo”<sup>1</sup>, como también se hacían llamar estaba conformado principalmente por los hermanos José y Celestino Gorostiza, Gilberto Owen, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Jorge Cuesta, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia; de forma secundaria Samuel Ramos y Antonieta Rivas Mercado. Este afamado grupo de intelectuales marcó el desarrollo artístico nacional debido a su participación directa en las dependencias y organismos de carácter cultural en México. Tal acontecimiento cobró mayor relevancia ya que escritores y artistas, por primera vez, estaban al mando de la difusión y divulgación artística nacional.

Poetas, críticos, novelistas y dramaturgos tenían como objetivo esencial proponer nuevas e innovadoras formas de interpretar la cultura en México. Como todo artista

---

<sup>1</sup> También pertenecieron al grupo: Enrique González Rojo, Guillermo Rousset Banda, Jaime Labastida, Enrique Asúnsolo, Salomón de la Selva, Agustín Lazo, Octavio G. Barreda, Carlos Díaz Dufóo Jr., Rubén Salazar Mallén, Bernardo J. Gastélum, Eduardo Luquín, Eduardo Villaseñor, Elías Nandino, José Martínez Sotomayor, Emmanuel Palacios, Alfonso Gutiérrez Hermosillo (José Luis Martínez, 1995).

emergente, el grupo de los Contemporáneos se enfrentó a severas críticas y rechazo debido a su intento de universalidad, acontecimiento que ya el tiempo se ha encargado de juzgar.

La aventura que intentaron Xavier Villaurrutia y los Contemporáneos fue la de crear teatro, no un teatro que se identificara con lo mexicano por el hecho de volver a narrar los episodios de la revolución o porque recreara el asombro del mestizaje, sino un teatro que incluyera las nuevas aportaciones y las nuevas voces teatrales en el mundo, pero que era mexicano por el hecho de que un grupo de mexicanos lo hacía y además lo hacía en México (Argudín 44).

La cita revela que el camino del teatro hecho en México ya no podía detenerse. Tratando de dejar atrás la repetición de las hazañas revolucionarias Salvador Novo, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza, Antonieta Rivas Mercado y evidentemente Xavier Villaurrutia (47) formalizaron el proyecto del Teatro Ulises, pues fueron quienes mostraron mayor atención a las artes escénicas y a la Dramaturgia. Las instalaciones estaban ubicadas en el corazón de la Ciudad de México y funcionó sin interrupciones durante un año (de 1928 a 1929); durante su existencia, el proyecto permitió el desarrollo de un teatro vanguardista que procuró la creación de obras más experimentales y que denotaran características distintivas de los mexicanos. Después del Teatro de Ulises, Xavier Villaurrutia, en mancuerna con Julio Bracho y Rodolfo Usigli, en 1938, dirigen el Teatro de Orientación creado por Celestino Gorostiza, cuyo objetivo era “hacer teatro basado en la inteligencia y en la búsqueda de la universalidad” (54).

El Teatro de Orientación fue importante ya que recuperó clásicos como Sófocles, y a los mayores representantes del género en Europa hasta ese momento, por ejemplo: Molière, Shakespeare y Cervantes; además de algunos revolucionarios como O’neill y Chéjov; sin

olvidar a “Bernard Shaw y Molnar, Lenormand y Giraudoux, Bontempelli y Berhman” (Argudín 55). Este último proyecto logró casi cinco temporadas ininterrumpidas, incluso dio paso a otras propuestas teatrales como el Ciclo Post Romántico:

El Ciclo Post Romántico se inició con la intención de cubrir el hueco que se registra en la historia de nuestro teatro comercial, entre el teatro romántico o de origen romántico que se representaba preferentemente en los anteriores a la revolución, y el teatro de nuestros días, a fin de que el público se diera cuenta de la evolución experimentada y pudiera comprender más fácilmente el teatro moderno (20 de febrero de 1936) (Schmidhuber 2006).

Esta propuesta fue muy ambiciosa al tratar de equilibrar las perspectivas de cómo fue y cómo estaba siendo el teatro en la actualidad de Los Contemporáneos. Y de esta manera, los esfuerzos comenzaban a dar frutos. Sin embargo, como argumentó Rodolfo Usigli, en su afamada *Anatomía del Teatro* “durante cuatrocientos años el mexicano ha contemplado el teatro como contempla las montañas: sin deseo de escalarlas, sin ambición de cumbre, como espectáculo inevitable, pero independiente de su voluntad” (17). El sendero teatral apenas comenzaba. Pero la batalla no se detenía y el protagonismo de Xavier Villaurrutia cobraba mayor relevancia, sobre todo al haber dirigido el departamento del Teatro de Bellas Artes (Argudín 63).

Villaurrutia se convertiría en una figura icónica de las artes escénicas gracias a su dirección del teatro y a sus 16 textos dramáticos: *Diálogo*, *Parece mentira*, *¿En qué piensas?*, *Ha llegado el momento*, *Sea usted breve*, *El ausente*, *El solterón*, *La mulata de Córdoba* [escenario cinematográfico], *La mulata de Córdoba* [ópera], *La tragedia de las equivocaciones*, *La hiedra*, *La mujer legítima*, *Invitación a la muerte*, *El yerro candente*, *El*

*pobre Barba Azul* y *Juego peligroso*, en los que da muestra de versatilidad, dinamismo y una clara inteligencia presente en la diversidad temática. En *Diálogo* presenta una propuesta político-social que abordan los personajes educación y cultura; se desarrollan temas sociales de gran controversia y confusión durante el siglo XX en México, como la educación. Por su parte, en *Ha llegado el momento* muestra a dos parejas que ya no se aman, pero son incapaces de finalizar su relación. El texto *¿En qué piensas?*, trata sobre la intriga, el misterio, la especulación, dudas y prejuicios principalmente expuestos por el personaje María Luisa, quien mediante sus acciones genera confusión porque todo el tiempo “está pensando.”

Xavier Villaurrutia tiene en su haber un par de obras homónimas. Por un lado, *La mulata de Córdoba* (escenario cinematográfico) en la que Sara está erróneamente vinculada con la maldad y la brujería; es percibida socialmente como la prostituta del pueblo; esto a causa de su descendencia negra y a su bastardía. Por otro lado, está la ópera *La mulata de Córdoba* en la que Soledad, la mulata, es acosada por sus siete enamorados, a la vez que la gente cuestiona su juventud y aparente eternidad, motivo por el que la relaciona con la brujería. Ambos textos poseen características esenciales que los diferencian, pero, lo que de ellos sobresale es el lenguaje costumbrista, herramienta literaria que los sumerge en un ambiente misterioso, mítico y un tanto sobrenatural.

Adolf Snaidas argumenta que *La hiedra* posee una temática parecida a la de *Invitación a la muerte*. Señala que el personaje Teresa, la hiedra, está en una constante búsqueda de la felicidad, sin lograr alcanzarla; en el caso de Alberto, la felicidad la encuentra en su ensimismamiento (Snaidas 72). Si bien detrás de esta propuesta hay una lectura minuciosa de ambos dramas, no la compartimos porque Alberto no da señales de buscar la felicidad; aunque existe un intento por cambiar su estilo de vida, él mismo es quien decide claudicar,

al mismo tiempo que es cobijado por el arrepentimiento y la cobardía, para regresar al sitio en el que ha de mantenerse sin evolución aparente.

Para el caso de *El solterón*, leemos con claridad la temática del juego, presente en las cartas que el difunto ha dejado a sus amigos. Al respecto, Snaidas sostiene que se trata de un texto en el que “el juego, como las creaciones literarias, tiene una relación íntegra con la vida y puede utilizarse con diversos fines” (130). En este sentido, el drama villaurrutiano se vale de Carlos Ruíz, personaje recién fallecido, para generar enredos y confusiones a sus amigos, aún después de muerto, pues con cada carta se recrea una nueva anécdota (151). Cabe señalar que sus amigos, en su mayoría, son mencionados por su profesión u oficio (el comerciante, el poeta, el notario), además de compartir la deixis “En la ciudad de México. Hoy” (Villaurrutia 175) con *Invitación a la muerte*. Sobresale un último detalle, que versa sobre la nota aclaratoria que hace el autor: “a la memoria de Jorge Cuesta, dedico esta obra inspirada en un cuento de Schnitzler” (175), cita que da pauta para un análisis intertextual, que por las necesidades de esta investigación dejaremos de lado, no porque sea un tema minúsculo, sino porque requiere un análisis exclusivo.

En *El pobre Barba Azul* sobresale la capacidad de Villaurrutia para el desarrollo de la comedia como género dramático, la cual se presenta mediante la manzana de la discordia, Alonso, cuyo amor han de disputarse Carmen, Amparo, Beatriz y Virginia. Además, temas como la búsqueda de la verdad y la soledad (Snaidas 157) están presentes y son desarrollados con suma inteligencia.

Con lo anterior dimos cuenta que Villaurrutia posee diversidad de textos dramáticos; sin embargo, las investigaciones que se han hecho, consideramos, aún son muy escasas. Tenemos, por ejemplo, el trabajo de Felipe Lozano Medina (1992) quien hace un

acercamiento a los *Autos profanos* (1943), donde destaca sus principales influencias y aportaciones en el ámbito literario. Cobra relevancia el minucioso estudio de Adolf Snaidas, que ya hemos citado, el cual coadyuva en la poética villaurrutiana y que retomaremos en el siguiente apartado. Además, también de forma general, el estudio que hace Donald L. Shaw *Pasión y verdad en el teatro de Villaurrutia* (1962). en el que el autor encuentra la verdad y su búsqueda como eje central de la poética dramática del autor.

En consecuencia, resulta imprescindible mencionar que esta investigación pretende hacer una reconfiguración de la Dramaturgia villaurrutiana. Consideramos que *Invitación a la muerte* es un texto necesario para la historia literaria y teatral pues su reivindicación la posiciona como pieza angular del teatro mexicano. Para dar cuenta de ello, veamos a continuación los estudios que tal pieza dramática nos ha heredado.

## **1.2 Las constelaciones de *Invitación a la muerte***

Al hacer un recorrido por la dramaturgia de Xavier Villaurrutia, encontramos que *Invitación a la muerte* es el drama cumbre del autor. Sin embargo, el texto ha tenido que nadar contra corriente ante las críticas de Octavio Paz, quien en 1978 argumentó que no había teatralidad en el texto; o como juzgó Adolf Snaidas en 1973 al decir que se trataba de una obra inacabada y que defrauda.

Al revisar detenidamente los 16 textos, notamos que *Invitación a la muerte* es de sus textos más elaborados; hay en él madurez dramática que consideramos rescatable. En él se presentan los personajes como una constante experiencia de la muerte; podría pensarse que el personaje Alberto es un espíritu o es un hombre sin deseos de vivir, o una combinación de

ambos. Mediante lo que hemos denominado “poética de la muerte” (entrecomillado mío), el drama muestra diferentes problemáticas que coadyuvan a su solución artística, entre las que destacan enigmas, desilusiones, desamor, homosexualidad y diversos secretos. Se trata de una obra conformada por tres actos; el primero se integra de seis escenas, y el segundo y tercero de nueve. Al inicio del drama se presenta la *Dramatis personae*, donde se puede observar que solo tres de los 11 personajes tienen nombre: Alberto, el joven Horacio y Aurelia. Además, hay una frase deíctica que contextualiza al lector: “En la ciudad de México. Hoy”.

Su primera aparición fue en el número seis de la revista *Hijo Pródigo* el 15 de septiembre de 1943, de la cual Xavier Villaurrutia era director. En este número comparte créditos con otro de los dramas más reconocidos de México: *El gesticulador* de Rodolfo Usigli. A partir de esta fecha pudimos encontrar, por lo menos, seis ediciones; en los años 1944 y 1947 se editó de forma individual; en 1974 y 1979 se editó con el resto de sus obras en tres actos (*La hiedra*, *La mujer legítima*, *El yerro candente*, *El pobre Barba Azul* y *Juego peligroso*); y en 2014 y 2017 se editó en conjunto con su poesía, prosas, crítica y teatro bajo el título de *Obras*; esta última es la que se utilizó para los fines de esta pesquisa, cuya edición estuvo a cargo del Fondo de Cultura Económica [FCE]. Al realizar un cotejo de rutina con la edición facsimilar (*Hijo Pródigo [HP]*) encontramos una serie de erratas presentes mayormente en signos de puntuación (comas, puntos, punto y coma) y permuta de algunas grafías (por ejemplo, HP: deferente vs FCE: diferente, HP: allí vs FCE: ahí); pero, solo se trata de pequeñas alteraciones que no afectan el sentido de lo enunciado. Entre los errores más detectados se encuentran los siguientes:

- 1) En la edición de FCE se omitió la palabra *sonriendo* al final de la didascalia que precede al diálogo de El Joven (personaje): “Haciendo ademán de retirarse \_\_\_\_”. Pese a ello, se entiende que el personaje sonríe pues de su propia voz escuchamos: “Por mi parte estoy encantado de proporcionárselo en este momento (Villaurrutia 357).
- 2) En la misma edición se omite una oración completa *La cosa es demasiado fuerte*: “La viuda: Pero no sé si deba... ¡Usted comprende... \_\_\_\_\_!” (393). Aunque se trata de una oración completa, no afecta el sentido del diálogo.

Aunque son detalles que saltan a la vista, dichas omisiones no merman la semántica del texto. Una vez descartados los errores que podrían afectar el sentido de la edición utilizada para nuestros propósitos, observamos en el texto una constante en las ausencias, principalmente de la muerte que nunca hace acto de presencia, pero constantemente se alude a ella. Al impregnar todos los rincones del texto, la muerte da breves indicios que han de construir la trama, y va reconfigurando a los personajes.

El drama villaurrutiano permite leer la intertextualidad con *Hamlet*, del célebre William Shakespeare; podemos observarla en el personaje de Horacio (en Villaurrutia el joven Horacio, en Shakespeare Horacio, el amigo de Hamlet); en el nombre primario que tenía la casa de inhumaciones “Casa de inhumaciones Dinamarca”, lugar de donde es originario el personaje shakespeariano y el parecido entre Ofelia (Shakespeare) y Aurelia (Villaurrutia), ambas despreciadas por sus respectivas parejas. El texto ha provocado diversas dudas que desembocan en una serie de investigaciones que trataremos de explicar a continuación.

Francisca Pizarro Solar en el 2012 en su texto *Invitación a la muerte: una reelaboración surrealista de Hamlet de William Shakespeare* realiza una comparación entre

ambos dramas. De acuerdo con la autora, Xavier Villaurrutia propone una reinterpretación surrealista del drama shakespeariano a fin de dar un giro en la percepción y entendimiento de la Literatura en México; además, el dramaturgo mexicano, siguiendo la tesis de la autora, se basó en recursos estéticos como la muerte, el sueño, la soledad, la locura y la búsqueda de la verdad (Pizarro 4) para construir el texto. La autora señala “el interés de Villaurrutia por los estados de demencia y locura, es fundamental para nuestra propuesta de Invitación a la muerte [sic] como una reelaboración de Hamlet [sic] bajo una estética vanguardista” (32).

En el 2005, Antonio Marquet en su texto *Invitación a la muerte y la poética del clóset* propone la escondida pero evidente homosexualidad entre los personajes Alberto y Horacio, misma que se presenta tanto en los diálogos como en las acciones de ambos; por ejemplo, en la siguiente acotación: “(Alberto se ha puesto de pie; le tiende las manos a Horacio y no puede resistir el deseo de abrazarlo, y lo abraza... El abrazo de los jóvenes se prolonga. Aurelia no comprende. Horacio, al fin, sale.)” (Villaurrutia 380). A lo largo del drama, Alberto deja ver que solo en compañía de Horacio puede sentirse completo y que solo así puede ser él mismo. Por su parte, Horacio es quien conoce casi a la perfección a Alberto y de igual forma se siente en total complemento con él. Llama la atención que Aurelia, hija del viejo y pareja sentimental de Alberto, sospecha de la homosexualidad entre estos personajes, pues casualmente siempre que ella llega a la funeraria los encuentra juntos, y al verla Horacio siempre anuncia su retiro: “Aurelia: (Después de una pausa, al ver que el joven no sabe qué hacer.) Sí, quédese usted. Es fácil darse cuenta de que...” (364). A pesar de las señales, Aurelia nunca abandonó a Alberto, sobre todo al conocer sus espasmos y sufrimientos nocturnos, los cuales invitan a pensar que en cualquier momento puede morir, pero esto nunca sucede y la mujer jamás lo confronta.

Gilberto Owen, amigo epistolar más que presencial de Xavier Villaurrutia, también realizó una breve crítica de *Invitación a la muerte*. Aunque no está fechado, el texto de apenas dos páginas pudo haber sido escrito antes de 1952. El eje central de su crítica versa en que los dramas de Villaurrutia fueron señalados como demasiado inteligentes y faltos de teatralidad, lo que se interpreta como una inconsistencia en el actuar de los personajes, ya que éstos deben comportarse a semejanza de los seres humanos (imitación), pues de ahí parte su proceso de creación. Esta afirmación es aceptable para el teatro clásico, es decir el que se fundamenta en la propuesta aristotélica (específicamente tragedia y comedia<sup>2</sup>); empero, Villaurrutia es en México lo que Antón Chéjov es al teatro universal, pues ambos disrumpen el esquema dramático tradicional.

En el teatro de Xavier Villaurrutia la sutileza y la imaginación poética son su naturalidad. (¿Será demasiado viejo citar: “en las naturalezas enfáticas el énfasis es natural?”) Y es inteligente, por la misma razón, su teatro. No demasiado. Nadie ni nada puede ser “demasiado” inteligente, pues por el exceso dejaría de serlo. Y está pletórico de vida, de la vida que se vive en el teatro, imaginaria pero tan verdadera como la otra, como la que permite decir los desatinos, las ligerezas que la inteligencia suprime (Owen 233).

---

<sup>2</sup> Pero existen también artes que emplean todos los medios mencionados, es decir, el ritmo, la música y el metro, artes tales como la poesía ditiámbica y la nómica, la tragedia y la comedia. Se diferencian, sin embargo, en que algunas los usan todos juntos, otras por separado. Digo, pues, que éstas son las diferencias entre las artes desde el punto de vista de los medios con los que realizan la imitación. Puesto que los imitadores imitan individuos en acción y es necesario que estos sean buenos o malos (los caracteres, en efecto, casi siempre se conforman a sólo estos dos, pues todos los caracteres se diferencian por el vicio o por la virtud), entonces los imitarán o bien mejores que nosotros mismos, o bien peores, o bien iguales, como hacen los pintores [...] Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia: ésta se propone imitar a los hombres peores de lo que son, aquélla, en cambio, mejores (Aristóteles, 67-68)

Como ya hemos revisado, en la Dramaturgia villaurrutiana resulta factible pensar que hay diversos elementos que lo vuelven un teatro inteligente; sin embargo, mediante la trama de los textos damos cuenta del equilibrio con el que fueron trabajados, puesto que ninguno de ellos redundan en la exageración o en la trivialidad; por el contrario, ellos dan muestra de personajes, acontecimientos y temáticas que coadyuvan en su literariedad, revitalizando su importancia en el quehacer dramático.

En este sentido, *Invitación a la muerte* es una pieza dramática, un género que rompe con el modelo aristotélico con el fin único de representar la realidad humana. En el texto podemos notar que los personajes ya no se preocupan por la existencia de las deidades, principalmente del Dios judeocristiano, ya no creen en la condena o en el infierno, tampoco muestran preocupación por el destino; empero, siguen creyendo en el amor, en la solidaridad y en la muerte. Además, están presentes otros temas secundarios, pero igual de importantes, como la traición, la mentira y la búsqueda de la verdad.

Para el análisis de *Invitación a la muerte* es imprescindible citar a Octavio Paz, figura de gran peso en las letras mexicanas, quien criticó severamente no solo el texto en cuestión, sino toda la dramaturgia villaurrutiana. El nobel de Literatura (1990) en su texto *Xavier Villaurrutia en persona y obra* (1978) escribió que:

Sus dos piezas más ambiciosas son *Invitación a la muerte* y *La hiedra*, una inspirada en *Hamlet* y la otra en Racine. La primera está muy bien escrita pero los caracteres son borrosos y la trama incierta. La segunda (*Fedra*) está mejor construida y tiene algunos diálogos lúcidos, impecables... En las dos piezas hay momentos brillantes, réplicas ingeniosas, monólogos intensos, situaciones dramáticas (Paz 58).

Sabemos que la cita responde a la perspectiva de Octavio Paz, pero veamos que tan acertado es su planteamiento. Por un lado, la trama de *Invitación a la muerte* versa en el regreso del padre de Alberto, lo cual desencadena una supuesta locura al saberlo cerca; en un ambiente lleno de cobardía por parte de ambos (padre e hijo), el padre nunca da su nombre ni explica los motivos de su regreso, pero en su afán de encontrarse con su hijo se desencadenan una serie de secretos y misterio; al verse enfermizo, Alberto se refugia en los brazos de Horacio, lo que le trae conflictos amorosos con Aurelia. Por otro lado, estamos de acuerdo con Paz respecto los monólogos intensos que tiene el personaje principal, que como veremos más adelante, son esenciales para comprender su carácter. Las situaciones dramáticas son fundamentales ya que sin estas el texto dejaría de ser teatral y dramático, y por tanto literario; al respecto, George Polti en su texto *The thirty-Six Dramatic Situations* menciona las 36 situaciones dramáticas existentes en toda la Literatura; en *Invitación a la muerte* encontramos las siguientes: “pérdida de seres queridos” (Pérez 27), que afecta a Alberto y a su madre ante el abandono del padre; “locura” (27), durante los espasmos nocturnos Alberto tiene delirios y visiones; “remordimiento” (27), cuando regresa el padre, aparentemente desde España solo para poder ver a su hijo; “obstáculos en el amor” (27), enfocado en tres parejas: Aurelia y su relación insípida con Alberto, así como las dificultades homosexuales entre este y Horacio, entre la madre de Alberto y su amante; “empresa audaz u osada” (27), la funeraria con ausencia de clientes que pasa a manos del moderno y versátil Horacio; “enigma” (27), presente en las alucinaciones de Alberto, en el hábito de espiar, y en el supuesto mal que aqueja al personaje. Pese a todo esto, Octavio Paz señaló “me apresuro a aclarar: esas piezas son un documento más por lo que callan que por lo que dicen” (Paz 35); y es con este último argumento con el que veremos cómo el silencio y los espacios vacíos construyen una poética de la muerte.

Otro estudio importante sobre *Invitación a la muerte* es el que realizó Adolf Snaidas que lleva por nombre *El teatro de Xavier Villaurrutia* (1973). Su propuesta de lectura versa de forma similar a la de Octavio Paz; sin embargo, Snaidas clasificó el teatro villaurrutiano en tres periodos: 1) Periodo experimental (7), integrado por *Autos profanos*, *Parece mentira*, *¿en qué piensas?*, *Ha llegado el momento*, *Sea usted breve* y *El ausente*. 2) Conflictos generacionales (53), conformado por *Invitación a la muerte*, *La hiedra*, *La mujer legítima*, *El yerro candente*. 3) Conflictos matrimoniales (117), que incorpora *La mulata de Córdoba*, *escenario cinematográfico y ópera*, *El solterón*, *El pobre Barba Azul*, *Juego peligroso* y *La tragedia de las equivocaciones*.

Más adelante, Snaidas argumenta que los comienzos de *Invitación a la muerte* pueden rastrearse desde la novela *Dama de corazones* y en su *Nocturno en que habla la muerte* (54), ya que en ambos textos trabaja de forma extraordinaria el tema de la muerte y en consecuencia el drama vendría a cerrar ese ciclo. El autor señala que “Décima muerte no es nada menos que la versión poética del drama *Invitación a la muerte*... Esta obra, aun siendo la primera escrita en tres actos por Villaurrutia, fue el producto de un constante desarrollo artístico que pasó por el relato, el teatro y la poesía, abarcando diez años” (56).

Consideramos relevante dicha aportación pues, en efecto, los tres textos giran en torno a la muerte, el sueño, la paradoja entre el mundo objetivo y subjetivo, el misterio y la soledad. No obstante, Snaidas sigue manteniendo la postura de que es una obra inacabada pues “no es que no haya una lógica teatral y un balance entre los tres actos. Lo que pasa es que casi todos los personajes son esos personajes unidimensionales que no se pueden ponderar en una obra de más envergadura” (68). Es difícil estar de acuerdo con Snaidas porque durante los tres actos, cada uno de los personajes mantiene su postura ante, por ejemplo, el sufrimiento de

Alberto; y ésta no cambia, pues si lo hiciera habría un desajuste en el desarrollo de la trama, lo cual llenaría el texto de contradicciones sin sentido ni justificación; por el contrario, el actuar de los personajes es coherente en su acción, y tal elemento forja su carácter. Pero, esto no significa que los personajes sean planos, sino que los cambios y la catarsis se ven desde afuera, en lo no dicho, en lo que tiene que ser llenado, en los espacios vacíos.

Por su parte Guillermo Schmidhuber de la Mora en su texto *Dramaturgia mexicana: Fundación y herencia* considera el texto “una pieza con tendencia vanguardista” (2006). Él concuerda con Dauster en que la obra tiene vínculo con el existencialismo. Argumenta que el protagonista del drama, Alberto, es un completo enigma quien de forma contradictoria anhela el regreso de su padre, pero al mismo tiempo “prefiere seguir esperándolo sin nunca llegar al encuentro” (2006). Apunta sobre la correspondencia existente en el primer y tercer acto, pues ambos finalizan con la pregunta “¿Es usted, padre? ¿Es usted?” (Villaurrutia 366-406). La diferencia, señala Schmidhuber, radica en la esperanza del primer acto, con el rechazo del tercero, situación que se complementa con el final del segundo acto porque “Alberto ha decidido partir para dejar de presenciar las relaciones de su madre con su amante” (2006).

Con *Invitación a la muerte* la corriente vanguardista alcanzó su cenit, al lograr incorporar las ideas de un teatro nuevo, sin alejamientos de lo mexicano y sin desmembramientos innecesarios de la parte valiosa de la tradición. Sin embargo, la influencia de Lenormand es percible en demasía en el teatro villaurrutiano, junto con las influencias de Cocteau y Giraudoux, como lo ha demostrado Sandra Cypess (*The Influence*: 9-15). Lenormand gozó de gran aceptación en el periodo de entreguerras, sus obras fueron ampliamente leídas y escenificadas en México; además

hay que recordar que Villaurrutia tradujo una de sus piezas, *A la sombra del mal*, que fue representada en la cuarta temporada del Teatro de Orientación. *El tiempo es sueño* de Lenormand, obra presentada por Teatro de Ulises, comparte con la pieza de Villaurrutia la relación de la realidad y el sueño, el concepto del tiempo circular, la presencia de factores psicológicos dominantes sobre los personajes y hasta el pesimismo característico del autor francés (2006).

La cita larga, pero pertinente, muestra los motivos por los que *Invitación a la muerte* es una obra que zanja el trayecto del teatro mexicano contemporáneo. La influencia de Cocteau, Giraudoux y Lenormand se ven reflejados en el tratamiento del tiempo y el sueño que Xavier Villaurrutia desarrolla a lo largo de su texto. Schmidhuber argumenta y explica que la cercanía que guarda la obra con el teatro francés le impiden ser un paradigma del teatro mexicano; en cuanto influencia sí, pero en cuanto al tratamiento de los personajes y su lenguaje, no. Villaurrutia tuvo una formación privilegiada, por tanto, el drama en cuestión maneja un lenguaje propio de la clase media alta de su contexto, es por ello que algunos se inclinan a pensar que el texto solo trata la historia de una familia rica en devenir, lo cual no se puede negar, pero tampoco es lo importante en el drama. Si bien las personas reales no hablan ni actúan como lo hacen en el drama, consideramos que es un elemento bien intencionado del autor quien ha de esbozar dentro del texto el modelo no aristotélico; esto se refiere a que la importancia ya no cae en la fábula, y que los caracteres comienzan a desarrollarse de manera diferente a los propuestos por Aristóteles en la *Poética*; además, hay una crisis en los elementos de reconstrucción que responde principalmente a su contexto. Es por ello, que la crítica la ha calificado como “pieza”, en el sentido categórico de los géneros dramáticos. Bajo esta tesitura, a pesar de tener influencia francesa de forma directa, al

momento de replantearse su intención y escritura, las influencias se quedan solo en la misma significación de la palabra.

Bajo otra línea y de forma un tanto breve, la propuesta de Rebeca Muñoz Sigüenza explica cómo el drama villaurrutiano aborda el “ser” de Luigi Pirandello, el psicoanálisis de Freud para la explicación de los sueños y existencialismo de Heidegger, y romanticismo de Víctor Hugo, evidencias que muestran cercanía con Sor Juana Inés de la Cruz y Pedro Calderón de la Barca (Muñoz 112). En este sentido, hay varios puntos por remarcar. La relación entre Pirandello y Villaurrutia respecto el ser, resulta un poco conflictiva; por un lado, el autor italiano definió su teatro como “serio... Es la tragedia del alma moderna” (Grande, 20); esto lo podemos observar en su célebre obra *Seis personajes en busca de autor* (1921), en la que coincidimos con Grande cuando menciona que “sus personajes son, a la vez, uno, ninguno y cien mil” (20). En *Invitación a la muerte*, no es tan evidente una problemática de tal magnitud, pues los personajes no ponen en tela de juicio su papel en el mundo dramático que los acoge. Tampoco consideramos tan cercana la relación de la propuesta freudiana, ya que su teoría (interpretación onírica) no se asemeja a ninguno de los personajes; en un principio podría pensarse que los sueños de Alberto revelarían una relación intrínseca con los postulados de Freud, pero es notoria la diferencia y la ausencia total de los elementos fálicos preponderantes en sus aportaciones; en consecuencia, consideramos más estrecha la relación entre en drama que ahora nos ocupa y Heidegger, la cual oscila en la búsqueda de la verdad (alétheia) y la carga existencial del personaje principal; sin embargo, profundizar en conceptos heideggerianos como Dasein, alétheia, y su obra cumbre *Ser y tiempo* (1927), requieren un rigor mayor que no coadyuva en los intereses de esta investigación. Por su parte, el vínculo con el Romanticismo de Víctor Hugo existe solo la

carrosa fúnebre, pintura que adorna el escenario al comienzo de *Invitación a la muerte*; salvo la pintura y la presencia del yo como una entidad autónoma, no consideramos presentes más características relacionadas con dicho movimiento cultural. En consecuencia, es inherente la influencia que el pensamiento de Sor Juana Inés de la Cruz dejó en la obra villaurrutiana, el cual podemos observar, principalmente, en su poesía, por ejemplo en *Nostalgia de la muerte*.

Pasando al tema narrativo, encontramos *Xavier Villaurrutia en Dama de corazones Los pasadizos secretos de la ensoñación* escrito en 2018 por Alicia Pastrana Ángeles, quien también centra su atención en el análisis de la muerte:

Si hay un tema tratado de manera compleja, ambigua e inquietante en la obra de Villaurrutia es el de la muerte. Ella, presencia rotunda, casi corporal, ronda obsesivamente las callejas desoladas y los recodos más íntimos de los Nocturnos y se convierte en certeza de que morir solo es retornar al punto de partida, en *Nostalgia de la muerte* (Pastrana 139).

La cita expone uno de los primeros eslabones para pensar en la obra de Xavier Villaurrutia, en su totalidad, como una construcción de la poética de la muerte; pero, no se encuentra solo en el drama que ahora nos ocupa, sino que fue desarrollada en su producción literaria más destacada. Bajo esta tesitura, Cecilia Salmerón Telleches en su texto *Décima muerte de Xavier Villaurrutia o la simultaneidad de lo disímil* (2004) apunta que “para Beatriz Teleki y Dwayne Carpenter la muerte en Villaurrutia es de dos clases: una especie de muerte cotidiana, que es la consciencia de su aislamiento y la lucha por vencerlo, y la muerte como un instante decisivo de la vida, como posibilidad de trascendencia” (29).

La propuesta de Salmerón Telleches es pertinente para *Invitación a la muerte* porque la muerte cotidiana está determinada por los personajes; sin embargo, no es gratuito que la trama se lleve a cabo en una agencia funeraria, un lugar donde se vive lado a lado con la muerte; pese a lo que se podría esperar, solo se presenta de forma intangible. Esto es comprensible con la repentina llegada del padre de Alberto, que causa furor en su hijo. Lo que más llama la atención es que el cliente aparece en la segunda escena del primer acto, cuando entra a la agencia de inhumaciones con el pretexto de adquirir un féretro a su medida mientras espera la llegada de la muerte; después de esta participación, no se manifiesta sino hasta la tercera escena del tercer acto, cuando regresa a la agencia con el fin de poderse entrevistar con Alberto; dicho acontecimiento refleja el carácter del cliente: ausente en la vida de su hijo y ausente en el drama. Retomando el pretexto de adquisición de un féretro, el texto nos propone una apropiación de la muerte, que al individualizarse se aleja de la aversión que genera su presencia en el ser humano.

Bajo el mismo tenor de la muerte como tema central, pero enfocado específicamente en el teatro, el texto *Muerte y risa en la Literatura Trazos de un enigma* (2019) de Claudia Gidi, presenta un recorrido textual en el que la muerte es el eje principal de la trama. En el segundo capítulo de la obra citada, Gidi argumenta que “La existencia de la muerte no está exenta de dolores y añoranzas. Los personajes continúan resistiendo los fracasos de su vida al tiempo que evocan con nostalgia momentos de su pasado...” (Gidi 52). Esta afirmación recae, sobre todo, en Alberto, quien confiesa a Horacio lo siguiente:

Alberto: (*Interrumpiéndolo*). He dicho casualmente. (*Luego, en tono opuesto, tomando asiento.*) Yo espío siempre, por costumbre y casi maquinalmente, detrás de cortinas de verdad o de mentira, porque desde que soy 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... (Villaurrutia 377).

Con la cita, además del deterioro en la salud física y mental de Alberto, el pasado sujeta con fuerza su futuro, impidiéndole avanzar y sobreponerse al dolor causado por el abandono de su padre. Un abandono que lo marca a diario porque aún continúa esperando su regreso. El dolor radica en la espera y se intensifica en la añoranza. Esto se refleja en el bajo desempeño de Alberto en la gerencia de la funeraria, misma que no tiene clientes y es el espacio donde el personaje procura entablar una relación amorosa sincera, sea con Aurelia o con Horacio, sin resultados favorables. Incluso, el dolor también se encuentra ante el rotundo fracaso de huir y cambiar su vida, pues inexplicablemente regresa al lugar que tantos males le ha generado y, sobre todo, en la interminable espera del regreso de su padre. Bajo este tenor, Gidi argumenta:

Es claro que una obra como la que ahora me ocupa supone una ruptura con la tendencia dominante del teatro mexicano de los años cincuenta, que buscaba plasmar la realidad, apelando a una estética realista. Se aleja también de los principios aristotélicos que rigieron al género dramático durante siglos (Gidi 49).

Y es ahí donde radica lo innovador y vanguardista de esta pieza dramática; aunque dicha cita es aplicada al drama *Un hogar sólido* de Elena Garro, es perfectamente adecuada para el drama villaurrutiano.

Otra propuesta de lectura es la de Federico Corral Vallejo, *Calambures Literarios*, en el que explica el uso de esta figura retórica de dicción (consiste en alterar significado de una frase o palabra mostrando diferentes formas, por ejemplo “bosque madura” y “voz que

madura”) en la poesía de Xavier Villaurrutia; también hace hincapié en el uso de epigramas (figura literaria parecida al haikú) y cómo ambos son explotados por el poeta, quien habría de procurar una poesía pura.

En menor medida, pero no menos importante, están los estudios realizados a la crítica hecha por Villaurrutia. Destaca la tesis de Emma Paola Aguirre Quezada (2012) quien argumenta que el autor funge como un ensayista metódico debido a la cercanía con los ensayos de T. S. Eliot; como resultado de su comparación, lo contempla como “un poeta crítico que busca describir la estética, el método y las limitaciones de un libro, y al mismo tiempo elabora sus ideas sobre poesía” (Aguirre 163), es decir, cómo su crítica explica la génesis de su obra poética.

Lo anterior nos permite vislumbrar un par de acotaciones. A pesar de la robustez villaurrutiana en el ámbito poético, la Dramaturgia también llama la atención de estudiantes e investigadores, otorgando material invaluable para futuras propuestas de lectura. En consecuencia, en toda la poética de Villaurrutia permea, de forma primordial, el tema de la muerte, seguida de la soledad, el sueño y el existencialismo, temáticas que ponen en evidencia la magnitud de textos a los que nos enfrentamos. Si bien los resultados demuestran que el autor que nos ocupa posee un lugar importante en el teatro mexicano, las formas, teorías y métodos para demostrarlo varían y cada una de ellas emite resultados en común, pero también dan pauta a nuevas interpretaciones.

### 1.3 Propuestas para una interpretación de *Invitación a la muerte*

Cuando se intenta hacer una interpretación de *Invitación a la muerte*, las posturas teóricas orillan a repensar cómo la muerte se presenta en el texto, cómo es percibida por los personajes y cómo conduce las acciones en el drama. Consideramos que es una vertiente posible para analizarse mediante lo no dicho y para ello la Teoría de la recepción resulta permisible; pero como toda postura teórica, la estética de la recepción es tan amplia que las demandas del drama villaurrutiano se enfocan únicamente en los espacios vacíos y lugares de indeterminación. El primero de ellos fue acuñado por Dietrich Rall quien argumenta:

La muerte no deja de estar presente en las obras, empero la mayor parte de las veces no es el objeto mismo de la descripción, sino solo sucede, se alude a ella, no ocurre en el texto impreso, sino en la mente del lector. En el texto solo existe como blanco, como espacio vacío que tiene que ser llenado por el lector para construir la coherencia del relato (412).

Como ya hemos mencionado, la muerte permea en su esencia intangible, pero sin llegar a desarrollarse dentro de lo fantástico; esto podemos observarlo en los personajes, quienes lejos de hacer cosas extrañas o inusuales, se muestran inquietantes y misteriosos, mientras que su accionar está envuelto en una serie de secrecías que paulatinamente se van revelando.

En el drama se habla indirectamente de la muerte a través de varios factores. Por mencionar algunos: la vestimenta de Alberto, acompañada de su intempestiva palidez: “(*Por la puerta del centro, alzando la cortina, aparece Alberto. Sin moverse, desde el umbral. Está vestido de negro y en vez de saco trae una bata de seda, negra también*)” (Villaurrutia 375);

la descripción de la casa de inhumaciones: “... *En la pared derecha, sobre ménsulas y en la fila vertical, se hallan los ataúdes para todos los gustos y clases sociales. Entre las dos puertas de la izquierda, hay un grabado del siglo XIX, cuidadosamente enmarcado, que representa la carroza fúnebre de Víctor Hugo, tirada por briosos corceles*” (351); la carga semántica contenida en los diálogos de los personajes; por ejemplo, en la escena seis del primer acto, donde Alberto menciona palabras como “soledad, vacío, falta de aire, ahogo, horror, fiebre irrazonable, parálisis de gestos” (365), palabras que aluden a la casa de inhumaciones, la cual funciona como guarida de la muerte y de los muertos también. De esta forma, no es necesaria la aparición de fantasmas, vampiros o seres sobrenaturales para estar conscientes de la presencia apabullante de la muerte.

Bajo una tesis bastante parecida, está la aportación planteada en *La estructura apelativa de los textos* de Wolfgang Iser, donde argumenta que:

“La indeterminación del texto envía al lector en busca del sentido. Para encontrar esto, debe movilizar su mundo de ideas. Si sucede esto, entonces el lector tiene oportunidad de hacerse consciente de sus propias disposiciones, al experimentar que sus proyecciones de sentido nunca podrán ser iguales, de manera total, a las posibilidades del texto” (117).

Pero esta propuesta no da libertad absoluta en la indeterminación de elementos en el texto. El lector, al hacer el contrato de lectura, debe apegarse a las necesidades de este, con la finalidad de no sobre interpretar y forzar al texto a sustentar argumentos de los que carece. Para muestra de ello, consideramos las propuestas en torno a *Invitación a la muerte* que han resultado factibles, pues el drama emite preguntas, pero también da las respuestas. Sería una falacia, por ejemplo, ver a todos los personajes como fantasmas, y por tanto asumir que están

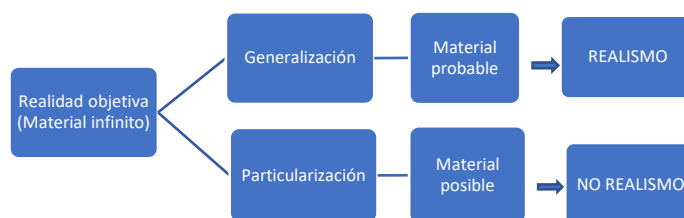
mueritos, pues en un par de ocasiones entran clientes a preguntar por los féretros, suceso que genera interacción con los empleados; además, no se presentan sucesos inexplicables, sino misteriosos que el mismo texto resuelve.

Y para ello, precisamente el grado de indeterminación de un texto concede las posibilidades de entrada para el lector. Si estas aparecen alteradas aquí, es entonces porque el grado de indeterminación ha sobrepasado un límite de tolerancia que debe ser mantenido si se debe garantizar todavía la medida usual de orientación en el texto” (117).

Los lugares de indeterminación no pueden responder al azar, pues transformarían el drama en un fracaso absoluto. Su presencia en el texto permiten un grado equilibrado en cuanto a la participación del lector se refiere; por ello, los intereses interpretativos de esta investigación versan alrededor de la propuesta de una “poética de la muerte” (entrecomillado mío) como explicación y solución artística del texto, pues como ya hemos mencionado su presencia es evidente pero intangible para los personajes; cabe señalar que habrá indeterminaciones que por diversos factores no podrán ser llenados por el lector, y el mismo Iser lo afirma: “no siempre pueden o deber ser llenados pues alterarían el valor artístico de la obra” (100).

En este sentido, tanto los espacios vacíos como los lugares de indeterminación conducen la investigación a demostrar cómo es percibida la muerte ante los personajes; para lograrlo, reparamos en la percepción individual de cada uno, así como los esbozos presentes en las acotaciones, que en conjunto coadyuvan a la solución artística de la muerte.

Además de las propuestas de Rall e Iser, la teoría dramática es necesaria para abordar el drama villaurrutiano. Entre ellos se encuentra *Análisis del drama* de Claudia Cecilia Alatorre. La autora explica a detalle los géneros teatrales, pertinentes para comprender el drama que nos compete. Propone seis géneros principales: Tragedia, Comedia, Tragicomedia, Pieza, Melodrama y Género didáctico; por su parte, la Farsa viene a ser “un proceso de simbolización que afecta a cualquier género” (Alatorre 111). Cada uno de los géneros contiene material probable o posible:



Dentro del material probable el carácter del personaje es complejo, pues es la “representación típica de las más importantes actividades y características humanas” (17); a su vez, la anécdota es la “configuración dinámica del choque, de los movimientos sociales, morales y psicológicos que producen y resuelven la colisión” (17). En esta clasificación se encuentran: Tragedia, Comedia y Pieza. Cabe señalar que lo probable significa “algo que sucede continuamente o sucede así siempre o se refiere a actitudes humanas que han sido así a través del tiempo” (18).

En cuanto al material posible el carácter del personaje es simple porque “son la simplificación de las actitudes y características humanas” (18), mientras que la anécdota “acentúa las características de los movimientos sociales, morales e históricos” (18). En esta

clasificación se encuentran: Tragicomedia, Melodrama y Género Didáctico. Lo posible se refiere a “aquello que pudiera ocurrir alguna vez pero que no ocurre continuamente” (18).

Bajo la propuesta de Alatorre consideramos que *Invitación a la muerte* contiene material probable, pero al no responder a las características de una Tragedia o de una Comedia, deducimos que se trata de una Pieza. En dicha clasificación genérica, la acción se presenta de forma externa y por tanto la anagnórisis también se presentará desde afuera. Cabe señalar que este último género también es conocido como “tragedia moderna”.

La primicia de un análisis dramático obliga a explicar dos términos que hemos venido manejando a lo largo de estas líneas: teatro y drama. Estos no tienen el mismo significado, pero están estrechamente relacionados. El teatro “es una actividad eminentemente metafórica porque consiste en establecer relaciones para crear una construcción que alude a algo más que a sí misma” (Alcántara 16). Al tratarse de una metáfora se emplean diferentes herramientas que le permiten coexistir; el teatro, entonces, engloba la parte de espectacular (escenografía, audio, iluminación, actores, vestuario, utilería). Mientras que el Drama está relacionado con la escritura “la escritura dramática, es decir, el texto, es un fenómeno que está relacionado con el acontecimiento dramático, pero no es exactamente lo mismo” (37). Cabe señalar que hacer una investigación exhaustiva para comprender ambos términos necesita un espacio independiente, que no responde a las demandas de esta pesquisa. Por el momento, es suficiente con el entendimiento de que el teatro concierne a todas las artes partícipes en una puesta en escena: Dramaturgia (texto literario), actores y actrices, escenografía, iluminación, sonido, vestuario y dirección. No está de sobra enfatizar que estas líneas se enfocan únicamente en un análisis de rigor literario, por lo que los coadyuvantes de la escenificación no serán abordados y nos enfocaremos únicamente en la Dramaturgia.

De forma colaborativa en el análisis dramático, Anne Ubersfeld provee herramientas de aplicación y entendimiento del *Dialogo teatral*, texto que ha de permitir comprender la importancia del diálogo en el drama que ahora nos ocupa, ya que mediante su uso es donde encontramos la solución artística de la muerte. El diálogo, apunta la teórica, “reproduce elementos tomados de la realidad del habla; está hecho de discursos verosímiles que retoman (con intervalos) relaciones de comunicaciones reales” (10). A su vez, está conformado por “un encadenamiento de enunciados de valor estético” (10). En consecuencia, en el drama villaurrutiano existen una serie de discursos generados, principalmente, por Alberto; aunque puede haber varios receptores o ninguno, el monólogo también proporciona elementos invaluable para la interpretación del texto. Para dar cuenta de ello, consideramos la propuesta de Laura Fobbio, quien detalladamente explica la importancia de este en el género dramático.

Las propuestas concernientes al diálogo y monólogo dramático dan cuenta de las diferentes evocaciones que hacen los personajes y que han de permitir un acercamiento y percepción de la muerte; además, permiten comprender el carácter de los personajes y la configuración del otro a través de la palabra dicha, de los escenarios detallados y de las posturas individuales hacia el tema que ahora nos ocupa. Sin más preámbulo, damos paso al análisis resultante de *Invitación a la muerte*.

## **Capítulo II**

### **La escritura dramática: primer acercamiento a la poética de la muerte**

En la primera parte de esta investigación se habló sobre los diferentes estudios que se han realizado de *Invitación a la muerte*. Tratamos de poner en evidencia la importancia del texto en el ámbito literario y teatral mexicano, pues consideramos que es un referente necesario que coadyuva la historia cultural y artística del país. Las diferentes posturas teóricas y críticas presentadas en el primer capítulo son una invitación a leer el drama villaurrutiano a través de un enfoque literario; en consecuencia, comprendemos que toda puesta en escena tiene su génesis en el texto escrito, el cual permanece inmutable en su escritura, pero da pauta a diferentes interpretaciones que han de reflejarse en una escenificación.

En este segundo capítulo se presenta un análisis dramático que ha de permitirnos trazar el camino hacia lo que aquí denominamos “poética de la muerte” (entrecomillado mío) que, en definitiva, será un primer paso para dar pauta a la solución de los espacios vacíos y lugares de indeterminación en el texto. Veremos cómo el diálogo, el monólogo y las situaciones dramáticas permiten solucionar los enigmas presentes y nos enfrentaremos con el papel protagónico de la muerte. Consideramos que este drama posee características determinantes que la distinguen, claramente, del resto de su producción teatral; además, daremos cuenta de cómo la palabra, el cruce de las situaciones dramáticas y los personajes van construyendo su imagen a lo largo de *Invitación a la muerte*.

## 2.1 El diálogo

Una de las grandes preguntas que uno siempre se hace al iniciar un análisis dramático es cómo diferenciar la parte escénica de la parte meramente literaria, llegando siempre a la conclusión de que no existe ninguna teoría que dé una solución para ello. Los textos dramáticos siempre han estado condicionados a una representación escénica para que puedan cerrar el ciclo de su creación, es decir que fueron escritos únicamente para ser representados; tal argumento ya problematiza el texto, pues este posee particularidades esenciales que solo pueden ser explicadas durante un proceso de rigurosa investigación.

Sabemos que el diálogo es un elemento que prepondera en toda la tradición literaria, específicamente en el género dramático. En la *Poética* de Aristóteles se lee que “Esquilo fue el primero que incrementó el número de actores de uno a dos, disminuyó las partes corales y dio el papel relevante al diálogo” (74). Con ello, entendemos que la parte hablada asume una misión decisiva dentro del texto. En consecuencia, debemos agregar la definición del *Diccionario de Autoridades*, que define Diálogo como “s. m. Conferencia escrita o representada entre dos o más personas, que alternativamente discurren, preguntándose y respondiéndose. Es voz puramente Latina *Dialogus*” (Tomo III 1732). Estas definiciones son oportunas para nuestro planteamiento; sin embargo, es necesario recurrir a propuestas más contemporáneas y exclusivas para el terreno dramático.

Anne Ubersfeld en su libro *El diálogo teatral* (2004) afirma que el diálogo es una reproducción de elementos tomados de la realidad, construyendo así un discurso verosímil conformado por enunciados con carácter estético. Más adelante apunta que:

El diálogo teatral es algo necesariamente incompleto porque: a) su sentido no está acabado ni fijado; b) es un lenguaje hablado cuya expresión debe ser concreta. El teatro no es solamente, ni aun esencialmente, un modo de comunicación, es una forma de arte. Un arte concreto, que necesita de todos los medios lingüísticos (Ubersfeld 147).

Los planteamientos a y b de la cita nos posicionan frente a un par de rupturas extrañas pero verosímiles en el teatro contemporáneo. Aunque el texto tiene una lógica particular “el diálogo puede comenzar con la indicación de una apertura temporal y, a la vez, *in media res*” (45); este elemento deja al lector en la expectativa de lo que vendrá, pues la falta de información se va aclarando conforme avanza el texto; de esta manera, la trama va resolviendo “quién habla y la situación en la que se encuentran los hablantes” (48).

De esta manera, vemos que el diálogo es una forma obligada en cualquier obra dramática, pues es el medio por el cual los personajes intervienen en la historia; a través de él podemos apreciar la postura que asumen ante determinado conflicto y entendemos cómo fue su proceso de solución ante él. En consecuencia, se complementa con el monólogo (que veremos más adelante) y juntos permiten al lector despejar la incertidumbre sobre lo que los personajes intentan transmitir o simplemente nunca se dejan oír. Entendemos que el diálogo vuelve dinámico el texto dramático porque mediante el lenguaje hablado se contextualiza al lector, se presenta la imagen de los personajes al mismo tiempo que los dota de un efecto de realidad<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Bajo términos aristotélicos se trata de la verosimilitud.

Otra de las particularidades del teatro contemporáneo es la disrupción, es decir la rotura, la interrupción y lo incompleto en los diálogos; además, también existe el silencio y “lo no dicho” que resultan preponderantes para textos como el que ahora nos ocupa. Al respecto, Ubersfeld señala “El diálogo contemporáneo no duda en violar las habituales leyes de la comunicación y en yuxtaponer enunciados que no se responden, que son como aerolitos caídos de las bocas sin destinatario o cuyo destinatario no está físicamente presente” (53).

Por lo tanto, el diálogo dentro del teatro contemporáneo, según Ubersfeld, está basado en una doble orientación: por un lado, la presencia de “dúos conflictivos o afectivos, monólogos autorreflexivos y relatos a los que a menudo se agregan contrapuntos hablados” (19); y por otro, el diálogo ha de plantearle al lector un juego en el que éste se vuelve un destinatario frustrado. Pero no hay que olvidar que “este enigma y esta frustración forman parte de su estatuto de receptor y del placer que obtiene” (85). Además de las posturas descritas, es menester recordar que dentro de cualquier texto dramático el uso de la palabra de cada uno de los personajes estará reflejando el contexto de su cultura, de su tiempo y de su espacio, pues al tratarse de una actividad social, incluso dentro del texto, la palabra “se encuentra estrechamente sometida a códigos y a leyes de funcionamiento” (20).

Para continuar con los planteamientos del diálogo, es necesario entender la propuesta de Laura Fobbio quien argumenta que:

El diálogo es un discurso en el que se destacan el alocutario (el destinatario o receptor), la alusión a la situación elocutiva (desde el cual se habla) y la remisión simultánea a varios marcos de referencia donde son frecuentes las formas interrogativas, así como los elementos metalingüísticos, es decir, las instrucciones que el mismo mensaje da para guiar la interpretación (Fobbio 29).

Comprendemos que el diálogo hace referencia a una determinada forma de emitir el discurso verbal, en el que han de estar involucrados por lo menos dos agentes que pretenden compartir un mensaje. Entonces, a partir de lo anteriormente expuesto, sintetizamos que el diálogo es un objeto dinámico que ha de permitirle al lector conocer el carácter<sup>4</sup> de los personajes, sus miedos y habilidades, sus defectos y deseos, y su desarrollo en el texto.

## 2.2 El monólogo

El concepto inmediato de monólogo se refiere a la obra dramática en la que habla solo un personaje; esta característica no es propia de este tipo de textos, sino que también puede presentarse en la novela o en el cuento, de igual forma que el diálogo. “Definimos al monólogo como forma dramática por medio de la cual se produce un acontecimiento artístico que comunica al lector/espectador<sup>5</sup> con la cultura a la cual pertenece” (Fobbio 25). En este sentido, el análisis de los monólogos en *Invitación a la muerte* permite ver a los personajes como instancias universales dispuestas a desnudarse y desnudar su conciencia individual; a través de él han de poder manifestar sus dilemas, la búsqueda de soluciones a sus problemas, su soledad, abandono y el patetismo con el que se conduce su historia dentro del drama. Ubersfeld señala que “Los no diálogos, monólogos y soliloquios, son natural y doblemente dialógicos” (21); esto quiere decir que el monólogo encubre diferentes voces encargadas de exponer temas y motivos que originan contradicción y forjan el carácter de los personajes. Por lo tanto, el monólogo es un fenómeno que ha de permitir la comunicación no solo entre

---

<sup>4</sup> De acuerdo con Claudia Cecilia Alatorre, y siguiendo la tradición aristotélica, el carácter y la anécdota están formados por material probable; representan un binomio inseparable. Por lo tanto, el tratamiento probable hace que el personaje sea “complejo” pues posee un carácter social-general.

<sup>5</sup> Para los objetivos de esta investigación el espectador será excluido ya que está vinculado con las artes escénicas que por el momento son ajenas a lo que aquí se plantea.

personajes, sino entre texto y lector, al mismo tiempo que se presentan acontecimientos verosímiles. Fobbio continúa:

Aunque nuestro objetivo no es hacer una historia del monólogo dramático, nos interesa recordar que desde el Naturalismo hasta mediados del siglo XX lo representable en el teatro se construye en relación con la vida y la realidad, por ello el monólogo es reformulado y “reubicado” para lograr un verosímil conveniente en cada tiempo y sociedad... (19).

Con la cita podemos entender que al reubicar la importancia del monólogo, sabemos que un parlamento a solas podría no ser considerado verosímil o realista, siempre y cuando el personaje que monologa sea un loco, responda a su contexto y a su relación estrecha con la trama del texto; bajo este tenor, recordemos que en la dramaturgia contemporánea permea la satisfacción del lector al estar frente a un texto en el que pueden leerse diferentes “modos de intercambio” (19) en cada intervención de los personajes. Esta característica lo vuelve plurivocal<sup>6</sup>, ya que cada uno de ellos presenta formas específicas de comunicación en las que hay que tomar en cuenta la intención, los motivos, lo cultural, lo social y el contexto en el que se desencadena la trama.

Esto nos permite advertir que el problema se vuelve más complejo cuando la información de las acotaciones sobre los personajes es mínima, pues recordemos que *Invitación a la muerte* obedece a lo que la tradición dramática ha denominado *in media res*, es decir que la historia comienza con el conflicto; ante tal acontecimiento, gran parte del

---

<sup>6</sup> Para una mejor comprensión del término, Laura Fobbio cita a Víctor Viviescas (2005) quien argumenta “el monólogo contemporáneo (de finales del siglo XX) funciona como un espacio de exploración y disección de las múltiples voces e identidades que constituyen al “yo” (21).

pasado de los personajes es desconocido para el lector; algunos datos serán revelados conforme se añeja el drama, pero otros tantos serán omitidos por completo. Cabe señalar que aquella información que los personajes revelen sobre su vida y su pasado, implícitamente de su carácter, será lo indispensable para la comprensión del texto en su totalidad. Y la información a la que nos referimos es presentada, la mayoría de las veces, mediante los diálogos y monólogos.

El monólogo dramático incorpora recursos que lo complejizan y constituyen como posibilidad de comunicación: permite conocer al monologante, su identidad, las interacciones de las que participa, su relación con las figuras/personajes que constituyen su entorno (relaciones familiares, laborales, culturales) (Fobbio 43).

Esto parece confirmarse cuando nos percatamos del comportamiento de los personajes, quienes mediante su participación en el drama nos permiten redescubrirlos; sus relaciones monologantes interaccionan, permitiendo un proceso de comunicación que involucra, directa o indirectamente, al lector; en este sentido, ellos también han de reflejar si “la comunicación es congruente o equilibrada” (67) o si estamos ante situaciones carentes de sentido, irreales o contradictorias. Bajo este tenor, el monólogo al igual que los diálogos son muy significativos porque además de revelar el carácter de los personajes, son herramientas literarias capaces de manipular al lector mediante las interrupciones dialógicas y la focalización del tiempo y el espacio en el que se desarrolla la acción, pues de esta manera toda la atención se enfoca en uno o dos personajes o en una determinada acción. En consecuencia:

El monólogo, en tanto discurso interior exteriorizado, habilita expresiones y ambigüedades, certezas que se desdican, ideas que se contradicen, y responde al

mecanismo de la palabra interrumpida, vacilante, murmurada, gritada solo cuando el monologante lo permite y se lo permite. Entonces, el discurrir puede avanzar y luego volver al inicio, dejar espacios en blanco, callar o ser, simplemente un ensayo de algo que jamás será dicho, por tratarse de la palabra ensimismada (Fobbio 166).

De acuerdo con la cita, el personaje que monologa puede llegar a confundir al lector mediante estrategias que, como hemos mencionado, manipulan no solo el tiempo y el espacio, sino su postura sociocultural, política y filosófica. Puede confesar, denunciar o reclamar algo con la simple intención de confirmar un hecho o desviar la atención. En *Invitación a la muerte*, por ejemplo, notamos que el personaje de Alberto cae constantemente en contradicciones después de la repentina llegada de su padre; el lector desconoce los motivos del abandono, en primer lugar, y del regreso, en segundo. Esto deja un enorme espacio vacío que, como veremos en el siguiente capítulo, puede ser o no llenado por el lector, siempre y cuando el mismo texto lo permita. Para esta investigación, es en esos espacios donde radica la dramaticidad del texto escrito, que siempre ha de mantener al lector en tensión e incertidumbre, dosificando paulatinamente la información de cada personaje.

El monólogo explora el comportamiento del personaje, mostrando la correspondencia entre movimientos y palabras, aún el desconcierto. Los gestos, el tono de la voz, la quietud, el silencio, en fin, todo lo que dicen/callan y hacen/no hacen los monologantes constituyen su conducta y, por medio de la metodología que aquí aplicamos en teoría y análisis, se accede a la interacción de la obra (153).

En este sentido, el monologante es quien da pauta a la interacción de la obra con el lector; sin embargo, la consecuencia directa de esto es un quiebre evidente entre el tiempo y el espacio, pues al monologar, el personaje puede hacer analepsis y prolepsis que revelan

detalles que marcaron su vida, forjaron su carácter y modificaron su conducta. De esta manera, el personaje permite al lector ir y venir entre el pasado y el presente de éste. Dicha herramienta literaria involucra de forma directa al lector, pues recordemos que cuando el personaje se presenta como un yo o nosotros necesariamente existe un “tú implícito o explícito” (Ubersfeld 15).

### **2.3 Las situaciones dramáticas en *Invitación a la muerte***

En 1985, el escritor y crítico literario francés George Polti dio a conocer las 36 situaciones dramáticas<sup>7</sup> que permean no solo en el teatro sino en la Literatura en general. Éstas pueden definirse como intrigas y emociones que dan cuenta cómo los personajes se enfrentan a diferentes conflictos. Si bien se han realizado grandes esfuerzos por tratar de incrementarlas o reducirlas, los críticos y teóricos teatrales han llegado a la conclusión de que estas son suficientes para explicar el fenómeno dramático. Polti indica que “eran treinta y seis categorías que yo debí precisar para distribuir adecuadamente las innumerables obras dramáticas” (2018)<sup>8</sup>. En este sentido, en *Invitación a la muerte* podemos identificar al menos 12 situaciones dramáticas (SD a partir de ahora) las cuales están determinadas por los

---

<sup>7</sup> Las situaciones dramáticas son: 1) Súplica, 2) Liberación, 3) Crimen perseguido por la venganza, 4) Venganza entre parientes, 5) Persecución, 6) Desastre, 7) Víctimas de la desgracia, 8) Rebelión, 9) Proeza, 10) Secuestro, 11) Enigma, 12) Obtener, 13) Odio entre parientes, 14) Rivalidad entre parientes, 15) Adulterio homicida, 16) Locura, 17) Imprudencia fatal, 18) Delitos involuntarios del amor, 19) Asesinato de un pariente desconocido, 20) Sacrificarse por un ideal, 21) Sacrificarse por parientes, 22) Sacrificar todo por pasión, 23) Obligación de sacrificar personas amadas, 24) Rivalidad entre desiguales, 25) Adulterio, 26) Crímenes de amor, 27) Descubrimiento de la deshonra de un ser querido, 28) Obstáculos para el amor, 29) Amar al enemigo, 30) Ambición, 31) Conflictos con Dios, 32) Celos erróneos, 33) Error judicial, 34) Remordimiento, 35) Reencuentro, y 36) Pérdida de seres queridos (George Polti, *Las 36 situaciones dramáticas*, 2018, Edición Kindle).

<sup>8</sup> Para esta investigación utilizamos la traducción de Adrián Silisque bajo la edición Kindle de 2018. (Al carecer de numeración de página, utilizaremos el año de edición).

diálogos y monólogos; a pesar de la abundancia de SD, nos enfocaremos únicamente en las siguientes cuatro, ya que sopesan los intereses de esta investigación<sup>9</sup>.

La primera SD que identificamos es el “obstáculo para el amor”. Para Polti ocupa el lugar veintiocho de su clasificación; si bien el autor se enfoca en los impedimentos del matrimonio, como diferencia socioeconómica, familia, enemistad entre familias, etc., no son aplicables al drama villaurrutiano porque no se menciona, por ejemplo, el estado económico de Aurelia; solo puede intuirse por el empleo de su padre, pero no se dan mayores detalles; por ello, afirmamos que en el texto se trata de la incompatibilidad en el carácter de los personajes (2018). Y no es para menos, pues en términos aristotélicos el carácter es uno de los elementos principales que definen la complejidad del personaje.

Entendemos por obstáculo un impedimento o dificultad para llegar a algo, en este caso a alguien. En el drama el obstáculo es binario, es decir hay obstaculización entre Alberto y Aurelia, y entre Alberto y Horacio. Aurelia es hija de El viejo, personaje que trabaja en la casa de inhumaciones y es compañero del joven Horacio. Es hasta la escena VIII del segundo acto, casi al final, cuando el diálogo entre Aurelia y Alberto nos revela la realidad de su relación sentimental. Veamos:

Aurelia: –¿Luego, también soy tu enemigo?

Alberto: –(*Apartando las manos*). Tú, precisamente, no. Pero tú no eres solamente

Aurelia, mi amiga, mi novia: tú eres también mi casa, o la casa de tu padre, o la

---

<sup>9</sup> Las cuatro situaciones dramáticas en las que profundizamos son: 1) Obstáculos para el amor. 2) Rivalidad entre desiguales. 3) Enigma. 4) Sacrificio por un ideal. Hacemos hincapié en ellas porque son las que comprometen el accionar de los personajes; además, sobre ellas giran los conflictos que detonan la trama y culminan en un proceso de anagnórisis. Las restantes SD son: 5) Locura. 6) Obligación de sacrificar personas amadas. 7) Súplica. 8) Remordimiento. 9) Reencuentro. 10) Pérdida de seres queridos. 11) Descubrimiento de la deshonra. 12) Rivalidad entre parientes. Esta ocho SD las consideramos secundarias y las enunciamos sin profundizar porque son consecuencias de las cuatro principales; explicarlas a detalle nos harían caer en la redundancia.

agencia; tú eres también, en cierto modo, mi infancia, mi pasado, y por desgracia formas parte de mis costumbres... y hasta tu amor, Aurelia, ahora lo siento... (Villaurrutia 328).

Consideramos que no es gratuito que la revelación de su relación amorosa sea casi al finalizar el segundo acto, pues más adelante Alberto le confiesa que su amor se ha vuelto “un hábito” (328) y en la cita leemos que también es una costumbre; sabemos que ella ha estado en su vida pasada y presente, pero eso no es impedimento para que el cariño se vea comprometido. Si bien esto es un golpe doloroso, también es cierto que Aurelia conoce los sentimientos de Alberto no solo hacia ella, sino incluso hacia Horacio. Veamos cómo es presentado en el drama:

El joven: –Adiós, Aurelia. Adiós, Alberto.

*(Alberto se ha puesto de pie; le tiende las manos a Horacio y no puede resistir el deseo de abrazarlo, y lo abraza).*

Alberto: –Adiós, Horacio.

*(El abrazo se prolonga. Aurelia no comprende. Horacio, al fin, sale).*

#### ESCENA VIII

Aurelia: –*(Que busca una explicación de su asombro)* ¿Qué sucede, Alberto? ¿Por qué te abraza? ¿Por qué lo abrazas de ese modo? Entre ustedes hay algo que me ocultas. Dímelo. Quiero saberlo. Has abrazado a Horacio como se abraza a alguien que va a partir para un largo viaje, a quien no sé volverá a ver por mucho tiempo, o bien... no sé... (380-381).

Es evidente que Aurelia duda de Alberto y de Horacio, mostrando así la obstaculización del amor. Ella no solo duda de los sentimientos de Alberto hacia ella, sino

que además deja entrever una posible homosexualidad entre los amigos “Aurelia: –(*Después de una pausa, al ver que el joven no sabe qué hacer.*) Sí, quédese usted. Es fácil darse cuenta de que...” (364). Ante la existencia de un dúo amoroso, Anne Ubersfeld afirma que “Muy a menudo, el dúo amoroso se caracteriza por la simetría sintáctica de sus enunciados, que se responden, pero también por la repetición de esos enunciados, que aparecen como una especie de canto amebeo” (28); esto último se refiere a los “mismos elementos sintácticos que surgen del discurso lírico” (28). Según Ubersfeld los diálogos entre los amorosos deberían concordar sintácticamente, incluso en lo semántico. Pero, el discurso entre Aurelia y Alberto disrumpe dicha afirmación. Más adelante señala que:

A menudo, el discurso amoroso peca contra la ley de cantidad: los amantes hablan demasiado, pero ese demasiado es el sentido mismo de la expresión de un discurso acerca del exceso del deseo. Demasiado para el intercambio común, demasiado para la simple comprensión de hechos (84).

Al respecto, podría pensarse que el exceso del deseo radica específicamente en Aurelia y Alberto; sin embargo, siguiendo la lógica de la cita, es con Horacio y Alberto entre quienes hay más abundancia de diálogo, por tanto de comunicación; es Horacio a quien Alberto revela sus preocupaciones: “Es posible, porque a veces quiero despertar para acabar de una vez por todas con el dolor que me produce eso que llamas un mal sueño... pero me faltan fuerzas” (Villaurrutia, 377); sus planes de huir: “(*Decidido, afirmándose*) Me iré esta misma noche, así, sin avisar a nadie, sin equipaje, con lo que llevo puesto. Primero, te escribiré [a Horacio] para dar señales de vida, para pedirte algo de dinero. Después...” (379) y sobre todo el deseo de su compañía:

El joven: –(*Confundido. Se despide de Aurelia.*) Bueno, los dejo. Hasta mañana.

Alberto: *–(Al mismo tiempo que el joven le hace un ademán de adiós.)* No. No te vayas. Te lo ruego.

El joven: *–Pero si hace un momento...*

Alberto: *–Hace un momento, sí; pero ahora no.*

El joven: *–Ahora comprendo que quisieras estar solo. (Haciendo adiós con la mano.)*  
Dispénsame. No he visto nada. Adiós.

Alberto: *–(Con voz imperativa.)* Quédate. *(Suavizando la voz.)* Por favor (364).

Con los ejemplos y las descripciones que hemos presentado, conocemos la evidente obstaculización amorosa entre el triángulo Aurelia-Alberto-Horacio. Aurelia y Horacio, directa e indirectamente, tratan de ocupar un lugar importante en la vida de Alberto; Horacio lo logra, a diferencia de Aurelia. En consecuencia, la segunda SD permisible en esta triada de personajes, sobre todo en estos últimos dos, es la “Rivalidad entre desiguales” (Polti 2018) que versa sobre Alberto. Cabe señalar que en ambas relaciones (Aa: Alberto/Aurelia, y Ah: Alberto/Horacio) abunda la cantidad de información desconocida u oculta; no se sabe el tiempo de relación entre “Aa”, no se conocen sus edades exactas, estudios o si tienen metas en la vida; lo que sobresale en primera instancia es la lejanía y desapego que hay entre ambos. En seguimiento, los vínculos entre “Ah” también son escasos de información: no se mencionan sus apellidos, se desconocen sus gustos, de Horacio no se menciona cómo viste o si tiene familiares; estas preguntas nos conducen al enigma, que veremos a continuación; pero principalmente, nos permiten afirmar y comprobar la *in media res* en que se desencadena la historia.

La tercera SD perceptible en el texto es el “Enigma” (Polti 2018), que ocupa el decimoprimer lugar de la clasificación del autor, de la cual señala: “esta situación genera, por

excelencia, el mayor interés en el teatro, ya que el espectador, ignorante y curioso, se involucra tanto con el héroe que acaba siendo absorbido y termina creyendo que es él quien está resolviendo el problema” (2018). Esta característica cobra relevancia durante el siglo XX ya que se demandaba mayor participación del lector, convirtiéndolo en un agente activo y con la capacidad suficiente de resolver los enigmas.

Vamos a entender enigma como la “Realidad, suceso o comportamiento que no se alcanzan a comprender, o que difícilmente pueden entenderse o interpretarse” (RAE). En este sentido, hay diferentes manifestaciones de la SD. Además de las que ya mencionamos líneas arriba, es enigmática la desaparición y el repentino regreso del padre de Alberto, quien se presenta en la casa de inhumaciones como un cliente; no obstante, es por medio del personaje El viejo que sabemos que en realidad se trata del padre de Alberto:

El viejo: –¿Ya vio usted quién entró? (*Horacio no contesta.*) ¿Me oye?

El joven:–(*Saliendo de su abstracción.*) ¿Qué hay?

El viejo:–Acaba de entrar su cliente de anoche.

El joven:–¿Cuál? (*Viéndole.*) Solo esto me faltaba [...]

El viejo:–Un momento.

El joven:–¿Qué quiere usted?

El viejo:–Si le dijera a quién se parece.

El joven:–(*Distraído.*) ¿Quién?

El viejo:–(*Señalando directamente al cliente.*) El señor.

El joven:–¿A quién?

El viejo:—No va usted a creerme, pero se parece, de una manera notable (en voz baja), al padre de Alberto. La misma estatura, el mismo porte, solo que envejecido y con barba, y de un color más pálido; el padre de Alberto era más bien moreno.

El joven:—(*Que no pierde de vista al cliente.*) ¿Cree usted?

El viejo:—¡Si Alberto lo viera!

El joven:—(*Ansioso, rápidamente*) ¿Qué pasaría?

El viejo:—Diría lo mismo que yo... aunque su padre se fue hace tantos años que tal vez no lo recuerde con exactitud (Villaurrutia 394).

Este diálogo largo, pero pertinente, deja ver el papel del viejo dentro del drama. Después de su participación en la cita, sabemos que él conoció al desaparecido padre y sabe de las posibles consecuencias si se encuentra con Alberto. Aunque al principio es solo una sospecha, al final del drama esto se comprueba. El viejo, entonces, conoce el momento de la partida del padre, y ahora de su regreso, pero no revela ningún dato que ayude a saber los motivos por los que se marchó.

Otro enigma dentro del texto es la enfermedad de Alberto, quien siempre ha de mostrar una inusual palidez. Pero desde la llegada de su padre, dicho síntoma se incrementa. Esto lo podemos leer en el diálogo que establece con el joven Horacio y que se presenta justo después de la visita del cliente a la casa de inhumaciones:

El joven:—Te veo muy pálido

Alberto:—Como siempre

El joven:—Más pálido esta noche (363).

Cabe señalar que lo anterior es un probable dato al que debemos prestar suma atención, ya que Alberto tiene el extraño hábito de espiar detrás de las largas y aterciopeladas cortinas que visten al negocio. Volviendo a la enfermedad del protagonista, ésta resulta difícil

y enigmática incluso para su médico tratante: “El doctor:—(*Tomando asiento.*) A veces, lo imposible se hace posible, señora. Y esto es precisamente lo que me inquieta en el caso de Alberto; no poder hallar su punto vulnerable: los nervios, la cabeza, el corazón, qué sé yo” (368). Consecuentemente hay un diálogo particular en el que el médico argumenta los motivos de las alucinaciones nocturnas de Alberto: “El doctor:— Esa crisis no fue su enfermedad, sino su remedio. ¿Vio usted cómo se fue aquietando a medida que se agotaban las palabras que parecía leer a gritos en una pantalla invisible para nosotros, visible para él?” (368); dichas palabras nunca son mostradas o ejemplificadas en el drama, lo cual las torna enigmáticas pues parecen poseer el antídoto contra su enfermedad.

El enigma, entonces, viene a protagonizar cierto grado de manipulación espacio-temporal, pues paradójicamente los ataques de Alberto suceden por las noches, comienzan en la casa de inhumaciones y alcanzan el clímax en su casa, es decir que éstos se presentan al terminar su jornada laboral, justo al momento de abandonar ese lugar que invita a la muerte. Del tiempo nunca se menciona una hora específica, solo se puede leer en palabras de Horacio “ya es la hora” (363) y es, nuevamente, el momento en que todos se disponen a descansar cuando comienzan las alucinaciones, que casualmente atacan a Alberto en plena soledad, hasta que quienes lo rodean se percatan y lo auxilian. Su estado emocional deja ver que también tiene incertidumbre por sus ataques nocturnos; no obstante, en sus monólogos refleja que siempre ha sido un hombre enigmático, incluso en su infancia:

Aurelia:—Sabes muy bien que no es un día, ni una hora del día.

Alberto:—Ya sé, sino todos los días y a todas horas. (*Cambiando el tono; afectuoso.*)

Pero todo esto no es nuevo para ti, Aurelia, ni para ti, Horacio. Desde niño, ustedes lo saben, mi deseo involuntario era quedarme solo en la casa, renunciando a todos los

juegos, a todos los pequeños goces infantiles, para recorrer las piezas vacías, para escuchar los rumores imprevistos de las cosas, el crujir de los muebles, el ruido de un objeto que nadie ni nada ha movido y que, sin embargo, en virtud de una gravitación misteriosa, cae pesadamente, como un fruto maduro... (364-365).

Además de estos datos que reflejan el carácter complejo del personaje, sabemos que Alberto siempre ha gustado de la soledad, del misterio y de lo sobrenatural. Si bien este comportamiento forja su carácter, también podemos sugerir que tal comportamiento está influenciado, primero por el abandono de su padre, y segundo, en su regreso. Por tales motivos, consideramos que Alberto es un personaje enigmático porque sus constantes prolepsis lo hacen encontrar refugio en la casa de inhumaciones que, en su naturaleza aislada y solitaria, lo invitan constantemente a morir.

La cuarta SD que nos hace reparar en el texto es el “Sacrificio por un ideal” (2018). Polti la coloca en la vigésima posición de su clasificación. Para él, el sacrificio es un tipo de inmolación en la que el personaje principal deja su presente pensando en su futuro. En *Invitación a la muerte*, Alberto decide marcharse y dejar atrás su vida solitaria y enfermiza con el objetivo único de alejarse y comenzar a vivir. El personaje enfrenta la oposición de su pareja: “Aurelia:—(*Con firmeza al principio y cada vez más lentamente hasta quedarse sin voz.*) ¿Pero podrás huir de ti mismo? (*Pausa.*) ¿Podrás huir de ti mismo sin mí? (Villaurrutia 383) y su madre “Si me tienes piedad, no te vayas” (385) quienes le ruegan para que no se marche; aunque la intención de ambas mujeres es que él no se aleje, recurren al chantaje para tratar de detenerlo, porque son conscientes de que no lograrán hacerlo cambiar de parecer. Además, este último par de citas forman parte de los pocos momentos en los que el personaje deja ver sinceridad en sus palabras.

En el acto de marcharse, Alberto está sacrificando no solo su familia (su madre), el amor incondicional de Aurelia y la ferviente amistad de Horacio, sino el abandono de su casa y de la agencia de inhumaciones; tal suceso causa intriga, pues decide alejarse de ese estilo de vida justo cuando aparece su padre, con intención de entrevistarse con él. Con ello, el lector puede ver la intención del cambio de vida, pero como se lee más adelante, Alberto se acobarda y regresa al solitario, enfermizo y enigmático estilo de vida.

De forma secundaria, pero no menos importante, encontramos las siguientes SD: “Locura”, presente en las alucinaciones nocturnas de Alberto; “Obligación de sacrificar personas amadas”, cuando el personaje principal decide alejarse de su vida presente hace el sacrificio de abandonar a Aurelia y a Horacio, a quienes aprecia sobremanera; “Súplica”, por parte de Horacio, Aurelia y la madre de Alberto para que no se marche; también el ruego por perdón por parte de su padre ante su sorpresivo e inesperado regreso. El “Remordimiento”, creemos, recae en el padre/cliente quien manifiesta arrepentimiento de haber abandonado a Alberto y por ello suplica perdón; “Reencuentro”, esta SD involucra al cliente y Alberto, quienes por escasos minutos cruzan palabras; la “Pérdida de seres queridos” también es aplicable a estos dos personajes, primero Alberto pierde por segunda vez a su padre debido a su orgullo, y el padre también lo pierde por segunda ocasión al no persuadir la disculpa de su hijo. El “Descubrimiento de la deshonra” de un ser querido se presenta cuando Alberto descubre que su madre tiene un amante, esto como reflejo de la pena que le causa la ausencia de su padre; lo cual conlleva a la última SD presente en el texto, la “Rivalidad entre parientes” que es el resultado de los celos y reprobos de un nuevo hombre en la vida de la madre de Alberto.

Las situaciones dramáticas dan cuenta de varias herramientas que entretienen *Invitación a la muerte* y que lo rescatan de ser solo un texto inteligente. Como pudimos observar, hay un cruce de conflictos que zanján el trayecto de la historia, y sobre todo a los personajes. Al respecto, dice Ubersfeld que:

Sin duda, una de las leyes generales de los conflictos dramáticos es tener siempre dos caras: una cara “afectiva”, cuyo objeto de deseo es un ser y una cara “objetiva”, en la cual la apuesta es un fin político, un poder, o una idea: son escasas las situaciones conflictivas, orígenes de un diálogo, que sean un simple conflicto de “ideas” (Ubersfeld 32).

En el sentido de la cita, la diferencia entre Alberto y el resto de los personajes radica en su carácter. Esto nos permite pensar que estamos ante un personaje sumamente complejo pues se conforma de diferentes elementos, los cuales conflictúan y determinan su comportamiento dentro del drama. Podemos observarlo en su monólogo interior y las alucinaciones nocturnas que lo afectan solamente a él; tal padecimiento impide al resto de los personajes saber y conocer lo que Alberto observa, por lo tanto limita considerablemente la comprensión hacia el actuar del personaje.

Con ayuda de las situaciones dramáticas, de los diálogos y monólogos que hemos citado, hemos podido conocer un poco el carácter complejo de Alberto. Puede ser considerado como un espíritu o un hombre sin deseos de vivir inmiscuido en su inmanente soledad. Es un homosexual de clóset, pues a pesar de mostrar afecto y cariño exclusivo por Horacio, no se atreve a confesarle sus sentimientos ni afrontar a su familia, mucho menos a Aurelia. La incesante necesidad de reencontrarse con su padre lo hace parecer esquizofrénico y loco, enfermedades que se manifiestan todas las noches. Uno de sus hábitos más

deleznable es su gusto por espiar; dicha actividad no solo se da en la casa de inhumaciones, sino que incluso su casa ha sido decorada con alfombras y largas cortinas que coadyuvan tal comportamiento. Es un personaje enigmático porque siempre está ansioso por la llegada de su padre, pero cuando esto sucede se niega a perdonarlo y prefiere aguardar su regreso. Pese al carácter complejo, las decisiones que ha de tomar lo vuelven, también, un personaje patético, pues al leer su rechazo al cambio y la cobardía ante su padre y Aurelia, notamos una profunda tristeza que lo acerca sobremanera a la ridiculización.

#### **2.4 Silencios y ausencias**

Hemos demostrado cómo, por medio del diálogo, el monólogo y las situaciones dramáticas, *Invitación a la muerte* es una pieza teatral en toda la extensión de la palabra. Bajo esta guisa, cada uno de los personajes, sobre todo Alberto, ha mostrado diferentes intentos por mantener un equilibrio dentro de un estado de desorden; él es un ejemplo fehaciente de la combinación de acciones físicas (corporales) y, sobre todo, psicológicas, que hacen del drama un esquema de tensiones que procuran la reflexión del lector; en este sentido, nuestro texto cumple con el objetivo de generar catarsis, pues sus niveles de comunicación son activos y sensoriales, siempre sujetos a las acciones dentro de él.

En este sentido, comprendemos que la acción y el movimiento son elementos capaces de atrapar la atención de los lectores; sin embargo, en textos como el que ahora nos ocupa, también cobran relevancia las pausas, lo no dicho, el silencio y principalmente la ausencia. Desde la *Dramatis personae* (presentación de personajes), es evidente la falta de información respecto al nombre de algunos de ellos, pues de los once partícipes solo tres tiene nombre propio. A lo largo del drama, nos percatamos de la falta de datos respecto cada personaje, lo

cual no significa que esté incompleto, sino que se da la información en la dosis exacta, es decir la necesaria para el lector. De esta manera, consideramos que la ausencia nos conduce a la solución artística de la muerte debido a su ausencia-presencia dentro del texto. Si bien no se presenta de forma tangible, desde el título mismo se alude a ella. *Invitación a la muerte* es un drama cuyas acciones colocan a los personajes al filo de la muerte, los hace convivir con ella a diario, e incluso parece que se apodera sutilmente de ellos sin que puedan evitarlo. Ella, femenina y atroz zanja una encrucijada entre los vivos y los muertos, quienes comparten el mismo tiempo y espacio dentro del drama. Bajo este tenor, la agencia de inhumaciones, la casa de Alberto, su vestimenta, la confrontación ideológica entre el joven y el viejo (empleados de la agencia) otorgan el espacio adecuado para que el lector nunca se olvide que la muerte permea en todo el texto.

Ya mencionamos la función del monólogo y es importante retomarla ya que éste puede dirigirse a un ausente. Al respecto, Ubersfeld señala que “el monólogo puede ser dirigido a otro ausente, muerto, desaparecido, imaginario” (23). En *Invitación a la muerte*, varios de los monólogos de Alberto están dirigidos a su padre, ausente en el momento en que éste monologa; por lo tanto, consideramos que se trata de un ente imaginario y/o desaparecido, tal como se menciona en la cita. Aunque, el monólogo también puede estar dirigido a uno mismo: “El monólogo puede estar dirigido, y sucede muy frecuentemente, a una instancia del yo, a un yo pasado, o a otro deseo, o a un yo en devenir” (24). Explicamos también sobre las prolepsis que hace Alberto y que nos permiten conocer que desde su infancia se sintió atraído por la soledad y lo misterioso; aunque siempre habla desde un “yo”, se espera la participación y existencia de un “tú”; deducimos, entonces, que los monólogos de Alberto siempre apelan al regreso de su padre, lo cual podemos ver en el texto de manera

más clara al final del primer y tercer acto cuando pregunta “¿Es usted, padre? ¿Es usted?” (Villaurrutia 366 y 406).

Explicemos el ejemplo anterior. Al final del primer acto, Alberto termina una conversación con Aurelia y Horacio, quienes proceden a retirarse y dejarlo descansar. Luego, la acotación nos enuncia que Alberto mira el reloj y “se aquieta al ver la hora” (366) y en seguida se describe cómo entra a la agencia alguien cuyo rostro es imposible de ver por la falta de iluminación adecuada, y es cuando él arroja la interrogante. Cabe señalar que su padre apareció durante el primer acto y ha visitado la agencia en busca de un féretro a su medida, situación que extraña sobremanera a los vendedores. Con la interrogante sabemos que Alberto ansía el regreso de su padre, por ello está al pendiente de la hora y reacciona ante la presencia de sombras.

Al finalizar el acto tercero nuestro enigmático personaje lanza la misma pregunta, la diferencia con la del primer acto, es que para este último momento ya cruzó palabras con su padre, aunque fue solo para rechazarlo y luego arrepentirse de haberlo hecho. Con ello, reiteramos el argumento de que se trata de un personaje patético porque contradice a sus ideales, y esto se intensifica cuando es incapaz de cambiar su estilo de vida. La ausencia del padre, consideramos, enriquece la imploración de Alberto; en este sentido, “el monólogo dramático viene a reafirmar su autosuficiencia” (Fobbio 49).

En cambio, existen dos situaciones que plantean a B presente en escena y “ausente” del ámbito del locutor (monologante). Puede ocurrir que el lector/espectador perciba a los dos personajes al mismo tiempo, pero que cada uno de ellos se halle “en su mundo” o en distintos espacios materiales. En este caso no hay reciprocidad en la comunicación entre A y B porque están imposibilitados de verse. A se dirige

imaginariamente a B; este, por su parte, puede ignorarlo o percibirlo apenas un momento. La otra posibilidad surge cuando B tiene una existencia virtual y, aunque está en escena, el monologante lo imagina, lo evoca pues no comparten el mismo ámbito; es percibido por el público/lector a partir de lo que narra A y, por supuesto, por las acciones que se le atribuyen a B (50).

De acuerdo con la cita, A será Alberto y B será su padre. En efecto, no existe reciprocidad en sus diálogos, pues A casi siempre habla a la nada, esperando la respuesta de B que evidentemente nunca llega. No comparten el mismo ámbito, pues con escaso par de días apenas cruzaron palabras, y cuando esto sucede no pueden dialogar fluidamente; existen tropiezos, dudas e indiferencia por parte de Alberto, mientras que el cliente manifiesta, en todo momento, nerviosismo. Veamos cómo es presentado en el drama:

Alberto:—(*Repitiendo automáticamente.*) “Que ni por un momento me ha olvidado”.

El cliente:—(*Emocionado, esperando.*) Es verdad. (*Pero se detiene al ver que Alberto lo mira secamente, sin calor alguno, y no tiene más que concluir.*) Yo no hago en este momento sino aquello que él... que mi amigo... que el padre de usted haría si viniera a México. Verle, buscarle, hablarle con cualquier pretexto, saber, en fin, que usted vive y cómo vive usted... (Villaurrutia 404).

En esta cita hay un elemento importante por mencionar. Las acotaciones, que se encuentran entre paréntesis y en cursivas dictaminan los gestos y/o movimientos que hace el personaje. Su presencia apoya en la construcción imaginativa de él y también forja su carácter. En este caso, la cita deja ver el nerviosismo del cliente y la indiferencia de Alberto, por lo que resulta imposible continuar dialogando; incluso, cuando el cliente se percató de ello, decide terminar la plática. En esta pequeña parte de la escena VIII del tercer acto es notoria la inmanencia de los silencios, presentes a través de los puntos suspensivos; éstos,

consideramos, manipulan y delimitan el tiempo y generan un espacio vacío que ha de llenar el lector. Respecto el silencio:

Es una de las posibles respuestas a la interpretación, una de las más comunes y significativas que suceden en el monólogo dramático. Este silencio se materializa en los puntos suspensivos, plantea la duda, la dificultad para nombrar la violencia, el suspenso y solicita la complicidad del lector/espectador, quien debe llenar los vacíos (Fobbio 158).

Es decir, que existe una relación estrecha entre la duda y los silencios. Tomando en cuenta el caso de *Invitación a la muerte*, la duda permea todo el tiempo tanto en Alberto como en su padre; mientras que el silencio prepara a Alberto para la llegada de sus momentos de alucinación, que como describimos con anterioridad, siempre son nocturnos; la noche es, en su esencia natural, todo silencio. Las sombras que él visualiza nacen del paso de la luz a través de las cortinas, pero ante la ausencia de ruidos; también existen silencios en los momentos en los que él dialoga con el resto de los personajes. Recordemos que Alberto procura siempre la soledad, y ésta siempre alude a lugares deshabitados y al serlo, suelen estar invadidos de silencio. El silencio, entonces, le permite a los personajes interpretar las miradas y los gestos de sí mismos y de los demás; el silencio dentro de los diálogos termina por incomodar a los hablantes y así se quiebra la comunicación. Es como dice Patrice Pavis, citado por Laura Fobbio, “una estructura que absorbe a todo el texto, porque el silencio está ahí desde antes del decir” (158). Bajo este tenor, *Invitación a la muerte* es un drama invadido por el silencio, pero “el silencio no es una cosa ausente, es una ausencia cosificada, integrada a la música y a la materia de las palabras” (158). En este sentido, el silencio se presenta como una suerte de “problema técnico” (158) que ha de permitir una reconstrucción del texto y procura una forma diferente de leerlo.

El silencio permite que las emociones y pensamientos del monologante, transmitidos mediante frases sin puntuación lógica, casi en una corriente de conciencia, sean conocidos por el público lector que observa el fenómeno y participa de la experimentación. Pero el silencio también es funcional para el personaje: a veces el aquí y ahora no confirma la imagen que tiene de sí mismo. Entonces, el silencio es una oportunidad para el autoconocimiento y hasta podría funcionar como señal metacomunicacional (Fobbio 169).

Entonces, si los silencios disrumpen el diálogo, incomodan a los personajes de igual forma que al lector, están llenos de significación, reconstruyen el texto y dan una nueva posibilidad de lectura; podríamos afirmar que son catárticos; al presentarse, el lector se llena de sensaciones vinculadas con la trama y se adelanta a lo que a continuación ha de leer en el texto; es una suerte de supuesto que valida esas imprecisiones.

Los silencios disrumpen el diálogo mediante la “ausencia de información explícita” (159), generando suspenso y tensión en personajes y lectores; nuevamente se trata de un rasgo catártico. Cabe señalar que en los dramas clásicos no abundan los silencios, por lo que son una característica de la dramaturgia moderna. Entonces, al haber diálogos interrumpidos e información incompleta, las ausencias paulatinamente van cobrando relevancia.

En un texto como *Invitación a la muerte*, las ausencias forman parte de la trama, de las situaciones dramáticas y, sobre todo, de los diálogos y monólogos. En este sentido, podríamos afirmar que los personajes que están lejos del espacio en el que se desarrolla la trama, son inexistentes, como la madre y el padre de Alberto; como Aurelia cuando Alberto y Horacio tiene sus prolongadas charlas.

Otros ejemplos de ausencia son los clientes que nunca llegan a la agencia de inhumaciones y que ha de permitir los diálogos irónicos entre el joven Horacio y el viejo;

estos personajes reflejan oposiciones ideológicas en el sentido filosófico, metafísico y existencial. Cada uno de ellos representa los límites de la vida: juventud y vejez, insensatez y cordura, vida y muerte, jovialidad y aburrimiento.

Y la ausencia que prepondera y resalta sobre todas, es la ausencia de la muerte. Nunca llega, a pesar de que constantemente se le invita a pasar, sea mediante la agencia de inhumaciones, sea mediante los féretros. Su no presencia la transforma en un motivo para la existencia misma de los personajes, pues todos están vinculados con ella: Alberto con sus alucinaciones y enfermedades enigmáticas; Horacio como empleado estrella de la agencia, quien además de disfrutar de su trabajo, conoce perfectamente cada uno de los materiales con los que están diseñados los ataúdes: el viejo, porque cada día que pasa es uno ganado para la muerte; Aurelia que muere de amor por Alberto; la madre que se muere de nervios por la enfermedad de su hijo y la repentina aparición de su exesposo; el doctor porque no encuentra lógica en el estado de salud de Alberto.

Con estas explicaciones observamos la importancia de los silencios en *Invitación a la muerte*. Nos percatamos que se presentan como un vacío que debe ser llenado por el lector, al mismo tiempo que disrumpe la comunicación e incomoda a sus interlocutores. En este sentido, su presencia es de vital importancia para generar catarsis. Además, el drama deja ver una de las aportaciones más sobresalientes en la Dramaturgia de Xavier Villaurrutia; nos referimos a la ambientación, perceptible en las acotaciones. De forma minuciosa, se detallan los requerimientos de la atmósfera que potencializa la participación de los personajes y que impide olvidarnos que la muerte está presente en todo momento, como una sutil fragancia. Sin embargo, es necesario dar un espacio con argumentos más profundos sobre la ausencia, los silencios y los espacios vacíos, por lo que en el siguiente capítulo se abordarán con más detalle.

### **Capítulo III**

#### **Espacios vacíos y lugares de indeterminación: manifestaciones de la muerte**

##### **3.1 Los lugares de indeterminación y su importancia en *Invitación a la muerte***

Para leer *Invitación a la Muerte*, y hasta cierto punto, para comprender la poética villaurrutiana, el procedimiento más sensato es sumergirse en el texto, mirarlo desde su interior y dar una interpretación pertinente. Para este tercer capítulo, se hace un acercamiento teórico que ha de brindarnos una proximidad del papel que juega la muerte en el drama que ahora nos ocupa.

Como pudo leerse en el segundo capítulo de esta investigación, el análisis de los diálogos y monólogos dan cuenta de los diversos enigmas desarrollados a lo largo de la trama, que paulatinamente aclaran el vínculo entre el pasado y presente de los personajes. Con los diálogos, por ejemplo, notamos la diversidad de interrupciones dramáticas que nos orillan, necesariamente, a entender el papel de los silencios y lo no dicho. El diálogo permitió entender las frustraciones, lazos afectivos y conflictivos de los personajes revelando su carácter, así como las diferentes voces que construyeron la imagen del yo y del tú. De esta manera, cada uno de los personajes está representando “algo determinado” que se quiere proyectar. Pero ¿qué es ese algo que se quiere proyectar? Para dar respuesta a esta interrogante, sobre la que versa principalmente este capítulo, es necesario comprender las propuestas de Roman Ingarden y Wolfgang Iser, quienes indican que los lugares de indeterminación presentes en el texto literario serán llenados por los lectores, siempre influidos por su contexto, historia personal y horizonte de expectativas.

La propuesta de estos teóricos propone que el lector se involucre de forma directa en el acto de lectura, puesto que es él quien ha de actualizarlo. En *La estructura apelativa de los textos* (1970), Wolfgang Iser enfoca su atención en la prosa literaria; empero, consideramos que es adecuada para el drama que nos ocupa, en primera instancia porque se propone un margen de actualización con el que el drama villaurrutiano cumple; la deixis vertida en el epígrafe de *Invitación a la muerte* y el desarrollo de la trama también lo comprueban. Es decir, que la lectura del texto tiene una constante que se convierte paulatinamente en un presente.

Pero, obviamente, el texto debe otorgar un margen de posibilidades de actualización, pues siempre ha sido entendido de una manera un poco diferente, en tiempos diferentes y por diversos lectores, aun cuando en la actualización del texto predomina la impresión común de que el mundo abierto por él tan histórico como pueda ser, puede convertirse continuamente en presente (Iser 101).

Consideramos que la actualización del drama villaurrutiano se sirve del contexto para configurar su propia realidad; pero, no debemos olvidar que el texto mismo es una “reacción a esa realidad” (101). La realidad que podemos percibir es la presencia continua de la muerte, puesto que es un tema real que acoge y acompleja a todos los personajes; sin embargo, consideramos de vital importancia la actualización del drama a través de su temática, así como del epígrafe deíctico con el que inicia, y que de forma irrefutable contextualiza al lector en su tiempo presente.

El mundo real aparece entonces solo como una posibilidad que se volvió comprensible en sus presuposiciones. Sin embargo, la indeterminación también se puede “normalizar” teniendo presentes las experiencias individuales del lector. El lector puede reducir un texto a las experiencias propias (104).

Con la cita podemos comprender que la naturaleza del drama villaurrutiano lo dota de adaptabilidad a las disposiciones del lector, quien constantemente busca el sentido del texto y cuando llega a encontrarlo, éste es capaz de “hacerse consciente de sus propias disposiciones, al experimentar sus proyecciones” (Iser, 117). Estamos de acuerdo con Iser, pues la intensidad catártica en el lector dependerá de sus experiencias con la muerte y así el texto trasciende en el inconsciente con mayor intensidad; empero, la indeterminación nunca podrá ser completada en su totalidad por el lector, ya que al estar sujeto a constantes cambios y crecimientos intelectuales, las lecturas que de él se hagan irán modificándose a su entorno psicológico. Esto no es reprochable, sino que constata un enriquecimiento continuo del texto.

Bajo esta guisa, es importante reparar en la participación del lector, a quien Iser denomina “lector implícito” (término muy parecido al lector modelo que sugiere Umberto Eco); al involucrarse en el acto de lectura, este tipo de lector responsabiliza su participación directa en el texto, es decir que se entabla una relación comunicativa, la cual siempre deja la huella de la reflexión. Pero dicha propuesta no es gratuita, pues para lograr la participación del lector, el texto debe estar dotado de las ausencias necesarias para captar la atención e interés de su receptor.

Llamo “punto de indeterminación” al aspecto o al detalle del objeto representado, del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado el objeto correspondiente. Toda cosa, toda persona, todo proceso, etcétera, que es representado en la obra literaria contiene muchas partes de indeterminación. Especialmente los destinos de los hombres y las cosas muestran muchas partes de indeterminación (Ingarden 33).

De acuerdo con la cita, la vida de los personajes carece de una “representación explícita” (33), es decir que sus propiedades cambiantes están indeterminadas dentro del texto. Pero, dicha característica lejos de revelar deficiencias en su composición, mantiene el equilibrio con el estilo con el cual fue creada. Cabe señalar que la propuesta ingardeana cobra mayor fuerza en los textos dramáticos, pues con un poco de suerte serán representados en un escenario y dicha transformación del texto escrito al espectáculo escénico es un claro ejemplo de cómo un lector rellena esos lugares de indeterminación. En la teoría de la escenificación este fenómeno responde al nombre de transducción; pero profundizar en él no responde a los intereses de estas líneas. Es pertinente señalar que las indeterminaciones en el texto literario le permiten una pluralidad no solo de lecturas, sino también de sentidos que fortalecen y potencializan el vínculo comunicacional entre texto y lector.

Esta pluralidad de lecturas enriquece la naturaleza del texto y robustece el encuentro con el lector, característica imprescindible dentro de los estudios de la recepción, que siempre apela a la interacción y sobre todo permite ser una parte “co-creadora” (entrecomillado mío) en el proceso de lectura; esto tiene sentido si recordamos que dentro del texto literario es imposible decir todo acerca de los personajes, sean acontecimientos o situaciones que éste represente. Consideramos que la verosimilitud y el sentido del drama no se encuentran en él de forma aislada, sino específicamente en el proceso de lectura en el que se han de determinar y concretar los espacios vacíos.

De esta manera, en el proceso de lectura se da una dialéctica, o relación mutua, entre el recuerdo modificado y la expectativa, igualmente modificada. Y en cuanto que en el texto hay elementos que prefiguran potencialmente esta dialéctica, es el lector, en definitiva, quien la realiza en cada momento de su lectura. Su actividad consiste, pues,

en un juego dialéctico de doble movimiento: uno hacia delante, hacia el futuro, hacia lo que se espera de lo que no se ha leído aún; y otro, hacia atrás, hacia el pasado, hacia lo que se recuerda de lo que previamente se leyó (Sánchez 10).

Esta dialéctica entre el recuerdo y la expectativa le otorgan al lector la capacidad de ir y venir de forma intrínseca en su horizonte de expectativas, así como en el pasado y el presente de la trama y el accionar de los personajes. Por medio del acto de lectura, el lector decide entre las diferentes posibilidades que le da el texto y las que mejor se acoplan a su interpretación, dando como resultado una actualización paulatina de él. Siguiendo esta lógica, el texto se vuelve inagotable, pues la cantidad de posibles lectores es directamente proporcional a la cantidad de interacciones y relaciones mutuas entre texto y lector. Consideramos que en ese “doble movimiento” (10) se presentan cambios en la recepción del drama y en este sentido sí hay una afectación directa en la forma de llenar la indeterminación.

Para Ingarden, la obra de arte literaria es una formación puramente intencional, que tiene origen en los actos creativos de la conciencia del autor y fundamento físico en el texto, fijado por la escritura. Por virtud de este estrato dual (sonido y sentido) la obra es intersubjetivamente accesible y reproducible, tanto como llega a ser un objeto intersubjetivo intencional, relacionado con una comunidad de lectores (Torner 3).

Esta característica permite que entre el texto y el lector, el proceso de comunicación sea intermitente, pues mientras el primero se enriquece mediante avanza la lectura, el segundo lo reconfigura hasta resolver los enigmas que la lectura le ha puesto, y ahí es donde colocamos la intencionalidad. Siguiendo la postura ingardeana, la acción de llenar esos lugares de indeterminación, otorgándoles valor estético, es lo que se denomina concretización:

... llama concretización al acto de completar diversos aspectos de las objetividades representadas, no determinadas en el texto mismo, mediante una comprensión "sobreexplícita" de las frases y de los nombres que aparecen en el texto. En este acto fundamental de la lectura tiene lugar la actividad co-creativa del lector. El acto de concretización tiene, para Ingarden, la función primordial de eliminar los puntos de indeterminación... (Tornero 6).

La concretización, según la cita, es el resultado que se obtiene al llenar la indeterminación; en ella, la participación co-creativa del lector es el aliciente contra esas inconsistencias o lagunas presentes en los textos; sin embargo, sabemos que el mismo texto guía a su esclarecimiento, tratando de evitar los cabos sueltos; en este sentido, la indeterminación es intencional en el drama, en este caso, y obliga una lectura exhaustiva de la obra. Ante estos señalamientos, el acto de concretizar un texto lo vuelve aún más preciso, ya que desde su génesis se han planteado las posibilidades de significación que ha de descifrar el receptor.

Al concretizar un texto, intervienen las habilidades y conocimientos previos del lector que son fundamentales, ya que la solución artística de las indeterminaciones podría quedar a expensas de una manera incompleta, incluso subjetiva. Además, un mismo lector puede hacer más de una sola lectura, acción que trastoca la interpretación que haya realizado durante la primera. Como mencionamos con antelación, esta característica no revela una desconfiguración en el texto, sino que abre las posibilidades no solo de interpretación, sino de lectores y lecturas, sin alejarse de su inmanente estilo con el cual fue creado.

Bajo esta tesitura, la muerte es un lugar de indeterminación en el drama villaurrutiano porque se alude a ella, pero nunca está determinada en su totalidad; en este sentido,

consideramos la existencia de una sentencia descriptiva que apela más a la imagen; la imagen estará condicionada por el carácter de cada uno de los personajes, pues la viven y asimilan de forma individual. *Invitación a la muerte*, recordemos, es un texto dramático que en su momento recibió críticas negativas vinculadas con su valor estético y artístico; puede resultar confuso que las indeterminaciones sean un elemento imprescindible en la poética del texto y que de nueva cuenta se piense que el texto carece de dramaticidad.

En este momento de la investigación es pertinente señalar que *Invitación a la muerte* es un texto que actúa de afuera hacia adentro; una lectura detenida demuestra que la trama avanza con poca acción que puede confundir y/o aburrir a su receptor; además, no existe un conflicto grave entre los personajes, sino más bien hay una discrepancia sociohistórica en relación con lo que cada uno de ellos percibe como muerte; de esta manera, la variedad de significados y la resistencia al cambio que muestran algunos personajes logran hacer catarsis con los lectores. Esa acción pausada visibiliza las indeterminaciones que fortalecen la potencia dramática del texto. Cabe señalar que todo texto tiene fragmentos no dramáticos, los cuales no deben confundirse con las indeterminaciones.

*Porque una cosa es que haya fragmentos no dramáticos dentro de una obra teatral y otra muy distinta que sean mayoritarios y hasta exclusivos dentro de ella. De hecho, nos atreveríamos a afirmar que son relativamente escasas las grandes obras dramáticas que estén compuestas, en un 100%, de texto dramático. Siempre hay algún momento como el del «ser o no ser» donde se filtra lo ensayístico, lo poético, lo narrativo, lo puramente informativo. Para considerar una obra como «literatura dramática» basta con que haya en ella un porcentaje mínimo del 75-80% de texto dramático (García May 4).*

Esto no significa que se mida el valor estético del texto con porcentajes, sino más bien que esa *no dramaticidad* de los textos es resultado de lo novedoso; consideramos esto una intencionalidad de los dramaturgos, quienes al innovar en su poética abren la brecha entre lo que es y no es dramático, sobre todo bajo el canon que así lo ha dictaminado. Lo no dramático suele vincularse con los factores externos que paulatinamente proporcionan la dramaticidad, y uno de los factores imprescindibles es el lector. En el drama villaurrutiano, por ejemplo, hay un hombre que alucina, que se enferma, que piensa; no hay acciones, pero sí hay conflictos; no se lee alguna descripción del tiempo, pero las acotaciones señalan que lo más importante sucede por la noche; las alucinaciones de Alberto disrumpen la correspondencia entre tiempo y espacio, pues todo acontece en su mente y lo que sabemos de su estado crítico es por medio del doctor, de su madre y de Horacio.

### **3.2 La muerte como ejemplo de espacio vacío**

El teórico alemán Wolfgang Iser argumenta que “los espacios vacíos de un texto literario no son, de ninguna manera- como tal vez se podría suponer- un déficit, sino que forman un punto elemental de partida para su efecto” (106). Entonces, ¿cuál es el efecto de los espacios vacíos en *Invitación a la muerte*? Primero, es necesario aclarar la diferencia entre los lugares de indeterminación y los espacios vacíos; para ello, veamos la siguiente cita:

Los sitios de indeterminación se refieren a lagunas temáticas en el texto, mientras que los espacios vacíos llevan al lector a relacionar segmentos textuales, actividad que estimula el proceso comunicativo entre el texto y el lector. El vacío obliga al

lector a usar su imaginación y capacidad combinatorias, refrendándolas al propio tiempo (Dietrich 415).

La cita expresa de manera objetiva la diferencia entre ambas propuestas. Dentro del drama que ahora nos ocupa, la muerte no es el objeto de la trama, sino que se presenta, sucede, invita y se alude constantemente a ella; en consecuencia, consideramos que la muerte juega ambos papeles: por un lado, la indeterminación presente en las alucinaciones de Alberto; por otro, el espacio vacío en lo que cada personaje entiende por muerte.

La muerte invade la psique de los personajes o puede personificarse en ellos para existir dentro del texto; también es plausible que “no ocurra en el texto sino en la mente del lector” (412). En este sentido, *Invitación a la muerte* deja ver, por lo menos, cinco perspectivas de la muerte:

La primera es la perspectiva de Alberto. En primera instancia, la aparente enfermedad que lo acongoja por las noches, en las que un estado febril compromete seriamente su salud. Recordemos que tiene el hábito de espiar, característica que él mismo reconoce como hostil y reprobable, suceso que lo lleva a decir “yo sé que, más que gerente, merezco ser uno de los clientes” (Villaurrutia 379). Este ejemplo de anagnórisis lo hace pensarla “como una cosa natural, como un sueño sin sueños” (362). Cabe señalar que mediante las acotaciones, el lector comprende que hay sumo parecido entre la casa de Alberto y uno de los ataúdes exhibidos en la casa de inhumaciones, el cual fue perfectamente fabricado para “amortiguar los ruidos” (367). Cuando Alberto enuncia: “Es posible, porque a veces quiero despertar para acabar de una vez por todas con el dolor que me produce eso que llamas un mal sueño... pero me faltan fuerzas...” (377); al respecto, a lo largo del texto observamos que el personaje hace constantes declaraciones similares a lo largo del drama, por lo que podemos deducir que su

postura ante la muerte es de índole divina. En consecuencia, la concepción que este personaje tiene de la muerte es muy parecida a la descrita en el Salmo 13:3, en el que leemos “Considera y respóndeme, oh Señor, Dios mío; ilumina mis ojos, no sea que duerma el sueño de la muerte” (Nueva Biblia Latinoamericana). Con ambos ejemplos, observamos la acepción de la muerte como un sueño. De forma sutil, contemplamos una concepción judeocristiana de la muerte, lo cual tiene mucho sentido, ya que a lo largo del texto notamos que Alberto se acerca a la muerte mediante los sueños, y sobre todo a través de sus alucinaciones; así, la conoce, pero no alcanza a padecerla en su totalidad.

La segunda es la perspectiva del doctor. En los diálogos que entabla este personaje con la madre de Alberto es perceptible la intención de querer comprobar todo mediante el ejercicio de la medicina. Entendemos que este personaje podría representar la parte positivista del texto, pero dicha cualidad es más latente en la madre; cabe señalar que el doctor argumenta “Y luego el sueño... como una muerte provisional y salvadora” (Villaurrutia, 368), lo cual refuerza el vínculo, antes explicado, entre lo divino y la muerte. Pero la complejidad no termina ahí. Sabemos que la medicina es la ciencia que estudia la vida, la salud, la enfermedad, la sanación, la prevención y la muerte de un ser humano. En el drama está evidentemente representada por el doctor; sin embargo, quien en realidad necesita explicación sobre lo sucedido a Alberto es el personaje de la madre, pues insiste en que se dé nombre al padecimiento de su hijo; incluso, puede leerse una exigencia hacia el doctor respecto el diagnóstico y tratamiento. Por el contrario, para el doctor es muy claro que la supuesta enfermedad de Alberto no se puede explicar científicamente y pone en entredicho el objetivo fundamental de la medicina: “La medicina es incapaz de crear algo correspondiente y no hace sino procurar, por medio de drogas, que el enfermo duerma” (369).

En continuidad con el tema de las sustancias psicoactivas como solución a la enfermedad, apunta: “Dirá usted que traiciono mi profesión si le confieso que las medicinas son males necesarios; se aplican al enfermo para subsistir con un mal menor uno mayor, con un mal conocido otro desconocido” (370). Tal reflexión cavila en la anagnórisis, pues el doctor, a pesar de ejercer profesionalmente la medicina, duda de la aplicación de medicamentos cuyas fórmulas farmacéuticas parten de las propiedades curativas de plantas y hongos, sabe que siempre hay efectos secundarios en su aplicación y por tanto existe un sesgo entre lo que se dice y lo que en realidad es. Además, él alude constantemente a que la solución al problema de Alberto se presenta cuando este sueña, proceso que él considera el mejor remedio para su paciente; entonces, su postura hace un guiño metafísico, pues el doctor apuesta por la reconfiguración del hombre como ente del mundo, rechazando sutilmente la postura positivista comtiana<sup>10</sup>.

La tercera es la perspectiva de Horacio. Al principio del drama, este personaje dialoga con el viejo respecto la ausencia de clientes y propone que la solución al problema es la muerte; aunque parece bastante lógico tratándose de una casa de inhumaciones, llama la atención que el joven cuestiona los planteamientos católicos sobre la muerte, veamos la siguiente cita: “Como que este mundo es la antesala del otro. ¿Cuál es ese otro mundo? ¿El de la vida, el de la muerte?” (Villaurrutia, 354). Si bien su percepción de la muerte es como un negocio, el joven hace una reflexión importante cuando señala su postura ante Estados

---

<sup>10</sup> El término positivismo fue acuñado por Auguste Comte a finales del siglo XIX para designar el conocimiento científico como punto culminante del saber humano. El auge del positivismo data de 1907, cuando se conformó el círculo de Viena, representado principalmente por el físico Philipp Frank, el matemático Hans Hahn, y el economista Otto Neurath. Sus reuniones tenían el objetivo de discutir temas de filosofía de la ciencia, originando un nuevo movimiento denominado positivismo lógico. El atributo de lógico fue añadido para indicar el apoyo a nuevas formas de explicación científica con base a la lógica formal. Tradicionalmente bajo esta corriente el investigador se tiene que fiar de lo que puede medir y de lo que puede contar, lo que no puede explicar mediante un lenguaje matemático, no existe para la ciencia y por tanto queda en el terreno de la metafísica (Landerio Olvera, Erick, Bertha C. Salazar González y Edith Cruz Quevedo, 2009).

Unidos. Horacio indica: “De otra manera, no se explicarían tantas defunciones sino como el fruto de una actividad desinteresada, cosa que en los Estados Unidos es imposible” (386). Si bien la muerte para Horacio es un negocio posiblemente bien remunerado para los norteamericanos, deja ver que su postura ante ella es más filosófica, pues sus preguntas así lo revelan; al respecto, no debemos olvidar que la muerte, en su inmanencia, es un tema filosófico latente en la historia de la humanidad; además, observamos en Horacio una crítica hacia el modelo económico social del país vecino, que lucra con lo necesario, incluyendo la muerte misma.

La cuarta es la perspectiva del padre de Alberto. Si bien no hace una propuesta con el término muerte explícitamente, esta es perceptible mediante un féretro. Aunque acude a la agencia con el pretexto de comprar un ataúd mientras llega el momento y su objetivo principal es encontrarse con Alberto, el personaje sí da señales de lo que él piensa de la muerte. Para dar cuenta de ello revisemos la siguiente cita:

El joven: (*Sin atreverse.*) Dispéñeme la curiosidad..., ¿de verdad es para usted?

El cliente: Sí, joven, para mí.

El joven: Supongo que no irá usted a cometer un acto violento...

El cliente: (*Sonriendo.*) No hay cuidado. He vuelto de un largo viaje. No tengo muebles y me estoy instalando. Se trata de una vieja costumbre... un ataúd es también una caja...

El joven: Ahora comprendo.

El cliente: Me sirve de guardarropa, y llegado el caso... (Villaurrutia 361).

Consideramos que las palabras del padre de Alberto lo revelan como un ser resiliente, quién es consciente que la muerte puede sorprenderlo en cualquier momento. Si bien la búsqueda del ataúd adecuado para él es una estrategia de acercamiento a su hijo, sus diálogos dan cuenta de su postura psicológica de la muerte, pues refleja capacidad de adaptación ante situaciones adversas, y la muerte es una de ellas. En este sentido, Claudia Gidi argumenta que “el ser humano es el único capaz de anticipar su muerte” (11) y esto se comprueba en el drama villaurrutiano con lo antes expuesto. De esta manera, el personaje sabe que en cualquier momento pueden morir; aunque se desconozca el momento preciso, la muerte llegará.

La quinta perspectiva puede leerse con la repentina aparición de una viuda, quien envuelta en su tocado negro se presenta ante Horacio y el viejo; la misteriosa mujer, según Horacio, es la esposa de Felipe el Hermoso, es decir Juana la Loca. Consideramos que la aparición de un personaje histórico y femenino exhorta a replantear la historia universal y sobre todo la reivindicación del personaje, siempre sujeto y vinculado con la locura; es menester señalar que, en su historicidad, ésta es un reflejo de la opresión masculina del siglo XVI. Empero, nuevamente nos encontramos ante un dato interesante, pues en este siglo España y Portugal comienzan a explotar el Nuevo Mundo. Bajo este tenor, esto resulta una postura histórica de la muerte, que cobijó no solo a México sino a toda América Latina.

Estas cinco perspectivas permiten dar cuenta del papel de la muerte para cada uno de los personajes; consideramos que el conocimiento universal de la muerte sigue siendo uno de los grandes temas literarios y se fortalece con el paso de la historia; al respecto, Claudia Gidi apunta que “la muerte es la única certeza que se tiene [...] es proceso natural, inexorable, al que sin embargo, nos acercamos solo de manera indirecta [...] Lo que sabemos de ella es

muy limitado” (Gidi, 11). Las citas son acertadas para el drama villaurrutiano, ya que la muerte está presente en todo el texto, se asume como la culminación de la vida y siempre está envuelta en una atmósfera misteriosa y lúgubre. Cabe señalar que el texto procura trazar el camino de la dramaturgia mexicana valiéndose de un tema recurrente en la Literatura, que en el momento de su creación (1943) estaba dominada por una fuerte influencia europea.

### **3.3 El valor artístico y estético de *Invitación a la muerte***

La obra de arte que ha sido concretizada puede contener diversos valores: morales, éticos, pedagógicos y filosóficos, por mencionar algunos; no obstante, para los objetivos de esta investigación nos enfocaremos en los valores artístico y estético. Para ello, Roman Ingarden argumenta que “por el momento solo es importante hacer caro en nuestra consciencia que esta valoración puede ser realizada en dos direcciones muy diferentes [...] En la obra misma, valores artísticos; y en las concretizaciones estéticas, valores estéticos” (49). Siguiendo esta postura, *Invitación a la muerte* es valioso porque existe un valor artístico evidente en el texto mismo, y lo estético queda en manos del lector y, principalmente, en la concretización de las indeterminaciones.

El valor artístico de la obra de arte se encuentra pues en aquellas de sus propiedades en virtud de las cuales influye en el estudio estético, y en su concretización lo incita a construir las exigencias todavía faltantes del fundamento óntico del valor estético. Si en la obra de arte falta la existencia de propiedades, que le permitan esa actividad dirigida hacia el observador, entonces la constitución del valor estético en una concretización determinada- en caso de que llegue a esa- se deja solamente a la

capacidad del observador, a pesar de que en la obra de arte existe la base indispensable, puramente óptica, del valor estético por construir (Ingarden 51).

Esta cita nos permite aclarar varios puntos. Primero, tanto los lugares de indeterminación como los espacios vacíos forman parte de la poética del texto; entonces, al ser parte de la trama, también lo son de la concretización. Si bien ésta última, como hemos señalado, depende en gran medida de un lector avezado o de uno menos culto, siempre estará determinada por la inmanencia del texto. En este sentido, sabemos que el lector nunca está obligado a concretizar la obra; “puede dejarla inconclusa o puede no leerla, es decir que se encuentra distanciado y se presenta una colisión estética relevante” (Tornero 12). Cabe señalar que dicha colisión también está presente cuando el lector se ve constantemente interrumpido por las indeterminaciones dentro del texto. Tornero señala que:

La relevancia estética radica principalmente en que el lector, al leer el texto literario y entrar en el proceso de colisión de su representación por la interrupción de la continuidad fluida, pone en marcha una interacción específica de sus representaciones, guiada por el texto. El lector, mediante sus cambiantes reorientaciones, logra representarse aquello que le había quedado oculto (12).

Estas disrupciones en el drama orillan al lector a guardar esa información que paulatinamente va dejando ausencias en el proceso de lectura; sin embargo, conforme avanza el texto, los espacios vacíos van envolviéndose en la muerte, que se manifiesta intangible y de exhibición continua. Conforme el lector va concretizando el texto, la presencia de la muerte se va fortaleciendo hasta que su interpretación es consistente y distante de la subjetividad, tal como hemos tratado de ejemplificar en este capítulo.

Sabemos que la muerte sigue siendo una constante en las artes desde todos los tiempos porque es un asunto presente en la vida del hombre. Es un proceso natural del que tenemos mucho más interrogantes que respuestas. Dentro de *Invitación a la muerte*, es un elemento dramático que se presenta como discontinuidad entre tiempo y espacio; se muestra como un periodo nuevo del que se espera una reconstrucción de la trama; esto último se lee claramente en palabras del doctor: “Un cambio se produce después de un suceso que nos vuelve de revés, que nos sacude, que nos cambia por nuevas todas las celdillas” (Villaurrutia 371). En continuidad, la muerte permite la existencia de Alberto en ambas dimensiones, la de la vida y la de la muerte, sin que en ninguna de ellas se sienta en plenitud; incluso, como ya mencionamos, refleja su exacerbada cobardía, misma que le impide inclinarse hacia cualquiera de éstas. Al respecto tenemos la siguiente cita:

Todo período nuevo comienza siempre por tentativas sin grandes significaciones, que apenas se notan, como si se realizaran en sordina, y no tienen mucho en común con el camino trazado; tentativas privadas, íntimas, casi diría que poco confesables. en todo caso, poco claras. ¡Y difíciles! Esos son los momentos más fascinantes y cargados de sentido de la creación artística (Kantor 125).

Dentro del drama villaurrutiano encontramos dos ejemplos que nos ayudarán a comprender mejor lo planteado por Tadeus Kantor. Nos referimos a las decisiones de Alberto; la primera se presenta cuando él decide dejar la agencia de inhumaciones buscando su vida; el segundo ejemplo recae en el regreso del padre de Alberto; si bien esta última no tiene mayor relevancia que las alucinaciones y el estado enfermizo de su hijo, la primera es la que merece principal atención. Cuando Alberto decide alejarse de su vida en la casa de inhumaciones, también decide ir acompañado de Aurelia y guardar distancia con Horacio; es

este el conflicto que hace caer al personaje, pues además de revelar cobardía y resistencia al cambio pone en evidencia su patetismo, ya que toda decisión es muestra de la firmeza del carácter. Esta resistencia al cambio afecta de forma indirecta a Aurelia, personaje a quien Alberto rebaja únicamente a compañía, casi carente de amor; a través de los diálogos leemos que ella está reflejando la típica conducta codependiente y abnegada de la figura femenina, puesto que nunca muestra interés por alejarse de un hombre que evidentemente no la desea y para quien su compañía se ha vuelto una costumbre.

Derivado de su cobardía, Alberto seguirá sumergido en un ambiente fúnebre y en contacto frecuente e indirecto con la muerte; no obstante, el personaje no hace otra cosa que reconocer su verdadera identidad, que si bien resulta humillante no es más que un ejercicio de anagnórisis. Cuando el personaje decide alejarse de ese mundo infausto, la lectura predispone al lector y lo prepara para un determinado final; sin embargo, cuando el personaje regresa con su típico semblante aciago, el texto se vuelve sorpresivo, pero el desenlace se muestra inamovible. El único momento de lucidez que tiene Alberto es el mismo que lo hace caer y lo condena a una vida estática y repetitiva.

La presencia de la muerte se vuelve un recurso fundamental dentro del drama porque su existencia funge como representación de la vida. Al respecto, Tadeus Kantor señala que “La vida solo puede ser expresada en el arte por medio de la falta de vida y del recurso a la muerte, a través de las apariencias, la vacuidad, la ausencia de todo mensaje” (125). Resulta pertinente considerar que la presencia de la muerte radica esencialmente en su ausencia; esta indeterminación que condiciona su papel dentro del texto hace énfasis en el deterioro y la desolación no solo de Alberto, sino de su madre y de su padre; este triángulo familiar termina por convertir el texto en lo que Claudia Gidi denomina “necrópolis” (33) y afecta a los tres

personajes por igual; pero, la gravedad de este conflicto trae como consecuencia una recreación artística de la nostalgia, el patetismo, la angustia, la locura y “la angustia por el sinsentido de la vida” (Gidi, 34).

Hasta este momento nos hemos enfocado en el valor estético de *Invitación a la muerte* mediante la evidencia de las perspectivas y posturas de la muerte, por lo que es necesario retomar la problemática de su valor artístico que consideramos, depende de las indeterminaciones y los lugares vacíos. Roman Ingarden arroja una pregunta interesante: “¿No se debería pensar que el valor artístico de una obra de arte literaria determinada es mayor entre más numerosas y más valiosas sean las concretizaciones posibles, “correctas” y estéticas de la misma?” (52). En la forma que ha sido abordado el drama villaurrutiano, la respuesta es evidentemente negativa. Sin embargo, consideramos que Ingarden hace énfasis en lo contrario, es decir, que la cita es una crítica hacia aquellas obras que el canon ha denominado obras maestras; ya explicamos que un exceso de ausencias entorpece la atención del lector, quien en su afán de esclarecer esas lagunas en el texto se tropieza, incluso se puede aburrir; el acto de lectura, entonces, no cierra su ciclo. En consecuencia, puede pensarse que entre menos ausencias menores son las actualizaciones y el valor estético del texto literario; en este sentido, el mismo Ingarden afirma que entre menos sean las ausencias mayores y mejores serán las concretizaciones de la obra literaria.

Consideramos que las indeterminaciones y espacios vacíos en *Invitación a la muerte*, lejos de dejar huecos o lagunas en el texto, lo determinan debido a la variedad de concretizaciones y al valor artístico de la obra. La gran ausencia de la muerte permite al lector sumergirse en un universo que desvanece las fronteras entre la vida y la muerte; pese a ello, el texto no invita a imaginar dimensiones paralelas a la muerte, como el cielo y el infierno,

característica que la coloca como fenómeno natural, presente e impredecible. De esta manera, el texto reconstruye un microuniverso en el que aparentemente no hay razón ni lógica porque la muerte es una invitada que nunca llega, pero siempre está presente en la mente de los personajes volviéndose una amiga inseparable. Consideramos que la muerte, dentro del texto, es despojada de todos los misterios que históricamente la rodean y la vuelven un elemento mundano, pero intangible.

## **Capítulo IV**

### **Solución artística de *Invitación a la muerte***

#### **4.1 ¿Por qué es importante *Invitación a la muerte*?**

Xavier Villaurrutia González y el grupo de Los Contemporáneos heredaron un contexto postrevolucionario. Recordemos que a la raíz de La Revolución Mexicana nacieron textos como *Los de Abajo* (1915-1916) de Mariano Azuela, que hacía una crítica al movimiento libertario, mismo que habría de procurar elecciones libres y democráticas; si bien su temática recaía en lo que al mismo tiempo buscaba derrocar, consideramos esta novela como un esfuerzo por descubrir lo que hoy día se conoce como Literatura Mexicana. La novela compaginó, por algunos años, en tiempo con el Ateneo de la Juventud (1907-1913) cuyos integrantes ejercieron una serie de críticas ante el positivismo comtiano y el determinismo, exhortando a la reflexión sobre el modelo de desarrollo utilizado por Porfirio Díaz, que incluía el sistema educativo y que los ateneístas pretendían cambiar y mejorar. Años más tarde vienen Los estridentistas, sobresalen los *Andamios Interiores* (1922) de Manuel Maples Arce; ahí observamos un esbozo sobre las temáticas relacionadas con el desarrollo tecnológico (desarrollo de la radio en México) y la modernidad.

Los acontecimientos sociales condicionaron el quehacer artístico en el país, pues a raíz del método científico todo debía ser comprobable. Con base en ello, la Literatura habría de procurar una transición en sus poéticas y formas de interpretar la realidad. Por ello, consideramos que Los Contemporáneos tomaron temáticas personales, su percepción social y las desarrollaron a lo largo de sus obras, a fin de buscar y encontrar una revolución que apelaba a la Literatura escrita en México y por mexicanos. En este sentido, *Invitación a la*

*muerte* es un ejemplo de cómo una temática como la muerte puede abrir el sesgo entre lo posrevolucionario y lo moderno, a fin de encaminar los asuntos nacionales y universales dentro del plano artístico. Bajo este argumento, el drama villaurrutiano destaca en las letras mexicanas por varias razones, adicionales a las que hemos tratado de explicar.

Recordemos que Villaurrutia fundó el Teatro de Ulises (1928) en el que se dieron grandes avances en la dramaturgia mexicana y, sobre todo, se desarrolló lo que hoy denominamos Teatro Experimental. En él se retomaron autores norteamericanos y europeos, presentados por primera vez en el país, y en cuyas puestas en escena se experimentaba con dirección, iluminación y escenografía bajo técnicas contemporáneas. Después vino el Teatro Universitario, UNAM, en el que Villaurrutia participó en menor medida con Julio Bracho; pero es hasta el Teatro de Orientación donde se refuerza el teatro experimental y así logran llegar a un nuevo público intelectual. Bajo este tenor, *Invitación a la muerte* representa, de manera irrefutable, un gran esfuerzo por profundizar con la temática de la muerte y desarrollarla en un drama de carácter experimental. Por tal motivo, actualmente se le considera, junto con *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli, una de las obras dramáticas fundamentales para el teatro mexicano contemporáneo, pues lejos de retratar una atmósfera revolucionaria, ponía en entredicho las acepciones culturales de su contexto, principalmente la Historia de México cimentada en la mentira. Cabe señalar que los precedentes literarios más destacados del país sobresalían por su producción literaria en la novela y, principalmente, en la poesía; al respecto, ambas figuras destacan no solo en lo concerniente a la Literatura, sino al legado dramático nacional. De esta manera, la Dramaturgia en México comenzaba a reescribirse.

*Invitación a la muerte* es imprescindible en la dramaturgia mexicana porque propone la universalidad del tema de la muerte. Los personajes la toman y la abordan desde su realidad y de esa forma podemos observar su relación con ella. Llama la atención cómo es asimilada por Horacio (el joven). Pero, dejemos que el texto nos muestre:

El joven: — ¿Cree usted, por ejemplo, que los pistoleros norteamericanos, verdaderos proveedores al por mayor, trabajan sin tener en cuenta los beneficios que les reporta una secreta iguala con las casas de inhumaciones? (Villaurrutia 386).

El joven: — De otra manera, no se explicarían tantas defunciones sino como el fruto de una actividad desinteresada, cosa que en los Estados Unidos es imposible (386).

El joven: — ¿Pues qué pensaría usted si le hablara de un entendimiento comercial con las cooperativas de consumo, con los partidos políticos, con los directores de hospitales y con los partidarios de la pena de muerte? ¡Para no tratar de los humildes contratos privados con nuestras celebridades médicas! (387).

El joven: — Naturalmente, puesto que se trata de ir al más allá. (*Afectuoso*) Para usted tengo las baratas de primavera o de final de año... y los sistemas de ventas de abonos, con sorteo bimestral (387).

Estos fragmentos conforman un diálogo entre El joven y El viejo y es la primera escena del tercer acto. Sabemos que la agencia de inhumaciones en la que laboran tiene pocos clientes, por lo que El joven siempre está tratando de buscar nuevas formas de incrementar las ventas; entre su inoportuna juventud y su evidente sentido del humor, pone en evidencia el manejo de la muerte en Estados Unidos, así como el castigo de la pena de muerte. Ejemplificando con este país, podemos observar que su postura coloca a la muerte como un

negocio que se tiene que aprovechar. Observamos al personaje colocando a dicho país en medio de colusiones entre lo político, lo profesional y lo empresarial, para poder sacar el mayor beneficio de la muerte. Podríamos pensar que la muerte es una de las formas más lucrativas, que incluso, como sucede en la misma agencia de inhumaciones, puede solventarse mediante abonos.

De forma contraria, el personaje principal también deja ver su posición ante la muerte. Observamos que Alberto es un personaje complejo porque cuando decide cambiar su estilo de vida hay un proceso de anagnórisis y desiste su intención, regresando a la semilla donde han de gestarse todos sus problemas. Ante tal comportamiento, podría pensarse que hay una carencia en el carácter del personaje, pero Alberto sí muestra una profunda reflexión respecto su papel en la funeraria y su existencia misma, como hemos observado a lo largo de esta investigación; sin embargo, esta se lleva a cabo de forma psicológica; es consciente de su comportamiento y su actuar, incluso es sincero ante la percepción de su padre, pero no cede a sus emociones. Consideramos que alejarse de un ambiente perfectamente orquestado para su búsqueda de la verdad, es también lo que lo obliga a permanecer y continuar con su estilo de vida.

En adición, es el único personaje que tiene diálogos largos que por momentos se tornan en monólogos y hacen parecer que Alberto se encuentra solo, incluso cuando entabla conversación con el resto de los personajes. Esta forma de dialogar con los otros refleja que su postura ante la muerte es más introspectiva, y un tanto divina, pues desde el abandono de su padre, él se refugió en la soledad y en la mezquina manía de espiar. Veamos cómo se presenta en el drama:

Alberto: — Ya sé, sino todos los días y a todas horas. (*Cambiando el tono; afectuoso.*)

Pero todo esto no es nuevo para ti, Aurelia, ni para ti, Horacio. Desde niño, ustedes lo saben, mi deseo involuntario era quedarme solo en casa, renunciando a todos los juegos, a todos los pequeños goces infantiles, para recorrer las piezas vacías, para escuchar los rumores imprevistos de las cosas, el crujir de los muebles, el ruido de un objeto que nadie ni nada ha movido y que, sin embargo, en virtud de una gravitación misteriosa, cae pesadamente, como un fruto maduro... Y todo aquello que a los otros niños producía miedo, a mí me despertaba una curiosidad inefable, una atracción superior a todas (Villaurrutia, 365).

Alberto: — Tiene usted razón, pero no soy un miserable porque espío, sino que espío porque soy miserable. Piense en lo que he necesitado para llegar a ser para convertirme en un espía, en mi propia casa y de mi propia madre... (375).

Con ayuda de las citas podemos conocer varios aspectos sobre Alberto. En la primera leemos cierto grado de misterio en la infancia del personaje. Sobresale el hecho de que aquel infante sentía atracción ante aquello que no podía encontrar una explicación lógica, y además lo seducía. En la dicción del personaje es perceptible cómo se asume él mismo ante el mundo, como un ermitaño amante de la soledad; es lógico pensar en el repudio de los adultos ante tal comportamiento, y eso mismo hacía que el infante permaneciera en ese estado. Así fue creciendo, hasta que al momento de la cita retoma esos recuerdos, revelando que su situación misteriosa no ha cambiado mucho, que se ha mantenido a pesar de los años, incluso se ha intensificado con sus alucinaciones nocturnas y con el inesperado regreso de su padre.

En la segunda cita leemos cómo se percibe él mismo ante su manía incontrolable de espiar; sabemos que el motivo de esto es el abandono de su madre, quien ha establecido una

relación amorosa con otro sujeto; y esto no es reprochable, lo inaceptable en el texto es que Alberto fue sustituido y doblemente abandonado, primero por su padre y luego por su madre; la actitud de ella procura mantener alejado a su hijo de la relación, motivo de su secrecía; empero, el personaje resulta más astuto y acopla la casa y la agencia para poder espiar; entonces, la acción y el efecto de espiar se reduce a la búsqueda de la verdad; en ese ejemplo, Alberto dialoga con su madre y le cuestiona su comportamiento, pues a pesar de saber de su amorío con el amante se niega a confrontarla. Ha convertido el acto de espiar en un pretexto para encontrar la verdad y está tan apegado a esa forma inusual de encontrarla, que se niega a abandonarla; aquí vemos que el personaje ha sido sometido al espionaje, que lejos de darle respuestas le genera más dudas, incredulidades y desasosiego.

Su carácter hace pensar en la exploración a cerca del existencialismo, corriente de pensamiento que venía gestándose solo pocos años antes de la creación de *Invitación a la muerte*. La propuesta es válida ya que el personaje principal refleja una magnitud mayor al reflexionar sobre el dolor, el abandono, la zozobra y su existencia misma. Consideramos que también está representando la perspectiva de las artes en el contexto del drama, que siempre está en búsqueda de nuevas formas de representarse. Dicha reflexión sobre el arte y su devenir podemos leerlo en los momentos de lúcida tranquilidad para inmediatamente pasar a un estado agitado, inseguro e insensato. El vínculo que observamos entre el personaje y el riesgo artístico no es gratuito, pues al suponer la crisis podemos pensar en lo que en un principio sostenía el Teatro de Orientación, que primordialmente apuntaba a hacer teatro, tanto en la inteligencia como en la búsqueda de la universalidad, pero en el que la sagacidad de Villaurrutia anunciaba ya su futuro declive; este último podemos verlo con el planteamiento de la aristocracia mexicana que también sufre el escarpe. De esta forma, podemos apreciar

una postura de desilusión ante la caída inminente de las artes; esto se vierte en el pensamiento de Alberto y la decepción generada por el abandono de su padre, y consecuentemente de su madre. Este sentimiento se comparte con Aurelia, quien se ve cada vez más alejada del amor y el aprecio de Alberto. Y sobre todo, vemos la decepción ante la negativa de un cambio en la vida del personaje y todo lo que lo rodea. Si bien el personaje femenino no demuestra violencia psicológica, si es permisible apostar por la crítica a la pasividad en la que vivían las mujeres, sin dejar de lado el sometimiento ante el factor masculino; en este sentido, los reproches de Aurelia dejan ver cierto grado de hartazgo, pues en el fondo ella conoce los sentimientos de Alberto hacia ella y hacia Horacio, suceso que la hace dudar al mismo tiempo que la detiene. Su papel, entonces, pretende reivindicar la figura femenina como esbozo de la disrupción del patriarcado, que también se proyecta a través de las órdenes que le da su padre, el Viejo, a quien no le gusta que “ande tan noche”; consideramos que esto se intensifica cuando Alberto le hace hincapié en que su amor ya es una costumbre; tal vez el augurio del amor por las artes, o por el prójimo, Villaurrutia ya lo veía encaminado al declive. Cabe señalar que ahí es donde enfocamos la importancia del papel de Aurelia, sin olvidar que es uno de los tres personajes cuyo nombre es aclarado.

Una posible lectura del drama villaurrutiano gira en torno al sueño y la muerte, y se presenta de forma inmanente el Surrealismo. Recordemos que André Breton, el máximo exponente de dicha corriente, lo definía como una aglutinación del plano consciente con el inconsciente; así el mundo onírico, el mundo racional y la fantasía se unían en otra posible surrealidad. Si bien la propuesta es interesante, consideramos que habrían de exponerse mayores elementos para pensar que *Invitación a la muerte* es un texto surreal. En este sentido, el plano consciente de los personajes puede conjugarse con el mundo inconsciente de

Alberto, pero esto no culmina en un escenario surreal, sino que consideramos que el resto de los personajes son los encargados de evitar pasar a ese otro plano, y solo Alberto puede verlo, pero no transmitirlo. Es factible contemplar la primicia del tema, pero no es un ejemplo explícito de él. En consecuencia, como ya hemos mencionado, nuestra lectura al respecto es que existe un vínculo más estrecho entre los monólogos de Alberto con los salmos, específicamente con el 13.3 y que en el drama se manifiesta como una búsqueda de la transformación en el ser del personaje y un cambio necesario en lo psicológico y lo social. Al no poderse concretar dicha permuta, se presenta el devenir del personaje a quien hemos definido como patético.

Como resultado de la desilusión, el tema de la soledad también resulta imprescindible, pues ésta se presenta como elemento fundamental para la construcción del carácter de Alberto y su relación con el resto de los personajes. Este convierte la soledad en objeto de deseo que ha de someter y dominar a quien la padece, en este caso a él mismo. Sabemos que él siente una atracción inexplicable por la soledad; entendemos que en un principio él la desea, pero también que lo ha condenado a un aislamiento imposible de frenar. Así, el personaje se vuelve complejo porque mientras argumenta y justifica su estado de soledad, lo reprocha. Ésta convierte a Alberto en un ermitaño y así lo mantiene durante todo el texto. Los pequeños escapes que logra alcanzar se dan durante sus estados febriles, presentes desde la llegada de su padre en forma de “cliente”; si bien la soledad es una elección que hace Alberto, también es la que lo conduce a la pérdida de seres queridos, pues hay una privación voluntaria de la compañía.

Otra línea de importancia del drama villaurrutiano es que deja clara la resistencia al positivismo. Si bien se trata de una temática que necesita un análisis más profundo, es

necesario entenderlo ya que apuesta por el método científico como conocimiento auténtico y absoluto, sin importar la individualidad o colectividad del ser humano; comprendemos que una argumentación tal pone en detrimento a las prácticas artísticas; con el drama villaurrutiano leemos un cuestionamiento de su aplicación a la Literatura y a lo concerniente a la muerte. Si bien este elemento es dado por el contexto, *Invitación a la muerte* plantea una respuesta desde el personaje de El médico, quien en su labor de sanar al enfermo pone en entredicho, principalmente, el uso de las medicinas. Recordemos que desde finales del siglo XIX la práctica médica se rige bajo los parámetros que pueden ser medibles: Ph, presión arterial, temperatura corporal, peso y talla del individuo, por mencionar algunos. En contraste, las alteraciones médicas que nos son medibles son catalogadas bajo prescripción psicológica o psiquiátrica; tal es el posible caso de Alberto, quien presenta cuadros febriles y alucinantes vinculados con la repentina visita de su padre. En consecuencia, la madre de Alberto muestra preocupación y es en su diálogo con el médico cuando podemos percibir la antítesis del argumento positivista. Veamos un par de ejemplos:

El doctor: — Ya lo oye usted, señora. Después de una crisis como esta, el enfermo entra felizmente en uno de esos sueños que alivian, que borran todo. La naturaleza en esto es sabia, como en todo. Ningún calmante, ningún sedante mejor. La medicina es incapaz de crear algo correspondiente y no hace sino procurar, por medio de drogas, que el enfermo duerma. En el caso de Alberto, habría sido peligroso procurarle el sueño artificialmente... Por fortuna, llegó a la hora justa, como un cansancio necesario, como el premio de una fatiga dolorosa (Villaurrutia 369).

El doctor: — Yo comprendo que las medicinas, si no alivian a los enfermos, tranquilizan al menos, a sus familiares. Pero no es este el caso. Tanto Alberto como

usted necesitan reposo. Dirá usted que traiciono mi profesión si le confieso que las medicinas son males necesarios: se aplican al enfermo para substituir con un mal menor uno mayor, con un mal conocido otro desconocido. Ni la enfermedad ni el remedio; ni el bien ni el mal son sustancias puras, la una contiene a la otra y obran en distintas direcciones, pero a un mismo tiempo (370).

En la primera cita leemos que el sueño funciona como neutralizante del daño y que su presencia fue lo que evitó someter a Alberto de forma artificial. En este sentido, el sueño se presenta como elemento en justo tiempo y medida que coadyuva en la sanación del sujeto. En la segunda cita se presenta un esbozo sobre la transmutación de las plantas medicinales como origen de la química, que rige la composición de las medicinas. Sin embargo, esto cobra mayor relevancia al ser el médico quien lo enfatiza, pues se transforma en un argumento disruptivo. Tal disrupción no solo pone en entredicho el papel de la medicina, sino la aparente enfermedad de Alberto. Consideramos que este supuesto es la consecuencia de los pesares que se niega a aceptar; por mencionar un ejemplo inmediato, el descubrimiento del amorío secreto de su madre, del que incluso ella misma reniega.

En el texto también podemos considerar a Horacio como alter ego de Alberto, pues además de compartir la misma edad y el aparente homoerotismo, la alteridad se sostiene en sus diferencias; Horacio emplea, en casi todas sus participaciones, un lenguaje jocoso que lo hace tropezar intencionalmente; hace diversos juegos de lenguaje como calambures y retruécanos, argumentando que él no es culpable de que el español se preste a confusiones. Es inteligente y audaz, a veces insolente e imprudente, pero visionario y ambicioso. Podría representar las nuevas generaciones que han de confrontarse a toda la tradición europea heredada por los colonizadores en los ámbitos social, cultural y psicológico.

En contraste, una postura también Metafísica está representada en el personaje de El viejo, quien en su ser y hacer dramático pone en evidencia los principios y causas primeras del ser humano en su realidad. Si bien el Viejo no tiene mayor participación que dialogar con Horacio, su presencia es necesaria y obedece a quien encarna, ya que es gracias a él que conocemos breves datos sobre el padre de Alberto, y también por él sospechamos que el cliente en realidad es el padre. En este sentido, la vejez como conocimiento y señal de prudencia y cansancio enfatizan su papel en el drama. A su vez, consideramos que refleja el pensamiento tradicional. Horacio lo compara con los antiguos egipcios y es criticado por su falta de innovación e iniciativa, por su edad; tampoco propone ni es creativo en su lenguaje ni en su pensar. Al respecto, otro personaje que refleja el pensamiento tradicional es Aurelia: una mujer cuyo accionar en el drama se reduce a los celos y a procurar el amor de Alberto, incluso de manera forzada. Es el personaje que mayormente se muestra desilusionado por Alberto. Tiene un actuar codependiente del amor y es la primera en sospechar de la homosexualidad de su pareja, motivo por el que desprecia a Horacio.

El papel de padre/cliente rompe con la imagen por excelencia del héroe del hogar, característica que sopesa la personalidad de su hijo Alberto, quien padece su ausencia y su presencia, y lo conduce a la soledad, a ser espía de su propia madre y de todo ser humano que se acerque a la agencia de inhumaciones o a su casa.

#### **4.2 Hacia una poética de la muerte**

Para poder apreciar cómo *Invitación a la muerte* es la cima de lo que aquí hemos llamado poética de la muerte, es imprescindible hacer un recorrido por las obras que coadyuvan a este

planteamiento y que permiten dar cuenta de nuestra propuesta de lectura. Notamos que, desde sus primeros poemas, Xavier Villaurrutia demostró una necesidad por hablar acerca de la muerte, la soledad y la depresión. Esta enunciación es indispensable porque el concepto en sí guarda una magnitud importante, pues en el texto mismo se menciona que México es el país de la muerte.

Al hacer un recorrido por su poesía podemos considerar estos antecedentes como antesala de *Invitación a la muerte*, drama en el que se vierten todos esos preámbulos que había abordado y que son la cúspide dramática. Para lograrlo, tomamos en consideración el orden que propone la edición de Alí Chumacero, Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán (en la edición de FCE).

El primer poema que aparece se titula *En la tarde que muere* (Villaurrutia 3) donde se plantea la muerte como culminación del día; si bien no hay nada relevante, rescatamos que el sujeto lírico<sup>11</sup> hace una serie de descripciones y adjetivaciones muy oportunas; al final del primer verso leemos “lasciva agonía”<sup>12</sup> que describe una excitante muerte de la tarde; en la segunda estrofa se lee “crepúsculo rojo”, revelando la imagen del ocaso que tiñe de rojo el cielo, ese instante tan breve que anuncia la llegada de la noche. Consideramos que la muerte se presenta de manera natural y que obedece a un ciclo que termina y que ha de repetirse al día siguiente; es como una imposibilidad de morir en su totalidad, así como sucede en

---

<sup>11</sup> Para comprender su significado tomamos la definición de Mutlu Konuk Blasing: Implícita o explícitamente, el hablante en un poema lírico es un “Yo”. Esta figura es un “Yo” genérico, que no debe confundirse con una entidad extralingüística. El “Yo” en el discurso es una función universal y de indicidad... Sin embargo, el “Yo” poético también puede ser escuchado como una voz individualizada, pues podemos “escuchar” las distintas voces de diferentes poetas que trabajan en el mismo idioma y en el mismo momento histórico, con las mismas necesidades y recursos lingüísticos y culturales (Konuk Blasing, Mutlu, 2019).

<sup>12</sup> Los entrecorillados son míos y buscan enfatizar lo que se explica a continuación.

*Invitación a la muerte* cuando Alberto intenta irse lejos de la agencia de inhumaciones, pero es incapaz de lograrlo y regresa al origen de su soledad y agonía.

En el poema *Ellos y yo* (6) puede observarse lo que se conoce como poética del llanto, pues el sujeto lírico entabla una relación con diferentes sentimientos que lo conducen a la depresión y por consecuencia al llanto; del vivir pasa al besar, al seguir, al hacer y al lograr; observamos una tristeza profunda que cobija al sujeto lírico y su magnitud culmina en el llanto. Este sentimiento depresivo en el poema y en el drama están coludidos, ya que los personajes femeninos, Aurelia y la madre, son quienes padecen tal sufrimiento ante el carácter y el accionar de Alberto.

En *Canción* (9) el sujeto lírico muestra una obsesión por el silencio; en la primera estrofa la enuncia dos veces seguidas y culmina el verso con la misma palabra; casi al principio, es perceptible una especie de letanía “desde los rincones, dame tu consuelo, dame tu consejo” en la que leemos una invocación al silencio, sin olvidar que el término da una circularidad a la estrofa. En relación con el drama villaurrutiano, consideramos que los silencios otorgan la significación dada por el contexto, pues ese lado átono en él confirma lo que el interlocutor ha de sospechar. En seguimiento, el poema *Inquietud* (11) presenta un objeto lírico femenino de semblante triste que describe como “incoloro, frágil, fría y transparente”, aludiendo tanto a su cuerpo como a su alma, las mismas características trabajadas en Alberto.

Nuevamente encontramos una poética del llanto, pero ahora con mayor intensidad; en *Ya mi súplica es llanto* (17) el sujeto lírico potencializa los sentires como el dolor, el silencio supremo relacionado con el deshojarse y el sufrido desconsuelo; también hay un ejercicio de memoria por el recuerdo del ser amado, suceso que guarda relación con Alberto

ya que él también fue afectado por el recuerdo, al grado de ocasionarle estados febriles nocturnos que desatan su locura aparente y subversiva. *Él* viene a presentarnos la imagen de un niño pálido, que bien podría reflejar la niñez dolorida del personaje dramático.

En la antología de *Reflejos* hay una triada entre los poemas *Sueño- Noche- Soledad* (27, 28, 29), que resultan ser elementos que preponderan en *Invitación a la muerte*. Estos términos parecen estar en escala ascendente que conduce al personaje a la soledad absoluta, pretendida y procurada por él mismo. Recordemos que el sueño es un tipo de comparación con la muerte realizada y creada por Alberto.

En *Nostalgia de la muerte* ya se trabaja de manera más profunda la poética de la muerte, evidente desde el título y desde la intensidad que rige las palabras que la conforman; además, los Nocturnos son por excelencia poemas que hablan de temáticas lacrimosas. Por ejemplo, el *Nocturno de la estatua* (46), nuevamente nos enfrenta el sujeto lírico a su postura respecto el sueño, el acto de soñar la noche, soñar la calle y la escalera; en el último verso se lee “estoy muerta de sueño” (47); en este verso asumimos la voz femenina del sujeto lírico y una relación intensa entre el sueño y la muerte; bajo esta tesitura, en el drama sabemos que el sueño es en Alberto un medio para la sanación “y luego el sueño... como una muerte provisional y salvadora” (Villaurrutia 368). Entonces, el sueño es un aliciente contra la muerte, porque mediante este hay una tranquilidad de las emociones y la adrenalina disminuye llevando el cuerpo del personaje al descanso.

En *Nocturno solo* (50) se inicia con la palabra soledad, misma que está en mayúsculas y que ha de presentar la temática principal del poema; es descrita como señal de aburrimiento y como un vano silencio profundo; esta última acepción también está presente justo después de que Alberto pregunta ¿es usted padre? ¿es usted? Luego de las interrogantes se presentan

las alucinaciones que ponen en entredicho su cordura. Nuevamente las descripciones del silencio, la soledad opaca y la sombra ceniza que se da en *Nocturno muerto* (52) dan cuenta del entierro aparente del propio sujeto lírico; en los versos hay una evidente atmósfera mortuoria. Esto podemos vincularlo con la escenificación del drama, en el que el desarrollo de la obra se lleva a cabo en una agencia de inhumaciones y por tanto, abundan los féretros y pulula la muerte.

En la antología de *Otros Nocturnos* (53) se lee “¡Al fin llegó la noche, la soledad, la espera!”; aquí es perceptible una desesperación por la llegada nocturna en la que abunda el silencio y ha de fulminar cualquier ruido “que muere sin agonía”. *Nocturno en que habla la muerte* (54) es un poema muy revelador. El sujeto lírico plantea lo que él percibe como muerte y lo manifiesta; hay una reflexión de la muerte, de la relación con el ser humano; habla de ella, describe sus movimientos sutiles, la deja acercarse y deja de hablar de ella para hablar con ella. En este poema encontramos un símil con *Invitación a la muerte*:

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? (55)

Alberto: — ... Desde niño, ustedes lo saben, mi deseo involuntario era quedarme solo en casa, renunciando a todos los juegos, a todos los pequeños goces infantiles, para recorrer las piezas vacías, para escuchar los rumores imprevistos de las cosas, el crujir de los muebles, el ruido de un objeto que nadie ni nada ha movido y que, sin embargo, en virtud de una gravitación misteriosa, cae pesadamente, como un fruto maduro... (365).

Vemos que la presencia de la muerte tanto en el poema como en el drama se hace tangible, una manifestación mayor de ella; es casi visual para el sujeto lírico y para Alberto. De esta manera podemos afirmar que la muerte está presente en todo momento del drama porque no se presenta en forma de ente, o fantasma, pero si lo hace mediante estas presencias que solo el infante es capaz de percibir; sin embargo, consideramos que su importancia no radica en “ser vista” para comprenderla y sabernos sus invitados honoríficos.

*En Nocturno de la alcoba* (60) se inicia con la palabra muerte en mayúsculas y el sujeto lírico afirma que “La muerte toma siempre la forma de la alcoba que nos contiene”. Estos dos poemas funcionan como la antesala de *Invitación a la muerte*, donde además de hablar con ella se vive con ella, pues la casa de inhumaciones, las escasas luces y, principalmente, los féretros potencializan su presencia, facilitándole su estadía con los personajes; de esta manera todos están presentes y todos conviven día a día.

*Muerte en frío* (67) refleja un sujeto lírico agonizante, alguien que ya no tiene fuerzas ni ganas de seguir viviendo, sobre todo cuando dice “siento que estoy en el infierno frío”; es como si su copa de sueños estuviera vacía y en soledad, se siente tan pequeño que cuando regresa a la realidad nada ha cambiado, ni si quiera el “clima del silencio donde se nutre y perfecciona la muerte”; vemos en este verso cómo la muerte crece y alcanza su esplendor

con ayuda del silencio. En el drama, este padecer se ve reflejado en Alberto, quien durante sus estados febriles está a punto de morir ante los ojos de los personajes (el doctor, la madre, Horacio); en este sentido, la configuración de la muerte posiciona al lector ante las diferentes perspectivas antes explicadas.

En *Paradoja del miedo* (68-69) hay una reflexión sobre el miedo, “ese miedo mortal a la muerte” que según el sujeto lírico todos hemos sentido en más de una vez. Cuando enuncia “mortal miedo a la muerte” deja ver la posición general del ser humano, es decir, el hombre ha sido educado para temerle a la muerte sin comprender que es el cierre de un ciclo, necesario para completarlo, por lo que no es obligación temerle, pues al momento de nacer se vive lado a lado con la muerte; interfieren aquí discursos religiosos que condicionan el papel del ser humano en la vida. En *Invitación a la muerte* observamos que Alberto ha convivido tanto con la soledad, el silencio y la muerte; la ha asimilado de una forma más racional, ya no de temor sino de respeto; en este sentido, consideramos que la aceptación y presencia de la muerte han vuelto, al personaje, desconfiado e indiferente.

*Décima muerte* (70) es un poema cuya temática es imprescindible porque trasciende al drama que nos ocupa. A lo largo de sus diez estrofas, el sujeto lírico devela la presencia de la muerte en elementos tangibles como el agua, la tierra, el pensamiento y la vida. La personifica al otorgarle manos, ojos y dolor, características humanas. También hace una interesante reflexión concerniente al tiempo, el cual queda detenido y encapsulado ante el recuerdo de un abrazo del ser querido y aquí, nuevamente, humaniza a la muerte. En la penúltima estrofa llama la atención que el sujeto lírico se muestra preocupado por la muerte, ya que cuando el muera, su cuerpo se pudrirá y la preocupación es en dónde habitará. Ya para la última estrofa, se revive mediante el dolor de la herida, no sin antes pasar por la agonía

producida por la espera de la hora en que ha de morir. Este poema también es un preámbulo de *Invitación a la muerte*, pues se vierte el sentimiento del sujeto ante lo desesperante que puede resultar esperar el momento de morir; es la misma agonía que aqueja a Alberto ante la espera de su padre, que si bien le provoca malestar se ha convertido en su objeto de deseo.

Lo anterior nos deja clara la presencia y preocupación por la muerte en la obra poética de Xavier Villaurrutia; empero, en su dramaturgia esto se ve reflejado con mayor intensidad en *Invitación a la muerte*. El texto exhorta al lector a preguntarse si se trata de algo sobrenatural o fantástico, pero al humanizarla y darle presencia es evidente que todo el tiempo acompaña a los personajes en sus preocupaciones, alucinaciones y tranquilidad.

En el capítulo III de esta investigación dimos cuenta de la importancia de los espacios vacíos y los lugares de indeterminación; ahora es momento de retomarlos porque descubrimos que Alberto se pregunta sobre el miedo, la muerte, el silencio, la enfermedad y en el mismo diálogo resuelve la duda; consideramos este rasgo una de las características estéticas que hacen del texto un lugar inconfundible; al respecto, tanto Villaurrutia como la generación de Los Contemporáneos han sido fuertemente criticados porque, desde una perspectiva actual y que apela al pensamiento decolonial, los integrantes del “grupo sin grupo” conforman una pequeña red de intelectuales elitistas, por tanto súbditos del gobierno; sin embargo, más allá de la inclinación política, de la orientación sexual y de sus cargos políticos, fueron una generación que marcó un hito en el quehacer artístico y literario del país.

*Invitación a la muerte*, precisamente, invita a esas escenas en las que la muerte podrá manifestarse de diferentes formas y el lector será capaz de atestiguar; en este sentido, cobra relevancia la recepción como teoría, puesto que esos silencios presentes en el texto son

llenados en el momento menos esperado y sin necesidad de buscar más que en el texto mismo. Las preguntas y las respuestas, reitero, se vierten en un mismo diálogo; y en él se pondera un punto de vista que se confronta, al mismo tiempo que se justifica; ahí es donde consideramos presente la originalidad de la obra; si bien puede mostrar el devenir de la aristocracia en el país, también devela el largo camino que aún hay en el terreno dramático y literario.

Con todo ello surge una duda: ¿cómo resolver el problema de la muerte si no es mediante la ciencia? Como leímos, el positivismo estaba presente en el contexto de la obra; por ello, al prestar atención a los personajes Alberto y Horacio descubrimos que la respuesta a esta interrogante se presenta a través del pensamiento, argumento válido ya que el Teatro de Orientación era a lo que apelaba: a la reflexión del artista frente a un futuro que no pintaba de la mejor manera, pues el desarrollo industrial y la búsqueda de la modernidad terminarían por transformar el arte en algo más abstracto y más complicado de explicar, de entender y de manifestar. Por ello, consideramos a la muerte un tema bastante versátil para lograrlo porque necesariamente es un tema filosófico íntimamente relacionado con la vida.

A pesar de que se trata del género dramático, *Invitación a la muerte* posee rasgos muy poéticos en los diálogos de los personajes, incluso en las acotaciones mismas. Y reitero la importancia de la configuración del pensamiento más allá de las acciones, que nuevamente viene a recordarnos el objetivo principal del Teatro de Orientación. Sin embargo, como en todo, el drama tiene sus detractores. Si bien hay una exhaustiva exploración del inconsciente, también hay un alto grado de desilusión.

La desilusión se presenta como resultado de la relación con el otro, que conlleva a una reflexión del individuo y de su actuar en el mundo. Consideramos crucial esta relación porque es la clave para el pensamiento; pero, se presenta la soledad como antídoto a la

intolerancia y a la indiferencia, que surge por la necesidad de esperar algo o alguien. Bajo esta tesitura, y como elemento culminante para este capítulo, *Invitación a la muerte* se presenta como un texto premonitorio que el futuro depara a la Literatura y la Dramaturgia, de las cuales ya se asomaba el devenir y el intento por desaparecerlas; esto como consecuencia directa del pensamiento colonial, positivista y científico que siempre procura invisibilizar las artes en todo momento.

## Conclusiones

La muerte es un acto complejo. Para muestra de ello observamos en *Invitación a la muerte* una resistencia a dejar morir a sus personajes, ni siquiera al que sufre una constante agonía, desilusión, dolor y locura. Para Alberto el mismo acto de morir se torna complejo porque implicaría cerrar un ciclo, uno al que el mismo se niega a concluir. A diferencia de textos que le antecedieron, bajo la melodía de la muerte, encontramos personajes que logran culminar su papel literario y como referente inmediato tenemos al Quijote, quien posterior a la locura, muere. En el drama villaurrutiano, Alberto no puede morir porque su testarudez le impide hacer el mínimo esfuerzo. Con ello, se prolonga la agonía del personaje, quien ha de mantenerse hundido en la zozobra.

Con *Invitación a la muerte* pudimos observar diferentes posturas ante la muerte que ponen en entredicho una perspectiva única y universal; en este sentido, dicha temática seduce tanto a los personajes, que ninguno es capaz de aventurarse hacia ella; pero, no la niegan ni la reprochan y así la invitación ha quedado abierta. Este planteamiento cobra mayor sentido si lo repensamos bajo el contexto del Teatro de Orientación, que procuró la siembra de nuevos espectadores y receptores de un teatro más cercano a la educación, en la cual no existe una verdad absoluta.

Esto se logra al comprender la intención de los espacios vacíos y lugares de indeterminación, que coadyuvaron a repensar el papel de la muerte en la Literatura. Si bien, en efecto, existe una crisis en el plano existencial y artístico nacional, también es cierto que la muerte sigue permeando en el inconsciente colectivo y se sigue explotando en el ámbito literario. Este argumento no es gratuito, y ahí focalizamos otra de las importantes aportaciones realizadas por Xavier Villaurrutia.

Su obra ponderó un tema que más adelante sería retomado y trabajado desde diferentes perspectivas. Nos referimos a la ausencia del padre, que años más tarde sería desarrollada magistralmente en obras como *Pedro Páramo* (1953-1954), *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Los años falsos* (1982), por mencionar ejemplos inmediatos. En las tres novelas yace la figura del padre como un aliciente contra la orfandad; sin embargo, en el drama villaurrutiano pudimos ver que su presencia conduce los estados esquizoides del personaje principal (Alberto), al mismo tiempo que lo condena a la vida insoportable y decadente que llevó desde su abandono. Bajo esta guisa, “la muerte” y la “ausencia del padre” (entrecomillado mío) se presentan como un referente imprescindible en la literatura mexicana, cuya germinación versa en el drama villaurrutiano.

*Invitación a la muerte* nos otorga una figura paterna carente de interés por la familia; un procreador que desiste a sus obligaciones sociales para satisfacer sus deseos; un padre atormentado por la consciencia y arrepentido de sus decisiones, que incluso sigue fomentando miedo en su expareja, quien se encuentra imposibilitada psicológicamente para entablar una nueva relación sentimental. Con todo lo anterior, vemos como el drama aborda los temas más convencionales (machismo, sometimiento, poder) para dar cuenta de un ámbito social inamovible.

La poética de la muerte alcanzó su cúspide en el texto trabajado a lo largo de estas páginas. Sabemos que no fue el primero en desarrollar el tema de la muerte, pero sí un promotor sobresaliente en la creación de uno de los pretextos más populares para construir atmósferas funerarias, a tal grado de complicar su escenificación. De esta manera, coincidimos con Adolf Snaidas y su clasificación del texto (Conflictos generacionales) pues el drama en cuestión y su participación en los eslabones del teatro nacional, dejan ver una

posibilidad de escape a la crisis literaria que abrazó al país y que actualmente se sigue padeciendo.

*Invitación a la muerte* seguirá siendo parteaguas de la Dramaturgia en México porque demuestra el fracaso en la vida aferrándose a la nostalgia del pasado. A diferencia del personaje, la poética de la muerte sí logra completar su ciclo y estará presente en el texto como una posibilidad latente de trascendencia.

## Bibliografía

Aguirre Quezada, Emma Paola. *La poética de Xavier Villaurrutia inferida en sus textos de crítica literaria* (tesis), UNAM, México, 2012.

Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*, Col Escenología, México, 1999.

Alcántara Mejía, José Ramón. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, Universidad Iberoamericana, México, 2002.

Aristóteles. *Poética*, Trad. Salvador Mas, Colofón, Madrid, 2006.

Argudín, Yolanda. Lo mexicano en los textos dramáticos de Xavier Villaurrutia (tesis), UNAM, México, 1989.

Chappotin Machado, Olga, *Evolución de la poesía y del teatro de Xavier Villaurrutia*, Loyola University Chicago, 1967. Versión electrónica recuperada el 9 de junio de 2019. Disponible en: [<https://core.ac.uk/download/pdf/48603773.pdf>].

Corral Vallejo, Federico. *Calambures Literarios*. Versión electrónica recuperada el 18 de enero de 2020. Disponible en: <https://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/al/cont/tall/tlriid/tlriid1/comentarioLibre/docs/tlu4ap10p02e01.pdf>

Correa Muñoz Mario Enrique y Dora Cecilia Saldarriaga Grisales. *El epistemicidio indígena latinoamericano, algunas reflexiones desde el pensamiento crítico decolonial*, 2014. Versión electrónica recuperada el 29 de septiembre de 2021. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/cesd/v5n2/v5n2a04.pdf>.

Fobio, Laura. *El monólogo dramático: interpretación e interacción*, Comunicarte Teatro, Argentina, 2009.

García May, Ignacio. *La dramaturgia de los textos no dramáticos*. Versión electrónica recuperada el 13 de marzo de 2021. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5663232>.

Gidi, Claudia, *Muerte y risa en la Literatura Trazos de un enigma*, Puebla, Ficticia Editorial Universidad Veracruzana, 2019.

Granda Olmedo, María Nieves, *Originalidad y mito en La hiedra de Xavier Villaurrutia*, Universidad de Alcalá, 1994. Versión electrónica recuperada el 10 de mayo de 2019. Disponible en: [<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/4532>].

Grande, Ildefonso. “Prólogo de las Obras completas”, en *Obras completas de Luigi Pirandello*, José Inés Editor, Barcelona, 1956.

Ingarden, Roman. “Concretización y reconstrucción” en *En busca de texto Teoría de la recepción*, compilador Dietrich Rall, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

Iser, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos” en *En busca de texto Teoría de la recepción*, compilador Dietrich Rall, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

Kantor, Tadeus. *El teatro de la muerte*, Ediciones de la Flor, 1984.

Konuk Blasing, Mutluk. *El Sujeto Lírico. Los Sonidos, el sentido y el Yo*, 2019. Versión electrónica recuperada el 27 de agosto de 2021. Disponible en: <https://circulodepoesia.com/2019/05/que-es-el-sujeto-lirico/>.

Landeros Olvera, Erick. Bertha Salazar González, y Edith Cruz Quevedo. *La influencia del positivismo en la investigación y práctica de enfermería (Index de Enfermería)*, 2009. Recuperado en 12 de octubre de 2021. Disponible en: [http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1132-12962009000400011&lng=es&tlng=es](http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1132-12962009000400011&lng=es&tlng=es). (2009).

L. Shaw, Donald, “Pasión y verdad en el teatro de Xavier Villaurrutia”, *Revista Iberoamericana*, 1963. Versión electrónica recuperada el 9 de junio de 2019. Disponible en: [<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2598>].

Lozano Medina, Felipe. *Los autos profanos de Xavier Villaurrutia (Influencias y aportaciones)* (tesis), UNAM, México, 1992.

Marquet, Antonio, “Invitación a la muerte y la poética del clóset” en *Tema y variaciones de literatura: el teatro mexicano del siglo XX*, No. 23, 2004. Versión electrónica recuperada el 1 de noviembre de 2019. Disponible en: [<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2034?show=full>].

Martínez, José Luis. *Contemporáneos*, Enciclopedia de Literatura Mexicana (ELEM), 1995. Versión electrónica recuperada el 2 de octubre de 2021. Disponible en: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/8>.

Martínez Miguélez, Miguel, *Ciencia y arte en la Metodología cualitativa, Métodos hermenéuticos, Métodos fenomenológicos, Métodos etnográficos*, México, Trillas, 2015.

Mendiola, Víctor Manuel, *Xavier Villaurrutia: La comedia de la admiración*, México, Fondo de Cultura Económica (Cenzontle), 2006.

Muñoz Sigüenza, Rebeca. *“Invitación a la muerte de Xavier Villaurrutia”, como visión estética y estilo literario* (tesis), UNAM, México, 2007.

Nueva Biblia Latinoamericana. *Salmos 13*. Versión electrónica recuperada el 8 de octubre de 2021. Disponible en: <https://bibliaparalela.com/nblh/psalms/13.htm>.

Owen, Gilberto, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica Letras Mexicanas, 1996.

Paredes Rivera, Liliana y Laura Rivas Carrillo. *Vinculación de las imágenes de muerte y muerte en la dramaturgia de Xavier Villaurrutia desde la perspectiva psicoanalítica* (tesis), UNAM, México, 2006.

Pastrana Ángeles, Alicia, *Xavier Villaurrutia en Dama de corazones Los pasadizos secretos de la ensoñación*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2018.

Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Pérez Quitt, Ricardo. “Dramaturgia” en *Autores, Teoría y Textos de Teatro*, No. 27, mayo 2010, pp. 24-28. Secretaría de Cultura de Puebla, Puebla.

Pizarro Solar, Francisca (2012). *Invitación a la muerte: una reelaboración surrealista de Hamlet de William Shakespeare*, Universidad de Chile, 2012. Versión electrónica recuperada el 27 de mayo de 2019. Disponible en: [<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/111489/Pizarro%20Francisca.pdf?sequence=1&isAllowed=y>].

Polti, Georges. *Las 36 situaciones dramáticas*: Traducción de Adrian Silisque, Posición en Kindle 41-43, Edición de Kindle, 2018.

Rall, Dietrich, “La muerte como espacio vacío” en *En busca de texto Teoría de la recepción*, compilador Dietrich Rall, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades Tomo III (1732)*. Versión electrónica recuperada el 09 de noviembre de 2019. Disponible en: <https://apps2.rae.es/DA.html>.

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Versión electrónica recuperada el 18 de septiembre de 2019. Disponible en: <https://dle.rae.es/>.

Salmerón Telleches, Cecilia, “Décima muerte de Xavier Villaurrutia o la simultaneidad de lo disímil” en *Poéticas mexicanas del siglo XX*, México, Universidad Iberoamericana, 2004.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Tercera conferencia: La Estética de la Recepción (II). La estructura apelativa del texto. Ideas fundamentales de la Estética de la Recepción*, 2005. Versión electrónica recuperada el 10 de noviembre de 2020. Disponible en: <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/1844>.

Snaidas, Adolf, *El teatro de Xavier Villaurrutia*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Dramaturgia mexicana: Fundación y herencia*, Universidad de Guadalajara, 2006. Versión electrónica recuperada el 23 de enero de 2020. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dramaturgia-mexicana-fundacion-y-herencia/html/26d1c450-5d65-479e-ad66-eed6f0a0d859\\_7.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dramaturgia-mexicana-fundacion-y-herencia/html/26d1c450-5d65-479e-ad66-eed6f0a0d859_7.html#I_0_).

Toriz Proenza, Martha Julia. *Teatralidad y poder en el México antiguo La fiesta Tóxcalt celebrada por los mexicas*, INBA-CITRU, México, 2011.

Tornero, Angélica. *Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser*, UNAM. Versión electrónica recuperada el 13 de febrero de 2021. Disponible en: [http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1436/12\\_ALM\\_13\\_2005\\_2006\\_Tornero\\_159\\_172.pdf;sequence=1](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1436/12_ALM_13_2005_2006_Tornero_159_172.pdf;sequence=1).

Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*, Trad. Armida maría Córdoba, Galerna, Buenos Aires, 2004).

Ulacia, Manuel, *Xavier Villaurrutia, cincuenta años después de su muerte*, México, Ediciones sin nombre/CONACULTA, 2001.

Usigli, Rodolfo. *Anatomía del teatro*. Universidad Nacional Autónoma de México/CITRU, México, 2005.

Valdés Medellín, Gonzalo, “Invitación a la muerte de Xavier Villaurrutia”, *Siempre*, diciembre 9 de 2017. Versión electrónica recuperada el 22 de octubre de 2019. Disponible en: [<http://www.siempre.mx/2017/12/invitacion-a-la-muerte-de-xavier-villaurrutia/> 2017].

Villaurrutia, Xavier, *Obras Poesía, Teatro, Prosa varias, Crítica*, comp. Capistrán, Miguel, Alí Chumacero, Luis Mario Schneider, México, Fondo de cultura económica, 2014.

Wolfgang, Iser, “La estructura apelativa de los textos” en *En busca de texto Teoría de la recepción*, compilador Dietrich Rall,, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.