

Nocturno en que algo ocurre en la escena: notas y aproximaciones al discurso teatral de Xavier Villaurrutia (X. V.)

Alejandro Ortiz Bullé Goyri¹

Lo que un niño recuerda de una representación teatral no es el sentido de las palabras, sino el sonido de las voces. La voz de Virginia Fábregas quedó grabada en uno de los ocultos discos de mi subconsciente...

X. V.

Renovación nacional y el teatro de X. V.

Hacia 1926, fecha en que se publica el poemario *Reflejos*, de Xavier Villaurrutia,² así como la fecha en que comienza perfilarse el proyecto cultural y literario de Contemporáneos, “el grupo

¹ Catedrático de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco.

² Oriundo de la ciudad de México (1903-1950). Estudió jurisprudencia. Junto con Salvador Novo y otros destacados poetas formó el grupo Los Contemporáneos (1926-1931) que renovó parte del lenguaje de la poesía mexicana de entonces. Con ellos fundó la revista *Ulises* y después el Teatro de Ulises (1928), uno de los movimientos renovadores del teatro mexicano. En 1936 es becado por la Fundación Rockefeller para estudiar arte dramático en la Universidad de Yale, estudios que compartió con Rodolfo Usigli. Fue jefe de la sección de teatro del Departamento de Bellas Artes. Su obra poética es una de las más importantes de la poesía mexicana del presente siglo, destacan *Reflejos* (1926); *Nocturnos* (1931); *Nocturno de los ángeles* (1936); *Nocturno mar* (1937); *Décima muerte y otros poemas no coleccionados* (1942) y *Canto a la primavera y otros poemas* (1948). Su obra poética, ensayística y dramática se encuentra reunida en un tomo titulado *Obras* (1953), publicado por el

sin grupo”; se puede observar que el esplendor y la brillantez creativa de Xavier Villaurrutia, junto con la de sus almas gemelas, como Salvador Novo, formaba parte de un conjunto de prácticas discursivas que expresaban en sus tendencias estéticas un proyecto cultural y político de nación. Este “impulso vital”, como denominó Claude Fell,³ a la eferescencia cultural de entonces, estuvo presente durante todo el llamado periodo posrevolucionario (desde 1920 hasta 1940, de los gobiernos de Álvaro Obregón hasta el de Manuel Ávila Camacho) en donde el fervor de lucha armada y de la guerra de facciones cedió a la búsqueda de nuevas soluciones artísticas para expresar la nueva realidad que por entonces México estaba viviendo; que en muchos sentidos significaba no sólo la entrada a la modernidad y al siglo XX, sino también el encuentro con un sentido de identidad nacional, tampoco muy definido y preciso, y sí con un rostro multiforme y una multiplicidad de voces que por primera vez en la historia nacional se manifestaban con tanto vigor. Una realidad que de ninguna manera puede pensarse monolítica. Por ello el grupo de artistas, literatos e intelectuales que se embarcaron en la nave de Ulises y se cobijaron después bajo el manto de Contemporáneos, resultaba una voz más, una tendencia más en el agitado panorama cultural del México posrevolucionario; pero, ciertamente, se trataba de una práctica discursiva que a la postre vendría a ser una de las voces dominantes en los proyectos culturales del México del siglo XX. Y en ello, el arte de Xavier Villaurrutia y su escritura dramática, jugaron un papel importante a pesar de la prematura muerte de nuestro poeta y dramaturgo. El poeta y autor dramático tenía una conciencia clara de su papel dentro de las prácticas culturales del México de entonces. Su búsqueda de renovación del lenguaje, era también la búsqueda de la re-

Fondo de Cultura Económica. Obra dramática: *Parece mentira* (estrenada 1933 publicada en 1934); *¿En qué piensas?* (1938); *Ha llegado el momento* (1938, estrenada 1939); *Sea usted breve* (1938); *El ausente* (1943, estrenada en 1951); *La hiedra* (1941 estrenada en 1942); *El yerro candente* (1944 estrenada en 1944); *La mujer legítima* (publicada en 1943 y estrenada en 1942); *El pobre barba azul* (publicado 1948 y estrenado 1947); *Invitación a la muerte* (1944, estrenada 1947); *El solterón* (1945); *La mulata de Córdoba* (publicada en 1948 y estrenada en 1936 en la revista teatral *Upa y Apa*); *Juego peligroso* (estrenada en 1950); *La tragedia de las equivocaciones* (estrenada en 1950).

³ Fell, Claude (1975) “La influencia soviética en el sistema educativo mexicano (1920-1921)”, en *Revista de la Universidad de México*, pp. 25 y 32.

novación y la modernidad en un país que consolidaba como nación una conciencia de ser. De ahí que sin que tuviese particularmente un afán político su teatro, sí expresaba una toma de posición ante las prácticas sociales y discursivas de entonces. Por ello vale la pena acercarse de nueva cuenta a la no tan extensamente leída, estudiada y representada dramaturgia de uno de los creadores más significativos del panorama literario del México de la primera mitad del siglo XX. Su postura estética tiene mucho que ver con el desarrollo del teatro moderno mexicano.

Voces y murmullos en la dramaturgia

El caso particular del teatro y de la dramaturgia no debe entenderse, por ello, sólo como una búsqueda de temas nacionales y modelos dramáticos vernáculos, sino como una afirmación de modernidad. Algunos autores (Salvador Novo, Celestino Gorostiza o Xavier Villaurrutia) procuraron precisamente tomar el modelo, la técnica o temáticas de los movimientos europeos y norteamericanos y aplicarlos con un sentido universal al teatro mexicano. De hecho, uno de los factores de cambio y evolución más importantes en la escena nacional fue la enorme influencia de Luigi Pirandello, tanto en los aspectos temáticos como en sus innovaciones formales. No en vano, Pirandello fue el autor extranjero más representado en México durante los años veinte y treinta,⁴ y fue como el modelo a seguir, tanto para grupos como el de los Siete Autores Dramáticos”, precursor en 1925 del movimiento de renovación dramática, como para los nuevos creadores. Es importante mencionar, por supuesto, la influencia de Henrik Ibsen o George Bernard Shaw, con los cuales nutrió Rodolfo Usigli su propia y personalísima drama-

⁴ Vease “Le discours théâtral comme critique des représentations de la société et discours critique de la société”, en Daniel Meyran (1989) *Le discours théâtral de Rodolfo Usigli, du signe au discours*. Montpellier, Université Paul Valéry (tesis, 2 volúmenes). En este capítulo, Meyran ofrece datos concretos sobre la presencia de la obra de Pirandello en la escena mexicana de los años veinte y treinta y reflexiona sobre la manera en que influye en dramaturgos como Rodolfo Usigli o Francisco Monterde entre otros, en la aplicación de recursos dramáticos como el de la *mise en abîme*, o juegos de teatro dentro del teatro, propios de la dramaturgia pirandelliana; lo mismo en cuanto a la recurrencia del sentido de la verdad en la temática de muchas de las obras dramáticas mexicanas de la primera mitad del siglo XX.

turgia, o Eugene O'Neill, y Jean Girardoux quienes ejercieron una muy sana influencia en Xavier Villaurrutia y, de manera consecutiva, a los demás participantes de las experiencias de *Ulises* en el veintiocho. La asimilación al teatro mexicano de la técnica dramática de estos autores extranjeros permitió superar una de las debilidades del drama nacional hasta entonces: falta de rigor en la concepción dramática de personajes, conflictos, ambientes y espacios, mismos que repercutían en deficiencias para tratar asuntos de tipo social o psicológico con un sentido específicamente teatral. A partir de este periodo, la dramaturgia mexicana comienza a prestar mayor atención a estos aspectos.

Otro elemento que enlaza a muchos de los dramaturgos mexicanos de esta época radica en el interés por la dramaturgia clásica griega, ya sea para emplear algunos de sus recursos, como el coro (*San Miguel de las Espinas* de Juan Bustillo Oro), o mitos y personajes clásicos como Ifigenia (*Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes), Proteo (*Proteo*, de Francisco Monterde), o Fedra (*La hiedra*, de Xavier Villaurrutia). El desarrollo de la dramaturgia en México, en sus diversas tendencias, avanzó con un movimiento teatral afín. Muchos dramaturgos contaron con un interlocutor escénico con el cual compartirían ideas estéticas, o ideologías comunes en torno al teatro (como fue el caso del Teatro de Ahora, el Teatro de Orientación, la Comedia Mexicana, el Teatro Mexicano de Masas o el Teatro de Revista); amén de que varios autores fueron también directores, teóricos o críticos, es el caso de Rodolfo Usigli y su Teatro de Medianoche o de Salvador Novo o Celestino Gorostiza y el propio Xavier Villaurrutia en el Teatro de Orientación y posteriormente en el Teatro de México.⁵

Pero también a partir de 1931, de forma paralela, surgieron grupos renovadores de la escena mexicana como Los Escolares del Teatro (1931), el Teatro de Orientación (1932), Teatro de Ahora (1932), Proa (1942), La Linterna Mágica (1946), etcétera, continuadores de la tarea que en 1928 se había gestado en el Teatro de Ulises y que en 1925 y 1926 los Siete Autores Dramáticos habían enarbolado bajo la consigna: "Renovar al

⁵ VV.AA (2005), *Celestino Gorostiza, una vida para el teatro*. México, CONACULTA-INBA, pp. 72-83.

teatro mexicano o morir”.⁶ Si bien la preocupación principal de dichos movimientos no fue de manera exclusiva la creación de una nueva dramaturgia, varios de sus integrantes comenzaron a escribir para la escena, bajo las intenciones estéticas y renovadoras del Teatro de Orientación⁷. Fue el caso de Xavier Villaurrutia o de Celestino Gorostiza, o de autores cercanos o vinculados al proyecto de desarrollo de un teatro de arte sin matices nacionalistas o sin explícita intención política; como lo fueron también Alfonso Reyes, Francisco Navarro, Francisco Monterde y Salvador Novo, entre otros. Es notorio el intento de este conjunto de dramaturgos por realizar con su propia obra un teatro mexicano a la altura de cualquier otro teatro de su época, sin la etiqueta de mexicano, nacionalista o revolucionario. Intención que aparece también en otras artes, en la medida de que esta tendencia formó parte de la discusión del modelo de cultura nacional que por entonces se pretendía⁸. Y ésta, quizás sea la cualidad más interesante del discurso teatral de Xavier Villaurrutia: la de ser un teatro sin etiquetas, de constituirse como un lenguaje artístico del que el propio creador hace uso para expresar su mundo personal.

La voz de Villaurrutia en persona

En 1935-1936 Xavier Villaurrutia acompañado de Rodolfo Usigli parte hacia la Universidad de Yale para asistir, como becario, a cursos sobre técnica teatral moderna. Y en una carta fechada el 13 de octubre de 1935, dirigida a Celestino Gorostiza Villaurrutia expone en términos generales su percepción de esos cursos; los cuales, más allá del poco entusiasmo que parece mostrar, fueron sustanciales en su posterior práctica como dramaturgo y como director de escena.

⁶ Fuentes Ibarra, Guillermina (1986), *Un momento de la cultura nacional, historia del teatro de Ulises*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras (tesis).

⁷ Schneider, Luis Mario (1995), *Fragua y gesta del teatro experimental en México*. México, UNAM-Ediciones del Equilibrista.

⁸ Las cuales podríamos englobar en los siguientes puntos: orientar al espectador en el conocimiento de la dramaturgia universal o de las nuevas tendencias cosmopolitas y a promover un cambio en la escena a partir de la aplicación práctica de las, por entonces, nuevas técnicas de dirección escénica, y con ello contribuir y estimular la producción teatral mexicana, en las ideas y métodos de lo que se daba en llamar un arte universal.

He aquí lo que refiere:

1231 Chape St.
New Haven, Conn.
13 de octubre de 1935

Querido Celestino:

Quería tener la seguridad de que al escribirle a usted se habían apaciguado ya las pequeñas grandes tormentas que este viaje ha traído consigo. A Celestino –me decía yo mentalmente–, le escribiré una carta sin quejas, sin inquietudes, más conforme y serena que las que he enviado a Agustín, a Elías, al mismo Salvador. Pero como la serenidad no llega, y el tiempo pasa, he decidido escribirle una carta sin dibujo, desgana y en desorden, más sincera quizá pero menos útil para que usted se dé cuenta de lo que es esta Universidad de Yale en donde he venido a caer, por un capricho invisible del destino.

La verdad es que aquí no se ha comprendido bien nuestra situación. Más bien dicho, un grupo de profesores se empeña en no comprenderla. Apenas si el director de la Facultad, Mr. Nicoll, que es un inglés, naturalmente, la comprende. Pero tiene encima la academia de profesores que no quiere distinguirnos de la masa anónima de estudiantes que, de todas partes de los E. U. vienen a estudiar aquí. A todos ellos, nosotros les podríamos dar clases de muchas cosas.

Yo tomo los siguientes cursos, y no voluntariamente sino en virtud de una cortés invitación de uno de los profesores que tuvo la genial idea de separar las actividades de Rodolfo y las mías, radicalmente. Apenas supieron que yo tenía alguna capacidad para dibujar, me lanzaron a las clases de plástica: Stage Design, Costume Design, Stage Lightning. (Estos tres cursos los tomo yo solo). Con Rodolfo tomo *Production* (que no es otra cosa sino una vista técnica de los elementos que componen una pieza, desde su origen, hasta el momento de realizarla en la escena, esto último por una práctica verdaderamente estúpida). (Hay que hacerlo todo: desde aserrar una tabla, hasta representar, si es posible). Hasta ahora y esto me ha traído el primer conflicto, no hemos entrado en el rebaño que se uti-

liza para montar las obras. También tomo Dirección Escénica, que tiene bastante interés. Asisto a veces a las clases de Mr. Nicoll, un positivo valor universitario, hombre de método, cultura humanística y sentido moderno, que da Survey of the Drama y conferencias en "Production".

Todo estaría muy bien si el criterio que priva en Yale no fuera tan ATROZMENTE ACADÉMICO. El profesor de Costume Design, por ejemplo, antes de permitirme entrar a su clase, me invitó, muy cortés y fríamente, a que le llevara algunos ejemplos de mis posibilidades. Por no chocar, desde luego, le hice 3 dibujos de trajes, a la acuarela; me mandó decir que podía asistir a su clase y hacer el trabajo de todos, después de ver mis dibujos, que de seguro, le han de haber parecido un atrevimiento Diego riverense, pero que le demostraron que yo podía hacer las cosas (...)

Creo que con unos meses de asistencia los cursos, una buena bibliografía, los programas de estudios, y uno poco de inteligencia, se puede ahorrar a la Fundación Rockefeller el gasto de 10 meses, y a nosotros la angustia de tener que pasar por las más estrechas Termópilas de un pueblo ingenuo, de un academicismo mediocre, superado hasta entre nosotros oficialmente.

En un número de la *Revista de Bellas Artes* de 1966, dedicado a su obra y memoria, aparece un texto hasta entonces inédito de Villaurrutia, recopilado por Miguel Capistrán, en donde el poeta dramaturgo hace un recuento de su relación con el teatro y del significado de su dramaturgia que vale la pena abrirle un espacio aquí para mejor comprender y contrastar lo que él mismo pensaba del arte escénico y lo que en resumidas cuentas conformó el cuerpo de su discurso teatral:

He visto cuanto ha sido posible ver en el teatro en México y, siempre, he preferido el teatro de comedia.

¿Las experiencias? fui uno de los iniciadores de la aventura de los teatros de experimentación: Ulises primero; Orientación después. En el Ulises actuaba: en el *Orfeo* de Cocteau, por ejemplo, que luego representé en el Fábregas. Y luego casi anecdótico: Cocteau

cuenta en *Opio*, que durante la representación de *Orfeo* en el pequeño teatro de Mesones, tembló la tierra, lo cual es cierto; pero, también, dice que el actor que hacía el papel titular cayó muerto al terminar la representación, lo cual puedo atestiguar que no es cierto.

Los teatros experimentales Ulises y Orientación lograron remover, sacudir el ambiente. No se les pida frutos concretos, porque sería injusto tratándose de teatros experimentales. Como tales cumplieron con sus designios.

¿Y cómo negar que de allí salieron algunos actores jóvenes! Si ahora se dejan imantar por el cinematógrafo, no es culpa del teatro sino de los actores. De allí salieron también autores y escenógrafos: artistas que, de otro modo, tal vez no se habrían interesado por el teatro.

¿Y no fueron los teatros experimentales los que pusieron en circulación nombres de autores y obras considerables del teatro moderno? Esto es innegable. Sólo lamento que no existan los verdaderos continuadores de estas experiencias saludables siempre.

He traducido desesperadamente solo o en compañía del primer Agustín Lazo - a Pirandello, Girudoux, Romain, Passeur. Mi bibliografía teatral sería numerosa si hubiera editado mis traducciones.

También he dirigido teatro: en Ulises, en el Sindicato de Electricistas y en Orientación. Un año en el Departamento de Drama de la Universidad de Yale y en otros lugares de Norteamérica, fueron experiencias inolvidables.

En Yale, seguí cursos completos de Producción y Dirección escénica interesantísimos y que revelan que los norteamericanos son dueños de una escuela de interpretación y dirección de tipo realista, pero de una gran eficacia.

Sólo batiéndome en los terrenos teatrales he llegado a tener conciencia de sus posibilidades, de sus maravillosas limitaciones, de sus escollos y problemas. No se hace el autor dramático sino dentro del teatro, en la maquinaria misma, misteriosa y atrayente, el escenario.

Como espectador de teatro, aún en las obras mediocres se aprende, a veces por reacción, a descubrir el modo de develar el misterio de la acción escénica, de plantear los problemas, de sostenerlos en un plan de sorpresa, de suspensión, de angustia. Como traductor

del mejor teatro moderno -labor realizada a veces con Agustín Lazo como he dicho antes - he seguido y estudiado la técnica de los maestros con la misma atención que pone un pintor inteligente cuando estudia pulgada a pulgada un lienzo famoso. Como actor, lo mismo haciendo el *Orfeo* de Cocteau, que el coro de la *Antígona* de Sófocles, he respirado los climas fríos y lúcidos a veces, a veces delirantes, que hacen del actor un domador o bien un sujeto domado por la misteriosa magia de las palabras de un texto dramático.

Como autor, empecé a escribir para los actores de Orientación, breves piezas en un acto. Tuvieron buen éxito. He escrito, para María Teresa Montoya, *La hiedra*, que fue representada por ella y su compañía con un tino admirable.

Parece mentira es simple y complicada como es simple y complicado un enigma. El que lo resuelve se siente satisfecho. El que no lo resuelve se inquieta, se desvela, se angustia, se enfurece, ante una realidad que se le escapa. No es otro el objeto de esta breve pieza.

¿En qué piensas? tiene, conscientemente, una apariencia de banalidad, pero la procesión va por dentro. Recuerdo que un cronista la acusaba de “intrascendente”, pero en su crónica hablaba de Bergson, de las nociones del tiempo, del tiempo psíquico. No se daba cuenta de que, precisamente, estaba poniendo el dedo en la llaga...

Invitación a la muerte se desarrolla en una agencia de inhumaciones. Los actores profesionales se asustan de la realidad teatral del ambiente de mi pieza, ambiente que está al alcance de todos con sólo darse una vuelta por la Avenida Hidalgo, adonde se ostentan, como en una exposición permanente, los ataúdes para todos los gustos, para todas las fortunas para todas las personas entre las cuales ya deberían constarse ciertos autores profesionales para ir acostumbrándose...

Una farsa en un acto: *Sea usted breve*, de ambiente provinciano, que se desarrolla “en Zamora en una hora”, y una pieza irónica y cruel basada en un cuento de Schnitzler...y otras obras en marcha, son, por ahora, mis armas teatrales.

La imitación servil, fotográfica, de los modelos exteriores y de los fragmentos de vida también exterior, han venido relegando al teatro a un lugar que no merece entre todas las artes.

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

Acaso el camino del teatro actual no sea otro que una completa desrealización, un cambio radical de los medios escénicos, para llegar a captar más profundamente lo *real* interior y exterior del hombre.

El teatro tiene su poesía privativa: en el lenguaje, en la acción, en la sorpresa; en la creación de lo que pudiéramos llamar la poesía de la acción. El teatro es, entre otras muchas otras cosas, plástica. Pero no sólo es plástica. También es arquitectura y también es dicción, música, danza. Lo plástico es sólo un medio teatral, pero no debe considerarse nunca, claro, por sí solo, como un fin.

Xavier Villaurrutia, poeta, cree que su poesía es mejor que el teatro de Xavier Villaurrutia, autor dramático. Sin embargo, éste último no desespera que este juicio de niveles exista dentro de algunas obras.⁹

Ahora pasemos a revisar, someramente, en contrapunto de lo que el propio Villaurrutia dice de su teatro y dramaturgia, lo que desde nuestro punto de vista ofrecen algunas de las obras dramáticas más significativas de Villaurrutia en el *corpus* general de su obra literaria y en las que el propio autor mejor plasmó eso que él mismo denominó la “desrealización” como un medio para “llegar a captar más profundamente lo *real* interior y exterior del hombre”; como lo dice el propio poeta en la cita anterior.

Autos profanos: el autor engloba el conjunto de sus obras cortas bajo el título de *Autos profanos* (*¿En qué piensas?*, *Parece mentira*, *Ha llegado el momento*, *Sea usted breve*, *El ausente* y *El solterón*), y significaban para él un juego de retóricas comparadas, a formas, tan concretas, sostenidas y

⁹ Villaurrutia (1974), en *Obras*. México, FCE, Letras mexicanas, pp. 8-15.

peligrosas como el soneto.¹⁰ En todas ellas encontramos características comunes: son obras breves, con pocos personajes, el tema gira siempre en torno de las relaciones de pareja desde varias perspectivas, ambientadas en espacios realistas y contruidos siempre por medio de juegos de paradojas o de misterios que se resuelven a lo largo de la trama. De este conjunto de piezas cortas revisaremos las que consideramos más representativas. *Parece mentira* (enigma en un acto), estrenada en 1933 por el Teatro de Orientación¹¹ expone el drama de un marido que busca la solución a un enigma: la aparente infidelidad de su mujer. En su intento por saber si su mujer lo engaña, se encuentra con tres mujeres vestidas de negro que desfilan ante él como sombras; una de ellas, o quizá las tres, pueden ser la infiel mujer. El hombre nunca desentraña el misterio. Lo que acontece ante sus ojos parece mentira. La acción transcurre en el despacho de un abogado, a donde acude el marido en busca de consejo profesional. Mientras espera ser recibido ve pasar a las sombras femeninas e inquiera al empleado del despacho sobre esas mujeres misteriosas. Éste le brinda una serie de consejos sobre la naturaleza humana y críspala con ello los nervios del caballero quien, creyendo tener su vida segura y bajo control, descubre en ese pequeño lapso de tiempo, su propia flaqueza e inseguridad. Su mundo parece desmoronarse. Xavier Villaurrutia expone las sutilezas que puede encerrar el sentido de verdad en las relaciones de pareja y en la fragilidad de la seguridad personal.

¿En qué piensas? (misterio en un acto),¹² se estrenó en 1934 en el Teatro de Orientación. Villaurrutia presenta aquí a tres hombres que se involucran sentimentalmente con una joven mujer que es, al igual que las mujeres de negro de *Parecer mentira*, una suerte de realidad inasible, de deseo de encontrar en la mujer amada una realización idílica. En este caso María Luisa (la amada), mira al mundo y al amor desde una perspectiva distinta a la de los jóvenes que la cortejan. Cuando los jóvenes: Carlos (amante en el pasado), Víctor (amante en el presente), y Ramón

¹⁰ Villaurrutia (1943), *Autos profanos*. México, Letras de México. Cf. Adolf Snaidas (1973), *El teatro de Xavier Villaurrutia*. México, SEP., colección Sep-Setentas, núm. 73.

¹¹ Villaurrutia (1974), "Parece mentira", en *Obras*. México, FCE, Letras Mexicanas, pp. 97-111.

¹² Villaurrutia. *¿En qué piensas?*, en *op. cit.*, pp. 112-130.

(amante en el futuro), quieren saber lo que hay de verdad en el corazón de María Luisa, ella tiene sólo una vaga y extraña respuesta. La situación se resuelve cuando la mujer explica que los ama a los tres, sólo que en distinto tiempo; a uno en el pasado, a otro en el presente y al último en el futuro. *¿En qué piensas?* contiene en su aparente sencillez, una visión de la naturaleza del amor en un juego caleidoscópico. Los celos y la competencia entre los jóvenes amantes por el amor de María Luisa se exponen como algo pueril. La aparición de los personajes ocurre como si se tratase de un encuentro con su destino, con la conciencia de que la verdad absoluta que buscan no puede ser asida fácilmente.

Ha llegado el momento (epílogo en un acto)¹³ muestra a dos parejas de amantes: Luis y Fernanda, y Antonio y Mercedes. Los cuatro se reúnen en una cena de despedida: Antonio y Mercedes emprenderán un misterioso viaje. La acción transcurre durante la sobremesa, aparentemente amena. Una tenue luz de lámparas y una canción de amor francesa que se oye desde el gramófono ambientan la situación. Con el adormecedor gusto de los últimos tragos de vino y de los vestigios de una espléndida cena, las dos parejas reflexionan, en un ambiente de amable tensión, sobre la infidelidad y las relaciones amorosas. Luis y Fernanda, entrada la noche, se despiden y quedan a solas Antonio y Mercedes; entonces nos enteramos sobre la naturaleza de tan extraño viaje: un pacto suicida. Él ha escogido pegarse un tiro, mientras que ella tomará un somnífero que en sobredosis la llevará hacia el sueño eterno. La situación se torna paradójica pues, en la medida en que ambos intentan justificar la razón de su suicidio; en el tono de sus palabras yace el deseo profundo de amarse y de continuar viviendo. No obstante, avanzan en su decisión, pero el azar impide que el suicidio se consuma. La vida, entonces, debe continuar. Villaurrutia plantea las paradojas que encierra la cotidianidad de las relaciones de pareja.

Ha llegado el momento presenta una visión sobre las extrañas y contradictorias urdimbres que entrelazan a la pareja humana, y que no resultan a veces tan evidentes ante la vista de los demás. La cercanía de la muerte, parece decirnos Villaurrutia, ofrece momentos de intensidad

¹³ Villaurrutia. "Ha llegado el momento", en *idem*, pp. 131-141.

inusitados, que pueden provocar un cambio radical en las perspectivas que cada uno tiene de sí mismo.

En estos tres autos profanos los personajes se encuentran inmersos en situaciones y circunstancias relacionadas con el sentido de sus propias existencias, que les hacen entrar en conflictos con ellos mismos. El contraste entre su mundo interior y su expresión externa es en todos ellos piedra de toque en el desarrollo del conflicto. Por ello, la anécdota adquiere un valor secundario. Sobresale, en cambio, la tensión dramática generada a partir del conflicto interno de los propios personajes, al confrontarse con circunstancias exteriores que los afectan y los sobrepasan. Es el caso de las tres mujeres de negro para el marido en *Parecer mentira*; o el aparentemente inasequible pensamiento de María Luisa, para los perplejos amantes de *¿En qué piensas?*; o las circunstancias que se oponen a la consumación del suicidio de Mercedes y Antonio en *Ha llegado el momento*. La fuerza de estas breves piezas, radica en que la acción se desarrolla a partir de la profundidad con que está trazado el juego de contrastes y paradojas en que los personajes se desenvuelven, de tal modo que una palabra o un gesto adquieren significados de una gran sutileza, más allá de lo que la propia anécdota podría ofrecer. En ellas, se puede observar un diálogo poético que, sin apartarse de una intención realista, contiene sutiles ironías que permiten reconocer las motivaciones o las inquietudes de los personajes. Hay además, la intención del autor por alcanzar, a través del texto, un sentido particular de teatralidad: lograr inquietar, a través de la representación, al espectador.¹⁴ Este sentido de teatralidad particular es distinto al que pudieran ofrecer otras formas de drama realista, en la medida en que la atmósfera poética, distancia de lo cotidiano.

¹⁴ En el programa de mano del estreno de *Parecer mentira*, en el Teatro de Orientación en 1933, se menciona lo siguiente: "Xavier Villaurrutia piensa que una obra de teatro es un rompecabezas, una charada, un juego de palabras cruzadas o un enigma. Si el público soluciona el enigma, tanto mejor; si no lo soluciona, el enigma seguirá intrigándolo, poniéndolo en juego, haciéndole pensar, rompiéndole la cabeza". Cit. por Madeleine Cucuel, "Un groupe expérimental de Théâtre au Mexique dans les années 30, le Teatro Orientación de Celestino Gorostiza", en *Le théâtre latino-américain, tradition et innovation, actes du colloque international réalisé à Aix-en-Provence du 7 au 9 décembre 1989*, Aix-en-Provence, Publications de l' Université de Provence, 1991, p. 25.

Las acotaciones de estas breves piezas describen las diferentes acciones, proponen espacios o atmósferas, contrastes entre luces y sombras, espacios cotidianos, objetos con los que los personajes protegen o esconden su yo interior, pausas y silencios. El hecho mismo de que Villaurrutia denominara a estos *Autos profanos* misterios o enigmas, retomando el sentido de los autos religiosos, los hace peculiares y conforman una decantada propuesta de dramaturgia poética e intimista, que requiere de un sutil trabajo de interpretación escénica.

La hiedra, de Xavier Villaurrutia (pieza en tres actos) estrenada en el teatro Virginia Fábregas en 1941.¹⁵ Desde su título sugiere ya la cercanía con Fedra, el clásico personaje de la mujer enamorada de su hijastro y con la *Fedra*, de Racine. La pasión amorosa que se desencadena entre el joven Hipólito y su madrastra Teresa es expuesta por Villaurrutia como una paradoja, quien aquí también dota a los personajes de una psicología y de una complejidad que impide caer en los estereotipos. Esta “Hiedra-Fedra”, de herencia clásica y que sigue de cerca el teatro de Eugene O’Neill, muestra a un joven que vuelve a la casa paterna de la que ha estado ausente por varios años, por el rechazo que sentía hacia la joven y atractiva esposa de su padre. A la muerte de éste, Hipólito regresa y descubre, como hombre, atracción por la mujer a la que odiaba; atracción que es correspondida por la joven viuda. Pero el círculo de los intereses familiares en el que ambos están inmersos impide que esa atracción se consume. La acción dramática se intensifica, en la medida en que la pasión entre ambos crece junto con el escándalo y las presiones familiares. El nudo de este drama surge en el momento en que cada uno de los personajes asume una postura distinta, de acuerdo con sus motivaciones personales, respecto de la inusitada relación entre Teresa e Hipólito. La lucha de intereses se maneja no desde una perspectiva moral, propia del melodrama, sino desde una perspectiva psicológica. En el tercer acto, cuando la acción se torna contra los protagonistas, Villaurrutia opta por la solución del sentido común: los personajes toman conciencia sobre su posición frente al mundo y frente a sí mismos. La vida debe

¹⁵ Villaurrutia (1974), “La hiedra”, en *Obras*. México, FCE, Letras Mexicanas, pp. 254-304.

seguir y la pasión amorosa entre Teresa e Hipólito no se consuma. No hay actos arrebatados de pasión ni de heroísmo, como tal vez podría esperarse y esa es la paradoja del texto villaurrutiano.

En *La hiedra*, mediante la psicología de los personajes y el seguimiento de la estructura de corte aristotélico, de la “pieza bien hecha”, el autor muestra teatralmente un segmento de la vida, para explorar las motivaciones y los rasgos que hay en las pasiones de los personajes. Por ello, Villaurrutia no presenta a Hipólito como víctima de las intrigas amorosas de una mujer desquiciada por la pasión (Fedra-Teresa); ni como a un joven poseedor de atributos y virtudes paradigmáticas, como en *Hipólito* euripideano, sino como a un simple joven que descubre que sus sentimientos no son los mismos de su infancia. Su destino y el de los otros personajes no radican necesariamente en su destrucción, sino en continuar viviendo. La obra contiene una propuesta de realismo escénico, aunque no del todo convencional, en virtud del tono poético. Las acotaciones sugieren espacios que proyectan el carácter y el conflicto de la obra, sin necesidad de grandes decorados, al mismo tiempo que propone un tipo de interpretación sutil y mesurada.

El discurso teatral de Xavier Villaurrutia se cifra en una constante búsqueda de manifestar escénicamente misterios y paradojas que en algún sentido revelan acaso los derroteros de la condición humana.¹⁶ No es pues necesariamente un teatro “realista-naturalista” en sentido estricto, si nos guiamos por las acotaciones y didascalias que acompañan a sus textos teatrales, y a pesar, también, de los notables parentescos con la dramaturgia de Eugene O’Neill. En Villaurrutia, antes que explorar y disertar en torno de la realidad circundante, está el deseo de permitir, mediante argucias teatrales, una poeticidad extra cotidiana, como un halo que rodea a la vida del hombre común y que lo vuelve indescifrable y, en ocasiones innombrable, como se manifiesta en el deseo o el placer sexual. Villaurrutia parece no escamotear por

¹⁶ Armando Partida ha dicho al respecto lo siguiente: “En el teatro breve de Villaurrutia, nos encontramos con una introspección que devela el subconsciente de los personajes, mucho más importante que la propia anécdota, que la propia historia e incluso, las situaciones de la realidad en que se ven envueltos estos”. Partida, Armando (1997) “El teatro breve de Xavier Villaurrutia”, en *Art Teatral, Cuaderno de Minipiezas Ilustradas*, núm. 9, Valencia, año IX, núm. 9, pp. 84-87.

razones morales la casi manifiesta relación homosexual entre Alberto y Horacio en *Invitación a la muerte* o al menos ciertas tendencias en los personajes masculinos de *¿En qué piensas?*, sino que para el autor, ese mundo oculto y poco claro o difuso, es parte del discurso que pretende elaborar para producir sensaciones particulares en el espectador. Dicho procedimiento lo podemos encontrar también en el ejercicio de narrativa que realiza Villaurrutia titulado *Dama de corazones*, que no es una novela, ni tampoco contiene los elementos propios del cuento, pero que posee la manifiesta intención de interesar al lector por un ambiente nebuloso y difuso, en donde también el personaje masculino manifiesta al menos una conducta que nos hace pensar que si no es abiertamente homosexual, sí rehúye la intimidad femenina. Pero todo está dicho en un ambiente de actitudes no explícitas, de palabras no dichas.

Pareciera decirnos en su teatro, o en algunas de sus obras, como *Parece mentira*, y en *¿En qué piensas?*, dos de las piezas que conforman sus *Autos profanos*, así como en *La hiedra*, o en *Invitación a la muerte*, como en el resto de sus dramas mayores, que la naturaleza humana siempre tiene algo más allá de lo asible y de lo explicable. Los personajes villaurrutianos llevan siempre consigo una cauda oculta y siempre cambiante; como si, en cierta manera, se manifestasen como los ciclos de la luna: ora en cuarto creciente, ora en plenilunio, ora en cuarto menguante, etcétera. Pero siempre manteniendo una parte oculta, misteriosa, inasible; como ocurre también con la luna.

El misterio y la paradoja están en constante flujo y reflujo –parece decirnos Villaurrutia– en las pasiones amorosas– única vía al parecer por donde se puede transitar para entrar en contacto con esos pasajes ocultos de nuestras vidas; aunque eso no significa que no produzcan dolor y estupor, como también ocurre con el libreto que nuestro autor hace de *La mulata de Córdoba* escrita en colaboración con Agustín Lazo para la ópera del mismo nombre de Pablo Moncayo.

El discurso teatral de Xavier Villaurrutia se cifra en una búsqueda constante por dotar al espacio escénico de un carácter poético, más allá del ámbito realista en donde las tramas de las obras estén insertas.

A lo largo de su vida teatral esa fue la búsqueda de Villaurrutia, quien, como creador artístico que provenía de una formación discursiva como la de Ulises y Contemporáneos no se emborrachó con el mexicanismo exacerbado de cierta tendencia en el arte mexicano posrevolucionario y pudo así desarrollar un teatro singular que se apartó de los senderos del realismo que propugnaba Rodolfo Usigli para ir a la búsqueda de una expresión muy personal en donde lo oculto de la personalidad humana y sus misterios fueron sus obsesiones creativas. Y si en algún momento de su vida Xavier Villaurrutia se dijo a sí mismo que: “Me falta el sentido de lo misterioso. No he sido amigo del misterio jamás, ni cuando niño. Quisiera ser su amigo ahora”¹⁷ resulta indudable que el teatro fue uno de los espacios en donde pudo explorar con amplitud esa obsesión creativa y personal y que la muerte, el mayor de los misterios explorados por Villaurrutia, impidió que profundizara en esa búsqueda.

Si bien puede decirse que la más grande influencia de Xavier Villaurrutia en la cultura mexicana del siglo XX se dio en los terrenos de la poesía; con su teatro, aun cuando no fue abundante, no sólo abrió camino a la configuración de una tradición de teatro moderno mexicano de configuración realista o aristotélico, junto con Rodolfo Usigli y Celestino Gorostiza, entre otros, sino que abrió un sendero poco explorado en la dramaturgia mexicana que le sucedió, como es el caso de la interacción entre poesía y escena. En el proyecto dramático de Xavier Villaurrutia es fundamental el sentido poético literario de sus diálogos, así como la creación de atmósferas y situaciones que van más allá del retrato de la vida cotidiana o el simple espejo de costumbres. La obra dramática de Villaurrutia todavía nos ofrece un campo para la reflexión sobre la expresión del misterio y de la inabarcabilidad, si se nos permite la expresión, de la comprensión del ser humano. Quizá lo que nos ha faltado es comprender mejor esa perspectiva, para lograr interpretaciones escénicas actuales más audaces y menos orientadas a exponer los aspectos anecdóticos de las obras mismas. Como ocurre en sus *Autos profanos*, en donde la idea central se dirige a presentar ante los ojos del espectador un misterio o algo que nunca termina de revelarse

¹⁷ Villaurrutia (1996), “El teatro, recuerdos y figuras”, en *Revista de Bellas Artes*, núm. 7, ene-feb., p. 35.

del todo, dejando al final una sensación de desasosiego y de dudas que nunca se aclaran en el drama, porque la existencia para Villaurrutia era un poco así, como lo expone en uno de los versos de *Amor conduisse noi ad una morte*.

Amar es una angustia, una pregunta,
Una suspensa y luminosa duda;
Es un querer saber todo lo tuyo
Y a la vez un temor de al fin saberlo.

Bibliografía

- Cucuel, Madeleine (1991), “Un groupe expérimental de Théâtre au Mexique dans les années 30, le Teatro Orientación de Celestino Gorostiza”, en *Le théâtre latino-américain, tradition et innovation, actes du colloque international réalisé à Aix-en-Provence du 7 au 9 décembre 1989*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, pp. 13-28.
- Fell, Claude (1980), “Théâtre et société dans le Mexique post-révolutionnaire”, en *Études et documents, situations contemporaines du théâtre populaire en Amérique*, v. tomo II, Laboratoire d'Études Théâtrales de l'Université de Haute-Bretagne, pp 47-68.
- Fell, Claude (1989), *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. México, UNAM, serie Historia Moderna y Contemporánea, 21.
- Díaz Arciniega, Víctor (1989), *Querrela por la cultura “Revolucionaria” (1925)*. México, FCE.
- Fernández, Justino (1952), *El arte moderno y contemporáneo de México*. México, UNAM-III.
- Fuentes Ibarra, Guillermina (1989), *Un momento de la cultura nacional, historia del Teatro de Ulises*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras (tesis).
- Mendoza López, Margarita (1985), *Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941*. México, Instituto Mexicano del Seguro Social.

- Meyran, Daniel (1989), *Le discours theatral de Rodolfo Usigli, du signe au discours*. Montpellier, Université Paul Valery (tesis, 2 volúmenes).
- Meyran, Daniel (1993), *El discurso teatral de Rodolfo Usigli, del signo al discurso*. México, Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”, CITRU-INBA.
- Mínguez Gallegos, Andrés (1994), “Entre lo oculto y lo manifiesto en el teatro de Xavier Villaurrutia”, en *El teatro mexicano visto desde Europa* (Daniel Meyran y Alejandro Ortiz, eds.), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 123-133.
- Partida, Armando (1997), “El teatro breve de Xavier Villaurrutia”, en *Art Teatral, cuaderno de minipiezas ilustradas*, núm. 9, Valencia, pp. 84-87.
- Shaw, Donald L. (1962), “Pasión y verdad en el teatro de Villaurrutia”, en *Revista Iberoamericana*, XXVIII, pp. 344-355.
- Sheridan, Guillermo (1985), *Los contemporáneos ayer*. México, FCE.
- (1992), *El teatro mexicano en ciernes, 1922-1938*. Nueva York, Peter Lang Publishing, Inc.
- Schneider, Luis Mario (1975), *Ruptura y continuidad, la literatura mexicana en polémica*. México, FCE.
- (1995), *Fragua y gesta del teatro experimental en México, (Teatro de Ulises, Escolares del Teatro, Teatro de Orientación)*. México, UNAM, Ediciones del Equilibrista.
- Snaidas, Adolf (1973), *El teatro de Xavier Villaurrutia*. México, SEP, colección Sep-Setentas, núm. 73.
- Usigli, Rodolfo (1963), *Teatro completo (v. I)*. México, FCE.
- (1979), *Teatro completo (v. III)*. México, FCE.
- (1987), “Dimensiones del texto dramático”, *Repertorio 1*, pp. 1, 13-14.
- (1940), *Itinerario del autor dramático*. México, Casa de España en México-FCE.
- (1932), *México en el teatro*. México, Imprenta Mundial.
- Villaurrutia, Xavier (1943), *Autos profanos*. México, Letras de México.
- (1966), “El teatro, recuerdos y figuras”, en *Revista de Bellas Artes*, núm. 7 ene-feb.
- (1966), “L’esprit de X.V.” en *Revista de Bellas Artes*, núm. 7, ene-feb.
- (1966), *Obras*. México, FCE.

Amor condusse noi ad una morte-poemas de Xavier Villaurrutia <http://www.poemas-del-alma.com/xavier-villaurrutia-amor-condusse-noi-ad-una-morte.htm#ixzz39rkoivct> (julio 2014).

VV.AA. (2005), *Celestino Gorostiza, una vida para el teatro*. México, CONACULTA-INBA.