PARA UNA SEMIOTICA PROXEMICA EN VILLAURRUTIA

POR

OSCAR RIVERA-RODAS

Louisiana State University

Aunque la obra dramática de Xavier Villaurrutia (1903-1950) ha sido estudiada desde diversos puntos de vista, aún no se la ha analizado suficientemente dentro del contexto de la realidad mexicana de su tiempo. Todavía más, a veces se le ha negado nexo con su contexto histórico. Uno de sus compañeros de facnas teatrales y excelente dramaturgo también, Celestino Gorostiza, afirmó que Villaurrutia “no podía ser realista. Para su poderosa imaginación, para su henchida vena poética, la realidad resultaba demasiado pobre” (“El teatro” 289)¹. Esta opinión parece ser unánime en la crítica mexicana. Magaña Esquivel opina que ninguna de las obras mayores “muestra la premeditación de lo mexicano” (“Introducción” xix) y que Villaurrutia a sus personajes “no los toma exactamente de la realidad sino que los inventa” (*Teatro* 245)². Más radical es Chumacero, para quien “Villaurrutia prefería crear los personajes antes que recogerlos del mundo circundante. Frente a la realidad cotidiana, opuso una realidad inventada en que las ideas dominan las intervenciones de sus personajes: seres nacidos de su imaginación, apenas relacionados con nuestros prójimos” (xxiv). La crítica escrita fuera de México, por su parte, ha denominado a esta obra “teatro poético” (Beck) por las preocupaciones metafísicas del dramaturgo; o ha señalado que la influencia de Pirandello “es la clave de algunos aspectos oscuros” y causa por la que

¹ Gorostiza, en otra parte, reconoce que Villaurrutia, como miembro de la “generación de 1928”, inició el cambio en el teatro mexicano actual y si sus obras “no logran de un modo definitivo su propósito, fueron decorosos escalones para una meta que la muerte le impidió alcanzar” (“Introducción” ix, *Teatro*). Clasifica las obras de Villaurrutia en dos tipos: para ser leídas y para el público comercial. La recepción que la crítica mexicana ha dado al teatro de Villaurrutia ha sido en general cautelosa y escéptica. Otro ejemplo es el de Octavio Paz que dice: “Villaurrutia logra interesarnos con su teatro, pero no apasionarnos; nos hace sonreír, pero no nos divierte totalmente y, en suma, no toca nada vivo o profundo en nuestra alma” (“El teatro” 98).

² Véase asimismo su artículo “Villaurrutia o la inteligencia” en su libro *Sueño* (131-141).

"Villaurrutia desdeña lo tópico para explorar campos universales" (Kuchne)³. Se han visto también en esta obra los mitos clásicos para señalar que el dramaturgo "has attached his theater to its origins in ancient Greece and recall along the way the works of Shakespeare and Racine" (Cypess, "Function" 261)⁴. Entre los pocos críticos que han estudiado aspectos intrínsecos y propios de la obra de Villaurrutia, Shaw analiza "la pasión como criterio de la existencia misma" en los personajes y el tema de "la búsqueda de la verdad" común a todas las piezas de nuestro autor⁵.

La obra dramática de Villaurrutia ofrece un campo ricamente sugerente para emprender estudios sobre la significación del espacio, es decir, sobre la *proxémica* teatral en cuanto tal y como significante de otra proxémica: la sociedad mexicana de su tiempo. Observaré este campo en cuatro de los dramas mayores de este autor: *La hiedra* (1941), *La mujer legítima* (1943), *Invitación a la muerte* (1943) y *El yerro candente* (1945)⁶.

Para la descripción de la proxémica teatral someteré los textos a un análisis sintáctico, mediante el cual observaré dos tipos de signos: a) signos que aparecen en el diálogo de los personajes⁷ y b) signos contenidos en las acotaciones del autor (que corresponderían a los signos no lingüísticos de la representación teatral): decorado, iluminación, accesorios⁸. La comprensión de estos signos es posible sólo en el nivel de las situaciones dramáticas, donde revelan su significación y sentido.

³ Por su parte, Cypess ve en Villaurrutia influencias de Lenormand, Cocteau y Giraudoux ("The Influence").

⁴ En la misma corriente, Rojo (147-164) destaca el universalismo y la búsqueda del hombre en el tiempo, común a la que denomina generación del 27 de la literatura hispanoamericana.

⁵ Otros críticos aluden, sólo aluden, ciertos conflictos o situaciones que pueden corresponder a la sociedad mexicana de la época. Me refiero a A. Moreno, C. Solórzano y F. N. Dauster, a quienes cito en la bibliografía.

⁶ Abreviaré estas obras respectivamente por LH, ML, IM, YC y las citaré por la edición de las *Obras* (1966). Para Greimas, la *proxémica* "es una disciplina —o, más bien, un proyecto de disciplina— semiótica que trata de analizar las disposiciones de los sujetos y de los objetos en el espacio, y, más particularmente, el uso que los sujetos hacen del espacio con fines de significación" (325).

⁷ Son, en realidad, funciones integradoras, particularmente informantes, de acuerdo a la nomenclatura de Barthes (18 y ss.).

⁸ Para la clasificación de los sistemas de signos empleados en la representación teatral me atengo a la clasificación de Kowzan (182 y ss.).

LA HIEDRA

El escenario de LH es la sala de “la casa de una acomodada familia mexicana”, según las acotaciones del autor. Dicha sala está dispuesta siguiendo el gusto del siglo XIX; la acción representada se realiza en los años de 1940. Este espacio escénico es el mismo en los tres actos. Las diferencias están marcadas por la iluminación, accesorios y la presencia de los personajes vestidos de luto o con trajes de color.

El acto I de LH está estructurado por dos secuencias:

S_1 = La espera de Hipólito (escenas 1-5)

S_2 = La llegada de Hipólito (escenas 6-9)

La acción de las tres primeras escenas de la S1 es la limpieza de la sala (el espacio escénico), tarea realizada por dos criadas. Señalaré las fases de dicha acción.

Escena 1. De acuerdo a las acotaciones del autor, “la sala debe dar la impresión de un lugar cerrado por varios años, donde la vida ha quedado como suspensa y aislada del mundo exterior”. Esta información es ampliada y ratificada por el diálogo de las mujeres. La criada joven, que nunca tuvo antes la oportunidad de entrar en la sala, comenta con expectativa: “La cocinera me dijo hace un momento: ¡Al fin vas a conocer el cuarto oscuro!” Y luego, en su primer comentario del cuarto dice: “Huele a encierro”. Para la mentalidad de las criadas, espectadoras inmediatas del mundo de la familia, la sala ha obtenido la dimensión mítica del “cuarto oscuro”. En efecto, al empezar el drama, el escenario es un ambiente oscuro que no permite la identificación ni del espacio escénico ni de los dos personajes, hasta que éstos abren las cortinas. El dramaturgo acota: “Haces de luz matinal entran en la habitación dejando a las dos mujeres un instante inmóviles y como deslumbradas. La que descorrió las cortinas es una mujer de unos cuarenta y cinco a cincuenta años ...”; la otra, “a quien se ve abrazando un jarrón con flores, es una sirvienta joven, bonita y bien vestida”. Empiezan su tarea de limpieza. El Ama toca la superficie de uno de los muebles y afirma: “Todo está cubierto de polvo. Tenemos que darnos prisa”.

Al final de la primera escena, la habitación se muestra limpia, clara y fresca, en contraste con su imagen primera. La limpieza se ha llevado a cabo con una voluntad premeditada de no causar la más mínima modificación en el orden de los muebles y las cosas. El autor acota en dos páginas: “Ratifican cuidadosamente la posición de los muebles que han movido para quitarles el polvo”(255). “No han dejado, mientras hablan, de sacudir los muebles y objetos, cuidando de ratificar

después sus posiciones" (257). La habitación ahora ostenta además un jarrón con "un enorme ramo de flores" (257).

Escena 2. Entra Teresa, la joven viuda dueña de casa, de "unos treinta y cinco años", y no deja de reaccionar inconscientemente respecto a la nueva apariencia del espacio escénico. Se diría —acota el dramaturgo— que "la atmósfera del salón que había clausurado desde la muerte de su esposo, la paraliza un momento". "El aire y la luz la turban y la hacen sentir más profundamente" (257). Esa reacción advertida en sus gestos es ratificada por los signos lingüísticos:

TERESA.— (*Dirigiéndose directamente a la ventana*) ¡Qué luz más intensa!
(*Respira profundamente el aire de la mañana de invierno*) ¡Y qué aire más puro!

EL AMA.— No habrías dicho lo mismo hace un momento, cuando entramos.

TERESA.— Es natural, después de haber estado cerrado todo este tiempo. (*Mira hacia la entrada del vestíbulo, y dirigiéndose a la joven*). Descorre esa cortina

Elena. Quiero que Hipólito llegue del vestíbulo a aquí, directamente.

(*La Joven obedece*)

EL AMA.— ¿Qué te parecen las flores?

TERESA.— ¡Maravillosas!

El proceso dramático muestra las fases de mejoramiento del espacio escénico: de una habitación cerrada y oscura a un ambiente abierto y luminoso. Teresa aprecia la luminosidad, el aire, la belleza de las flores y demanda aún más luz al ordenar la apertura de una cortina más. Esta transformación del espacio significa apertura. Sin embargo, este proceso se frustra. Al final de la escena, Teresa se sienta meditabunda en el sillón y ordena a la joven criada llevar afuera el jarrón de flores.

Escena 3. La criada joven sale. Teresa se pone de pie, se dirige hacia las ventanas, las cierra, corre las cortinas ante la sorpresa del ama, y explica: "Creo que es lo mejor. Había demasiada luz, demasiada vida indiferente en este lugar que era el suyo predilecto. No es que quiera que Hipólito encuentre un ambiente fúnebre, pero al mismo tiempo ...

EL AMA.— ¿Por eso hiciste que se llevaran las flores?

TERESA.— Precisamente. No debemos darle la impresión de que en esta casa hay una alegría que, tú bien lo sabes, en realidad no hay.

EL AMA.— Tienes razón.

El proceso de mejoramiento se interrumpe y, más todavía, sufre una regresión, como consecuencia del estado anímico de Teresa, que ahora es presa de la duda respecto a las reacciones que puede causar en Hipólito la sala fresca, iluminada y

abierta. La sala es otra vez sombría, cerrada y, al fin de la escena, será además fría: Teresa “(*Consulta la hora. Se estremece ligeramente. Luego frotándose los brazos desnudos*). Siento frío. Voy a abrigarme un poco”⁹. Termina así la escena 3. En adelante, hasta el final de la S_1 y a lo largo de la S_2 , es decir, a través del acto I no se producirá ningún cambio en el escenario. Las escenas 4 y 5 complementan el ambiente cerrado, sombrío y frío con la llegada de los familiares que se reúnen para dar la bienvenida al joven. Todos están vestidos de luto o traje gris, pues el padre de Hipólito y esposo de Teresa había muerto hacía poco más de un mes. Así concluye la S_1 . El mismo ambiente se conserva en la S_2 , cuando Hipólito llega también vestido de luto.

Un primer enunciado puede ser inferido al cabo de lo visto hasta aquí: los cambios del espacio escénico se hallan en relación directa con el estado anímico y la actitud del personaje principal. Teresa condiciona el espacio físico a sus fluctuaciones emotivas: a sus esperanzas y temores, causadas por la incertidumbre respecto a sus relaciones futuras con su hijastro. Un segundo enunciado que también puede ser deducido es la ausencia de modificación del escenario, pese a los intentos de las dos primeras escenas que también fueron, como el ánimo de Teresa, fluctuaciones entre lo sombrío y luminoso. Finalmente, el escenario conserva su atmósfera sombría.

Esta ausencia de modificación del espacio escénico de la S_1 es correlato de la acción del personaje principal. Teresa experimenta, por una parte, la espera gozosa de la madre al hijo después de 12 años de separación. Confiesa al Ama esos sentimientos así: “¿Qué dirás de mí si te digo que yo misma me resisto a creer que Hipólito no es hijo mío? ... Si Hipólito hubiera permanecido aquí, con su padre, conmigo, habría llegado a quererme como a su propia madre” (259). Pero, por otra parte, Teresa está asediada también por la duda: teme que el joven, ahora de 25 años, conserve todavía el temperamento del adolescente solitario y huraño que fue y que nunca dejó de ver a ella como a una intrusa, a quien repudiaba hondamente. Teresa, como el espacio escénico, demuestra una evolución positiva, esperanzadora respecto al posible cambio de sus relaciones con el hijastro; pero esa evolución también se frustra al cabo. El conflicto interior de este personaje se refleja en el escenario. Los recuerdos de haber sido repudiada por Hipólito y el luto por la muerte de su esposo, pueden simbolizar su ánimo oscuro. El sentimiento de sentirse rechazada por la familia de su esposo y su propia viudez cierran y aíslan su ánimo. Después de sus fugaces alardes de optimismo, Teresa se confina en la duda, la incertidumbre y el temor.

⁹ Subrayo aquí la atención que el texto presta a los signos del frío. El chal que más tarde usará Teresa, como parte de su traje, cumplirá una función integradora importantísima al significar el frío que sentirá este personaje en momentos de pesadumbre y desamparo.

En el nivel semántico de las tres primeras escenas, se pueden señalar dos símbolos que emergen de la correlación asimismo entre los signos lingüísticos (las palabras pronunciadas) y los signos no lingüísticos (gesto, mímica, desplazamiento escénico). Cuando Teresa dice que en la sala “hay demasiada vida” y cierra la ventana y corre la cortina; y cuando agrega que “en esta casa no hay alegría” y ordena sacar las flores, se establece un correlato simbólico entre la *luz = vida* y las *flores = alegría*. Respecto al primero, cabe discernir entre la luz natural y solar, a la que se refiere el símbolo, y la luz artificial, interna y eléctrica.

En la S_2 (llegada de Hipólito), la ausencia de modificación del espacio tiene la siguiente correlación con la acción. En la escena 6 llega Hipólito y saluda a Teresa, quien en el gesto de Hipólito comprende que éste “la abraza como se abraza a una amiga”, que “no es un abrazo filial el que ha recibido” (266); es decir, que el joven no ha cambiado. Para la perspectiva de Hipólito, tampoco Teresa ha cambiado: “¡Eres la misma! ¡La misma que dejé!”, afirma, lo cual hiere los sentimientos de la mujer, que responde: “No digas eso Hipólito. No me creerás si te digo que me duele oírte decir eso” (266). Para Hipólito tampoco la sala ha cambiado, impresión que es confirmada por Teresa con la siguiente explicación: “Todo está aquí como lo dejaste. Cuando tu padre quiso renovarlo, como lo hizo con todo, yo me opuse” (266). “Algo me decía que no te gustaría encontrar esta casa enteramente cambiada, a tu regreso, si algún día regresabas”. El joven reconoce el lugar “sombrio” y “triste”, pero lo acepta y aprueba porque representa su infancia: “creo que nunca podría estar mejor que como es, que como está” (267). Y después confesará lo que Teresa más teme: “tengo miedo de volver a ser el muchacho huraño, silencioso, inactivo, que fui ayer” (268).

En síntesis, una recopilación de los signos del espacio escénico del acto I da lugar al siguiente razonamiento sobre la base del simbolismo *luz = vida*: “demasiada luz” equivale a “demasiada vida”, razón por la que Teresa cierra las ventanas y cortinas e instala un ambiente sombrio que, por su relación con los trajes de luto, podría representar un ambiente fúnebre (I, 3). Esta caracterización es confirmada por Hipólito, para quien el sitio es “sombrio” y “triste” (I, 6). Por otra parte, la percepción óptica de lo sombrio se asocia con la sensación de “frío” que Teresa siente (I, 3), sensación que asimismo será confirmada por Alicia que asociará el traje de luto con el frío (II, 5). La recopilación final de la proxémica del acto I puede ser encerrada finalmente en la siguiente fórmula:

espacio escénico = ambiente sombrio, triste, frío, inmodificable

El acto II está estructurado por tres secuencias relativas a la actitud de Hipólito hacia Teresa:

S_1 = Hipólito declara su cambio respecto a Teresa (escenas 1-5)

S_2 = Hipólito demuestra lo contrario ante Alicia (escena 6)

S_3 = Teresa ignora la verdad de la actitud de Hipólito (escena 7)

La acción representada se realiza en la noche. De ahí que el espacio escénico aparece iluminado con más luz artificial. Las acotaciones del dramaturgo dicen: “La misma decoración del primer acto, tres meses más tarde. Más luz y más vida en el salón. Un ramo de flores en el lugar en que debió estar en el primer acto si Teresa no lo hubiera mandado a quitar. Hipólito, vestido de luto, se muestra alegre y comunicativo en principio. Habla con Ernesto —vestido de gris— ...” (270).

La significación del espacio escénico no deja de ser ambigua en este acto II, como la acción de Hipólito caracterizada por constantes contradicciones y ambigüedades. El joven declara su amor erótico —no filial— a Teresa, pero también ofrece matrimonio a su prima Alicia. El cambio de Hipólito es artificial.

Teresa, en cambio, sí, se muestra alegre y su alegría está simbolizada por la presencia del jarrón con flores en la sala. Este contraste es acentuado por los siguientes signos visuales: frente a Hipólito vestido todavía de luto, aparecerá Teresa que, a pedido del joven, “se ha quitado el luto; está radiante y viva como nunca antes” (275). Este contraste se acentúa más todavía en la escena 5, con la llegada de Alicia, vestida también de luto, que se sorprende al ver a Teresa vestida de color. Explica su sorpresa: “Es que al verte así, como estás, me he quedado, ¿cómo decirlo? ... deslumbrada ... Y he sentido una sensación de frío que produce esta ropa de luto que tú has dejado ... y que yo ... (*Mirándose la ropa como si mirara un harapo*)” (279).

El acto III está estructurado por tres secuencias. Primera: continuación de la S_3 del acto II: Teresa ignora la verdad de los sentimientos de Hipólito y prefiere alentar su pretendida relación amorosa con el joven, relación amorosa que culminará con un viaje que ambos proyectan. Segunda: tanto esa relación amorosa como los proyectos de viaje se frustran cuando Alicia visita a Teresa y da a conocer que espera un hijo para Hipólito. Esta secuencia provoca la peripecia. Tercera: Teresa termina su relación con Hipólito y le pide que abandone la casa.

S_1 = Teresa ignora la verdad (escenas 1-2)

S_2 = Teresa descubre la verdad (escenas 3-6)

S_3 = Teresa termina su relación con Hipólito (escena 7-8)

Este acto presenta “la misma decoración. Las cortinas de las ventanas se hallan descorridas. Es la hora incierta del anochecer”, dicen las acotaciones (286). Los indicios de la escasa luz se registran en dos escenas. En la 1, cuando el joven ingresa a la sala y confunde al ama con Teresa.

EL AMA.— Creo que la penumbra de este cuarto te ciega. Voy a encender la luz.
(*Va a encender la lámpara de la mesa*).

HIPOLITO.— No. Así estamos bien. Déjame estar un momento a tu lado, como hace muchos años.

En la escena 7 se produce un hecho similar. Hipólito entra en la sala y encuentra a Teresa y Ernesto callados, “como si alguien hubiera muerto”, según sus propias palabras.

HIPOLITO.— ¿No encuentran esto demasiado sombrío? ¿Quieren que encienda la luz del centro?

TERESA.— No Hipólito, así estamos bien.

El ambiente sombrío define específicamente, desde la primera hasta la última escena del acto III, la característica del espacio escénico. Está en relación directa también con el estado anímico de Teresa: de incertidumbre y apesadumbrado. Conviene señalar un indicio más registrado en la escena 7. Teresa acababa de enterarse (en la escena 6) que Alicia concibe un hijo para Hipólito, lo cual la deprime:

TERESA.— (*Después de breve pausa, frotándose los brazos*). ¿Hace frío, o soy quien lo tiene?

HIPOLITO.— En la calle no hace frío, pero aquí no me extraña que lo sientas. En esta casa, sobre todo en esta sala, siempre se siente frío.

ERNESTO.— (*Se pone de pie y sin dirigirse a nadie*). Es verdad: aquí se siente frío. Estas temblando, Teresa. Ponte tu chal.

Quedan ratificadas las características del espacio escénico señaladas para el acto I: ambiente sombrío, triste, frío, inmodificable.

Sin embargo, el espacio escénico gana nuevas significaciones durante el acto III, dentro de un contexto mucho más amplio: la sala es la representación del “aquí” que ha de entrar en pugna con el “fuera de aquí”. Dentro de esa relación dialéctica, el espacio escénico se convierte en un significante de múltiples significados de la psicología individual y familiar respecto al medio social.

El ama, en su diálogo con Hipólito, no cree posible que Teresa salga de la casa para consumir su amor con el joven, pues Teresa está adherida a su espacio habitual inmodificablemente. El ama pregunta a Hipólito: “¿No te has fijado cómo todos buscamos sin darnos cuenta esta sala, la única que ha permanecido intacta, como tú la dejaste; lo único que es, todavía, la verdadera casa de tu padre?” (289).

Alicia, después de conocer los planes de viaje de Hipólito y Teresa, dice a ésta en un arrebato de celos (III, 4) que ese viaje “es para que Hipólito, fuera de esta casa, fuera de la casa de su padre, pueda consumir lo que aquí no se atreve” (294).

El lugar habitual, si bien es el espacio vital necesario para la familia, es también limitación; es a un tiempo refugio y prisión. Hipólito confiesa su temor de “ensombrecer aquí” (289), si no realiza el viaje. En otra escena, Teresa también confiesa que no hacer ese viaje “sería lo mismo que dejar ir toda la felicidad de estos seis meses que me han parecido, acaso por la avidez con que los he gozado, un día solamente ...” (290). No obstante, Teresa asumirá una decisión opuesta después de enterarse que Alicia espera un hijo para Hipólito. Más tarde dice a éste: “He despertado”, “No saldré de esta casa jamás” (301). El joven la acusa de borrar “toda una promesa de dicha, para los dos, fuera de aquí” (302). Teresa replica: “¡Fuera de aquí!, pero no aquí! ¿No es eso? Abre los ojos, Hipólito, y sin decir palabra, mira cualquiera de los objetos de esta sala”; nada ha cambiado. “Y respira, Hipólito; respira como ahora respiro. Si el aire es el mismo, si tampoco el aire ha cambiado. Si el tiempo se ha detenido aquí, y nosotros con él. Si yo he seguido y sigo siendo la misma, luchando como entonces por conquistar tu cariño de hijo” (302).

El concepto de lo incambiable, que ahora ha trascendido del espacio escénico a la acción, cuestiona los valores tradicionales de la familia. Hipólito reconoce ahora su necesidad de salir del sistema establecido por sus predecesores: “Si he querido salir es, precisamente, porque nuestra vida está fuera de aquí, lejos de estas cosas” (303). Para Teresa, sin embargo, ya no es posible ni abandonar ni destruir los objetos del espacio habitual y su decisión es definitiva: “Tu vida está fuera de aquí. No la mía” (303).

Al cabo, la vida de estos personajes, particularmente de Teresa, después de un fugaz y aparente cambio, queda atrapada en una circunstancia de soledad inmodificable. Teresa, al principio de la obra, se había empeñado por sentirse cambiada respecto a Hipólito y había anhelado el cambio del joven. Con ese anhelo preserva fielmente el espacio habitual de la familia, que no sólo representa el recuerdo sentimental de la infancia de Hipólito, sino, sobre todo, memoria de desencuentros y rencores. Es traicionada, irónicamente, por su misma lealtad. Al conservar inalterable el pretendido espacio familiar, ha conservado también el medio propicio para los hábitos hostiles del hijo, porque ese espacio no ha sido tanto escenario de gratos y amables recuerdos, sino campo de cultivo de hábitos dañinos. Teresa no puede dejar de ver así esa realidad. En la escena final describe la sala de este modo ante Hipólito: “mira cualquiera de los objetos de esta sala: esa silla que tu padre ocupaba siempre a la hora en que diariamente venías a decirle buenas noches, antes de ir a acostarte; este sofá adonde hurtándome la cara tenías que

acercarte para tenderme la mano blanda y esquiva; o esa cortina que te servía para asomarte y saber —sin que yo te viera— si estaba yo en la sala, para no entrar en ella” (302).

A partir del curso de las acciones se puede volver a considerar la primera descripción que hace del espacio escénico: “lugar cerrado”, “donde la vida ha quedado como suspenso y aislada del mundo exterior”.

LA MUJER LEGÍTIMA E INVITACION A LA MUERTE

Efectuaré un análisis menos circunstanciado que el anterior en dos obras más para señalar la perpetuación de hábitos negativos y la resistencia al cambio. a) *La mujer legítima* es el drama que mejor representa la celosa defensa del hermetismo familiar; más aún, simboliza la perpetuación de las relaciones restringidas y severas de la duda y el temor en el espacio íntimo de la familia. En este sentido, el drama se define también por el fracaso de un intento de apertura de la familia al segundo matrimonio del padre viudo, Rafael, que desea legitimar de ese modo su antigua relación con Sara. El matrimonio dura sólo tres meses, pues es destruido por una intriga cuidadosamente tramada por Marta, la hija de Rafael.

El tiempo de la historia de este drama tiene lugar en dos días: la jornada en que Sara, ya casada con Rafael, llega a la casa de éste para ser presentada a los hijos del mismo, es decir cuando Sara ingresa al espacio familiar (acto I); y la jornada en que se lleva a cabo la intriga de Marta con la consiguiente ruptura del matrimonio y el abandono del hogar por Marta, calumniada y ultrajada (actos II y III). Ambas jornadas están separadas por tres meses. Puedo apuntar las siguientes secuencias en el proceso dramático de esta obra:

Acto I: Acatamiento simulado del ingreso de Sara a la familia. Sus secuencias son:

S₁: Marta se opone al ingreso de Sara en la familia (escena 1).

S₂: El padre exige la aceptación a Sara (escenas 2 y 3).

S₃: Acatamiento de la orden del padre, que implica, por ser contrario a la voluntad, alteración del hábito (escenas 4-7).

S₄: Llegada e ingreso de Sara en la familia (escenas 8-10).

Acto II: Simulación y resistencia de Marta. Se pueden observar las siguientes secuencias:

S₁: Plan de Marta para la expulsión de Sara (escenas 1-4).

S₂: Culminación y efecto del plan (escenas 5-8).

Acto III: Expulsión de Sara y revelación de la verdad. Sus secuencias pueden ser:

S₁: Restablecimiento del hábito en la familia (escenas 1-3).

S₂: Salida de Sara y revelación de la verdad escondida (escenas 4-6).

La función del espacio escénico en la representación de este ámbito familiar es mínima. Su simbolismo se reduce al juego de luces, del modo siguiente:

Durante el acto I, las lámparas veladoras aparecen encendidas “sobre la mesa del primer término, en la que habrá un retrato de la madre de Angel y Marta” (305). En la escena 6, Marta retira este retrato, lo cual simboliza la alteración del espacio y hábito familiar, debida a la decisión del padre que Marta acata con simulación. Ella advierte, en la escena 5, ante su hermano Angel y su amiga Cristina: “he comprendido ..., pero no he aceptado” (312). Al concluir la escena 7, llega el matrimonio recién casado: “(Por la puerta del vestíbulo entran Rafael y Sara que, mientras Rafael enciende la luz del centro, quedará en el umbral ...)” (314). Esta iluminación del escenario, sumada a la ausencia del retrato, son los signos que modifican los signos de la proxémica.

El primer comentario de Sara alude a la perpetuación del hábito y orden establecido en el ámbito familiar: “Todo está como me lo habías pintado. Cada objeto en su sitio. Y nada o (*deteniéndose un instante*), más bien dicho, casi nada, está fuera de sitio” (315). En la escena final del mismo acto, en el diálogo que a solas mantienen Sara y Marta, aquella dice: “... usted no es tan cruel como aparenta serlo. Tengo todos los datos, todos los indicios posibles acerca de usted. Rafael me ha descrito tan minuciosamente el carácter de usted como me describió esta casa, esta sala, objeto por objeto. Sé lo que hay en ella, como sé cuánto hay en usted, y sé también lo que falta.” “En esta sala, por ejemplo, falta una sola cosa, un solo objeto. Usted sabe que falta el retrato de la madre de usted, el retrato que debería estar aquí, sobre la mesa, si usted no lo hubiera quitado” (319).

El acto II se realiza con “la misma decoración del acto primero” (320). La intriga planeada por Marta se lleva a cabo completamente, tres meses más tarde.

El acto III se cumple, de acuerdo al tiempo de la historia, tres horas después. Las relaciones matrimoniales han quedado gravemente deterioradas. Las aco- taciones del dramaturgo respecto al escenario dice: “Noche. Como al principio de la obra, estarán encendidas solamente las lámparas veladoras” (336). Durante la primera escena, el criado, por mandato de Marta, pone en su lugar el retrato que había sido retirado por ella misma. La disminución de la luz y la resitución del retrato, si bien son cambios con relación al acto anterior, simbolizan el restableci- miento de los hábitos. Aquí también, como en LH, la disminución de la luz (o la apariencia sombría del escenario), en la semántica de los efectos luminosos del teatro de Villaurrutia, significa el retorno al aislamiento, que conlleva hábitos de duda, desconfianza y temor. Sara, cuando abandona la casa, advierte que el retrato ha vuelto a ser colocado en su sitio y comenta: “Para que desde el retrato, me vea salir ... del mismo modo que el día en que llegué a esta casa lo quitó, para que no me viera entrar” (342).

La estructura del drama se articula sobre los módulos del ingreso y expulsión de Sara. La proyección semántica de esta estructura sintáctica se explica por la intriga de Marta: Sara debía entrar en el espacio de la familia, porque sólo así podía ser expulsada después definitivamente. Marta confiesa, presa de su crisis en la escena final: "Si he podido callar y fingir y someterme, en apariencia, a la intrusión de esta mujer en la casa de mi madre, ha sido para luego hacerla salir, salir para siempre de aquí, de cualquier modo y a cualquier precio" (347). Semejante lógica es implacable hasta la crueldad. Más adelante referirá las previsiones y consecuencias de su acción: "¡Si ahora ni mi padre podrá mirar a esa mujer de frente, puesto que no sólo la acusó violentamente sino que dudó de ella, desde lo más profundo de su ser! ¡Si ella nunca podrá perdonarlo ...! [...] ¿No era eso lo que yo me propuse?" (347).

b) El espacio de *Invitación a la muerte* es el medio propicio al aislamiento en la individualidad. El ambiente de opacidad en que se desarrolla el drama es un significativo obvio en la proxémica de la obra: los actos I y III se localizan en una agencia de inhumaciones, de "muros pintados de gris azul como el techo" (350), en horas de la noche; el acto II tiene lugar en la antesala de la casa de Alberto, en la que "la luz, de tarde, parece, al filtrarse por muros y cortinas, expresarse en voz baja" (367). No obstante de este significativo permanente en la obra, dos signos participan activamente en inter-relación con los personajes: la luz de las lámparas (en los actos I y III) y el cortinaje (en el acto II).

De acuerdo al sentido de sus actos, este drama puede ser esquematizado de la siguiente manera:

Acto I: Hábito al aislamiento e incomunicación.

Acto II: Intento de cambio.

Acto III: Fracaso y retorno. Aceptación fatal del hábito.

Las modificaciones del espacio escénico en el acto I empiezan en la escena 4, tiempo en que los empleados de la compañía funeraria concluyen su trabajo y se marchan. Sale de su oficina hacia la sala el gerente de la agencia, Alberto, "un joven intensamente pálido, intensamente delgado" (361). Está seguro de hallarse solo, sin advertir que aún no se había ido El joven. Alberto "apaga las luces que iluminan la sala. Queda la lámpara del escritorio encendida" (361). Cuando se entera de la presencia de El Joven, Alberto explica sus intenciones. El diálogo dice:

EL JOVEN.— ¿Quieres que te acompañe? Me quedaría aquí contigo. (*Alberto no contesta*). Iré a cenar y volveré luego.

ALBERTO.— No, no te molestes.

EL JOVEN.— ¡Ah!, ya sé; quieres estar solo.

ALBERTO.— Es la costumbre. (362)

La disminución de las luces, es decir, el espacio sombrío entra en relación con el deseo de Alberto de aislamiento. Sin embargo, en momentos en que El Joven abandonaba el lugar, al finalizar la escena 5, llega Aurelia, novia de Alberto. “Al ver a la recién llegada, la nerviosidad de Alberto se hace más visible; y no trata de ocultar que esta nueva visita lo exaspera. Enciende las luces que apagó momentos antes” (363). Los deseos de Alberto se frustran, censura la visita de Aurelia, quien asumirá su defensa censurando a su vez el hábito a la soledad de Alberto. Este reconoce semejante inclinación, pero aclara: “no es una falta la que confieso, sino una realidad que nada tiene que ver con mi voluntad, que no depende de mí ...” Confiesa asimismo su “deseo de huir de todo y de todos, una sed que seca las palabras, paraliza los gestos, y que sólo se calma en la soledad” (365). Al cabo de esta explicación consigue que lo dejen solo. Y en la última escena, como ya lo había hecha antes, “... apaga las luces, queda otra vez encendida sólo la lámpara del escritorio. Se sienta en el sillón de la izquierda, diciendo entre dientes, es tiempo todavía”. (366) El espacio oscurece reduciendo su ámbito al aislamiento de Alberto.

Esta escena se repite a la conclusión del acto III, al final de la obra. Ahí también, el recurso técnico de la luz se convierte en un significante cuyo significado es el hábito de Alberto. Al restringirse la luz a un área reducida que apenas excede los límites físicos de la persona, se oscurece al mismo tiempo y se resta el relieve de los objetos y el espacio mediato del contorno, en el que se instala el vacío y la soledad que busca este personaje.

En el acto II, la función del aislamiento está a cargo del cortinaje de la antesala en la casa de Alberto y su madre. Para estos dos únicos moradores de la casa, las cortinas parecen ser necesarias no sólo para aislarse del mundo exterior, sino garantía de incomunicación entre ambos. Las puertas del recinto, “más que puertas son huecos totalmente disimulados por cortinas del mismo color verde sordo de los muebles, llenas de pliegues para disimular formas” (367). De acuerdo a las acotaciones del autor, en este escenario “todo parece preparado para provocar el espionaje” (367). Los personajes muestran minuciosa preocupación por mantener ese ambiente y evitar que sea alterado. En la escena 2, apenas termina la visita del médico a Alberto, la Madre “queda sola e incierta un instante. Luego corre las cortinas de la puerta del vestíbulo y después la de la puerta del centro. Duda si entrar a ver a Alberto. Pero se decide a salir por la puerta que da a la sala” (371). Corridas las cortinas se cierra asimismo la posibilidad de comunicación y se ratifica el aislamiento.

Al empezar la escena 5 del mismo acto y después de la conversación con su amante, la madre recriminará al hijo: “Debí haberlo supuesto [...] que espías como siempre” (375). En la siguiente escena, Alberto reconocerá y aceptará ante Horacio la acusación de su madre: “Yo espío siempre, por costumbre y casi maquinalmente, detrás de cortinas de verdad o de mentira, [...] pero sucede Horacio, que, las más de las veces, al descorrer una cortina encuentro que delante de mí se presenta otra y otras, y que la duda sigue y que la verdad parece huir delante mis pasos que se fatigan” (377). El espacio escénico significa en este acto la representación del estado anímico de los personajes: el espacio del aislamiento y accecho, de la inseguridad e incomunicación. Se puede hablar en este caso del condicionamiento y dependencia a que es sometido el entorno en su relación con el sujeto que lo habita. Este manipula y acomoda el espacio no sólo a sus necesidades positivas sino a sus angustias, temores y frustraciones. Alberto reconoce esta condición: “las cosas que nos rodean, precisamente porque nos rodean, acaban por perder el objeto inocente para el que fueron creados y nos ofrecen, en cambio, una vida servil de esclavos, de cómplices” (378).

El hermetismo psicológico de los personajes se refleja en la circularidad de la estructura de la obra, que no registra cambio substancial ni en el proceso dramático ni en la conducta de los personajes que perpetúan la duda y el temor y la incomunicación.

EL YERRO CANDENTE: UNA OBRA DIFERENTE

El yerro candente es la única obra, de las consideradas en esta ocasión, en la que el espacio dramático evoluciona hacia el cambio. El acto I presenta la sala de la casa de una familia de clase media alta, de “ambiente conservador—ligeramente afrancesado—” y en la que, sin embargo, hay “algo hermético y silencioso”, donde se adivina “que quienes la habitan tienen la costumbre del silencio, de la reserva y de la tranquilidad, al menos aparentes” (407). El mismo ambiente se mantiene en el acto II. Pero, en el III, la misma sala, treinta días después, aparece vacía, después de la separación conyugal, de la quiebra de los negocios de Eduardo, de la venta de sus dos casas y del matrimonio de la segunda hija, matrimonio que fue un modo de escapar de las consecuencias de la nueva situación económica del padre.

El dismantelamiento del escenario representa muy bien el dismantelamiento del espacio familiar en su tránsito hacia el cambio.

Las secuencias de esta obra se pueden observar a través del siguiente sentido:

Acto I: Resistencia al chantaje de Román a cambio del secreto de la hija. Isabel revela a Eduardo ese chantaje aun a costa de dañar su matrimonio.

Acto II: Ramón refuerza el chantaje e intenta la extorsión. Eduardo propone un nuevo acuerdo a costa de valores materiales, en resguardo de valores morales.

Acto III: Cambio, revelación del secreto y enfrentamiento con la verdad.

El desenlace de esta obra, totalmente opuesto al caso de las anteriores obras, constituye la superación de conductas negativas, ya señaladas por Eduardo en la escena 8 del acto I: “la hipocresía, la simulación, el falso orgullo” (422). Para tal superación fue necesaria la apertura del espacio familiar —y su disolución— en la aceptación de su propia realidad, que no podía cerrarse tras una apariencia falsa e impostora.

EXTRATEXTUALIDAD E INTERTEXTUALIDAD

Tal es la preocupación básica de Villaurrutia presentada desde diversas perspectivas en la mayor parte de sus obras dramáticas: la perduración o superación de hábitos dañinos en las relaciones interpersonales del núcleo familiar. No es coincidencia que los cuatro dramas mayores considerados en esta oportunidad (LH, ML, IM, YC) concentren su atención sobre este complejo tema. El hermetismo de los espacios escénicos simbolizan muy bien el hermetismo del círculo familiar y de la personalidad de sus individuos. En ML (I, 1 y 9), la familia es definida como un “círculo vicioso”. En YC (II, 6), Román afirma por su parte: “las familias de nuestra clase están concebidas como una figura geométrica perfecta, como un círculo”.

La índole del hermetismo y la circularidad de la familia está en relación con la educación. El mismo Román de YC (II, 6) afirma que la ausencia de comunicación en las relaciones interpersonales es consecuencia de la educación: “forma parte de un sistema de educación muy hermético, muy mexicano”. Agrega que una forma de educación en ese sistema es enseñar a ignorar. En ML (I, I) Marta dice a su hermano Angel: “Nos han enseñado a querernos, no a comprendernos”. Y agrega: “Así somos todos los hermanos: vivimos ignorándonos. ¿Qué sé yo de tus pensamientos? ¿Y qué sabes tú de los míos?”

Como consecuencia de este tipo de educación familiar, parece que ni en los mejores casos se establece la compatibilidad entre el amor y la comprensión. En IM (II, 2), el médico dice a la madre de Alberto: “Su amor maternal exagera, señora. Aprenda usted, aprendamos todos a vivir como somos, respetando a los demás como son”. En ML (I, S), Marta comprende la decisión de su padre de traer a casa a su nueva esposa, aunque no la acepta. Y advierte después a su hermano

y amigos: “no olviden que soportar algo no quiere decir aceptarlo. ¡No he aceptado; no aceptaré!”. Y su rencor, finalmente, encauzará la acción que llevará a la crisis el matrimonio de su padre. En YC (I, 8), Mariana comprende el fracaso económico de los negocios del padre, pero no lo soportará: “Ya ven que una cosa es comprender y otra resistir”, afirma.

La psicología de estos personajes no deja de mostrar grados de desconfianza en sí mismos y temor al ‘qué dirán’, encubiertos por la reserva, el aislamiento o el hermetismo. En este sentido se puede afirmar ahora que Villaurrutia es uno de los autores que con extraordinaria lucidez se ha aproximado a la sociedad mexicana de su tiempo para analizarla a través de las relaciones interpersonales de sus individuos. La obra dramática de Villaurrutia es un testimonio de ese afán, como es, en el género del ensayo, la obra de Samuel Ramos y Vicente Gaos. La literatura mexicana de este tiempo muestra una preocupación clara y continua por definir la psicología e identidad mexicana. Con sólo considerar dos nombres descolantes, se observa una tarea ininterrumpida en el análisis de lo mexicano: desde Ramos hasta Paz, desde *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) hasta el *Laberinto de la soledad* (1950).

Un estudio de las relaciones intertextuales entre la obra dramática de Villaurrutia y la literatura mexicana del mismo período, especialmente el ensayo, proporciona resultados amplios dentro de los cuales no sólo se puede comprender mejor la tarea de Villaurrutia, sino también los criterios culturales que guían a la literatura mexicana del período posterior a la revolución. Por ahora, me interesa señalar cierta correspondencia entre los personajes de Villaurrutia y los rasgos de la psicología del mexicano, tal como ha sido descrita por Ramos. Para este pensador, “la nota del carácter mexicano que más resalta a primera vista, es la desconfianza. Tal actitud es previa a todo contacto con los hombres y las cosas” (85). Así también, “una nota íntimamente relacionada con la desconfianza es la susceptibilidad. El desconfiado está siempre temeroso de todo, y vive alerta, presto a la defensiva” (88). A partir de estas notas y con el objeto de superar sus dificultades naturales, el individuo se entrega a la empresa de construir una imagen externa: la simulación. “El mexicano burgués —afirma Ramos— posee más dotes y recursos intelectuales que el proletario para consumir de un modo perfecto la obra de simulación” (93). No es, pues, coincidencia, entonces, que Villaurrutia haya acudido a las clases acomodadas y burguesas de la sociedad mexicana para extraer de ellas personajes y situaciones que empleó después en sus dramas. El concepto de la simulación es innegable en los textos de este dramaturgo. Un caso claro es el de Hipólito. Aunque Teresa tampoco deja de acudir a la simulación en su esperanza de obtener el cariño del joven. Ambos, protagonistas de la ficción que

inventan por separado para encubrir sus debilidades, llégan a la opción extrema de tratar de huir de su propia circunstancia para concretar una relación incierta que no pudieron llevarla a cabo de un modo natural. La trayectoria de estos personajes recorre el perfil diseñado por Ramos: "Podemos representarnos al mexicano como un hombre que huye de sí mismo para refugiarse en un mundo ficticio. Pero así no liquida su drama psicológico. En el subterráneo de su alma, poco accesible a su propia mirada, late la incertidumbre de su posición y, reconociendo oscuramente la inconsistencia de su personalidad, que puede desvanecerse al menor soplo, se protege, como los erizos, con un revestimiento de espina" (96). En un ensayo sobre la "Cultura criolla", Ramos señala que "la virtud que más urgentemente hay que aconsejar al mexicano actual, es la sinceridad, para que arranque el disfraz con que se oculta a sí mismo su ser auténtico" (103). La tarea intelectual de Ramos, combatida a veces por el rigor con que mostraba el carácter del mexicano de su tiempo, tuvo el objeto de alentar la superación de las deficiencias humanas y lograr el cambio de actitud en la visión del mundo, como etapa necesaria dentro del proceso político que se inició con su independencia nacional en el siglo XIX y culminó con su revolución en el siglo XX. En adelante, la revolución debía abarcar con sus cambios la psicología del mexicano, en opinión de Ramos. O dicho de otro modo: sólo el cambio de la mentalidad mexicana podía sostener, impulsar y realizar plenamente el proceso de 1910. Para Leopoldo Zea, que estudió esta preocupación de los intelectuales mexicanos de las décadas posteriores a dicho proceso, la revolución ha inspirado entre artistas y escritores la búsqueda de lo propio. Pero esa búsqueda—dice—"no podrá ser otra cosa que una etapa más en la búsqueda del hombre, del hombre concreto, en este caso del hombre de esta circunstancia llamada México" (9).

Dentro de esa corriente intelectual, caracterizada por su conciencia crítica de la realidad mexicana, inaugurada por Ramos, cabe la obra dramática de Villaurrutia. Y como una evidencia de esa conciencia crítica está también la obra de otros intelectuales: Yáñez, Usigli, Caso, Paz, para citar sólo a algunos, cuya similaridad de criterios respecto al ser mexicano es insoslayable. La relación señalada entre los ensayos de Ramos y la obra dramática de Villaurrutia, puede ser extendida a los textos de Octavio Paz, quien afirma: "Sí, nos encerramos en nosotros mismos, hacemos más profunda y exacerbada la conciencia de todo lo que nos separa, nos aísla o nos distingue. Y nuestra soledad aumenta porque no buscamos a nuestros compatriotas, sea por temor a contemplarnos en ellos, sea por un penoso sentimiento defensivo de nuestra intimidad" (17). Señala también en la psicología del mexicano la desconfianza (22), el disimulo (76), la exagerada intimidad (29). "El hermetismo es un recurso de nuestro recelo y desconfianza", afirma (30). Y añade que "toda nuestra vida tiende a paralizarse en una máscara" que oculta nuestra

intimidad (37). Y bajo esa máscara, como ya lo había dicho Ramos, actúa el simulador. "La simulación —dice Paz— que no acude a nuestra pasividad, sino que exige una invención activa y que se crea a sí misma a cada instante, es una de nuestras formas de conducta habituales" (39).

En consideración a estas relaciones intertextuales, ya es posible afirmar que la obra dramática de Villaurrutia es un enfrentamiento crítico con la psicología del mexicano. Los estudios sobre esta obra han considerado con especial énfasis la reaparición de mitos o personajes clásicos o los efectos de la influencia de Pirandello. Pero, por el contrario, parece que la crítica no ha visto aún que el teatro de Villaurrutia es un muestrario de los arquetipos de la sociedad mexicana contemporánea. Los personajes de este autor, en general, son, en diversos grados, individuos desconfiados, herméticos, celosos de su intimidad, simuladores. El espacio escénico en el que se mueven es igualmente propicio a la desconfianza, el hermetismo y la simulación. Hipólito reconoce en sí mismo estos caracteres y circunstancias, cuando recién llegado confiesa a sus familiares: "Fuera de México se aprende a mirar cara a cara la vida. Aquí, en la blancura del hogar, en la presencia de las cosas y al oír las voces familiares que avivan el recuerdo, aun en aquello que creíamos olvidado, tengo miedo de volver a ser el muchacho huraño, silencioso, inactivo, que fui ayer" (268). Los personajes simuladores necesitan enfrentarse a una verdad excesivamente dolorosa y caer para desenmascarse. La peripecia de estos dramas coincide con la revelación del simulacro y los simuladores, que de algún modo implica siempre posibilidad de cambio. Los dramas de Villaurrutia representan una pugna latente entre el estatismo del hábito y el movimiento hacia el cambio. Pese a su afán por modificar las circunstancias de su relación con Hipólito, Teresa comprenderá que sus esfuerzos fueron inútiles: "si tampoco el aire ha cambiado. Si el tiempo se ha detenido aquí, y nosotros con él" (302).

En síntesis, la proxémica en los textos de Villaurrutia —proxémica entendida en su significación amplia que abarca el contexto social inmediato del individuo— asume, en la estructura de los dramas, la función de actante aliado u oponente de los personajes, según los casos. Desde este punto de vista, se pueden observar dos opciones en el desenlace de las obras, según el curso seguido por el espacio escénico: a) en su disposición al hábito y las costumbres y b) en su inclinación hacia el cambio. De los cuatro textos citados, tres caben en la primera opción (LH, ML, IM) y sólo uno en la segunda (YC). Obviamente, el desenlace del primer tipo conlleva la reafirmación del hábito; del segundo, modificación del hábito. Esto quiere decir que el desenlace de las obras puede significar según los casos, sometimiento o liberación respecto a las situaciones o relaciones interpersonales habituales. No se puede dejar de reconocer, en consecuencia, que los dramas del primer tipo muestran mayores características negativas que la obra del segundo

tipo. El autor obliga al espectador a adoptar una observación crítica de las situaciones habituales de la familia y la sociedad mexicana. El espectador es sometido a una reflexión constante, mediante la cual puede deducir y elegir los remedios y las soluciones a los problemas planteados. Pero su elección se enfrentará también a la alternativa ineludible de optar entre el hábito inmodificable o el cambio, que no deja de estar ligada a la alternativa general de ratificar o modificar las características de la psicología individual y del comportamiento social.

En fin, al afirmar que el teatro de Villaurrutia es un nítido muestrario de los arquetipos de la sociedad mexicana contemporánea, quiero decir es probablemente muestrario de los arquetipos humanos de la sociedad hispanoamericana en general.

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Beck, Vera F. "Xavier Villaurrutia, dramaturgo moderno". *Revista Iberoamericana* 17:35 (1952).
- Cypess, Sandra M. "The Influence of the French Theater in the Plays of Xavier Villaurrutia", *Latin American Theatre Review* 3/1 (Fall 1969).
- _____. "The Function of Myth in the Plays of Xavier Villaurrutia", *Hispania* 55:2 (May 1972).
- Chumacero, Alf. "Prólogo" a las *Obras* de Villaurrutia (1966).
- Dauster, Frank N. *Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX*. México: De Andrea, 1973.
- Gorostiza, Celestino. "El teatro de Xavier Villaurrutia", *Cuadernos Americanos* (Marzo-Abril, 1952).
- _____. *Teatro mexicano del siglo XX*, v. 3. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.
- Kowzan, Tadeusz. *Littérature et spectacle*. Warszawa: PWN-Editions Scientifiques de Pologne, 1975.
- Kuchne, Alyce de. "Xavier Villaurrutia, un alto exponente del espíritu de Pirandello en Hispanoamericana", *Revista Iberoamericana* 34:66 (1968).
- Magaña Esquivel, Antonio. *Sueño y realidad del teatro*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1949.
- _____. "Introducción" al *Teatro mexicano del siglo XX*, v. 2. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Moreno, Antonio. "Xavier Villaurrutia: The Development of his Theater", *Hispania* 43:4 (Dec. 1960).

Paz, Octavio. "El teatro de Villaurrutia", *Sur* 105 (Julio 1943).

_____. *El laberinto de la soledad*. México: Cuadernos Americanos, 1950.

Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Pedro Robredo, 1938.

Rojo, Grinor. *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Valparaíso: Universidad Católica, 1972.

Solórzano, Carlos. *Teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961.

Shaw, Donald L. "Pasión y verdad en el teatro de Villaurrutia", *Revista Iberoamericana* 28:54 (1964).

Villaurrutia, Xavier. *Obras*. "Prólogo" de Alí Chumacero. Recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Zca, Leopoldo. *Conciencia y posibilidad del mexicano*. México: Porrúa, 1974.