

Nº 2
REV.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

[Firma manuscrita]

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA
DRAMÁTICA Y TEATRO

"LOS AUTOS PROFANOS" DE XAVIER VILLARRUTIA (INFLUENCIAS Y APORTACIONES)



T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA
Y TEATRO

P R E S E N T A :

FELIPE LOZANO MEDINA

MEXICO, D. F.

1992

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Contenido	pág.
Introducción	1
Capítulo I.	
Xavier Villaurrutia y su época.	5
1. Contexto Histórico.	5
2. Contexto Cultural.	10
3. Villaurrutia (su vida y obra)	14
Capítulo II.	
El teatro experimental.	16
Capítulo III.	
Influencia literaria y dramática en Villaurrutia.	29
Capítulo IV.	
Autos profanos.	44
A) Parece mentira	46
B) Ha llegado el momento	51
C) ¿En qué piensas?	60
D) Sea usted breve	71
E) El ausente	79

Conclusiones	87
Bibliografía	90
Hemerografía	92

INTRODUCCION

Los acontecimientos políticos, sociales y económicos que se presentan en una sociedad, las características que la conforman y las normas que le rigen, son parte importante en el surgimiento, desarrollo, avances y logros que dicha sociedad pueda alcanzar en el campo cultural.

En la actualidad las manifestaciones culturales se presentan muy variadas para tratar de satisfacer a los sectores que, con diversos intereses, las demandan.

Es fundamental estar al día en los acontecimientos y avances actuales y conocer las causas que originan su desarrollo, pero también es de suma importancia recordar los esfuerzos que se hicieron en el pasado para modificar y corregir los errores o defectos que se tenían y comprender los logros que se obtuvieron. Para recordarlo, es necesario volver los ojos a la historia, esa historia que guarda valiosos datos para todos aquellos que, por una u otra razón, algún día se acercan a ella y que, conforme se penetra en su grandeza sin mostrar de golpe toda su profundidad, deja entrever más cosas que hacen aumentar el interés por ella.

Por ese interés y por el hecho de no poder hablar de la situación actual del teatro en México sin recordar el pasado, es que se efectúa el presente estudio donde se expone el momento que vive el teatro nacional durante la parte final de la década de los 20's y el principio de la década siguiente, ponderando la importancia que tuvo el teatro experimental en esa época.

De aquellos años destacan los grandes esfuerzos del Teatro de Ulises, como grupo, y de Xavier Villaurrutia como persona y como parte importante en el desarrollo del grupo mismo y del teatro en general.

Después de un primer acercamiento, casi accidental a la obra de Villaurrutia y su época, despertó en mí el interés por conocer más acerca de este poeta inmerso en un difícil ambiente socio-político, que cobra relevancia al manifestarse con una clara intención de cambio, buscando la superación de la sociedad mediante acontecimientos culturales de calidad.

Resulta valioso recordarlo porque su búsqueda se convierte en un afán de vida y expresión; su entrega, en un ejemplo.

Una parte de la realización de sus inquietudes se dá en el Teatro de Ulises, como miembro, traductor y director de algunas de las obras que se presentaron. Otra, como dramaturgo, que es precisamente el área a la que nos enfocaremos en este momento.

El objetivo es destacar la persona de Villaurrutia como punto de partida para un mejor desarrollo de la actividad teatral en México, lo que se logrará empezando por deshacer las negativas costumbres

arrastradas por años y fomentar un cuidado más severo en la selección y creación del material dramático que habría de presentarse.

Villaurrutia se abre paso por la dramaturgia mediante unas pequeñas obras, en un acto, que en su conjunto reciben el nombre de Los Autos-Profanos en las que destacan el manejo de las situaciones, la búsqueda del individuo y un amplio dominio del lenguaje que se manifiesta en ágiles parlamentos y exelentes juegos de palabras.

Sin escapar del contexto social, nos presenta un fiel retrato de la clase media, clase que iba cobrando mayor fuerza e importancia en un país cuyo gobierno, en una postura paternalista, trataba de sacar a la población de la crisis que dejó la Revolución.

En contraposición a ese paternalismo, la vida en México se regía por un absoluto matriarcado. La mujer, a partir del momento en que paría a los hijos, se encargaba por completo de su atención, cuidados, desarrollo, educación, alimento, y, en general, de cualquier bienestar. El resultado final de esos hijos era por la acción directa que la madre tenía en ellos.

Al adentrarnos al estudio de los Autos-Profanos encontramos un punto interesante: la posición que guarda la mujer dentro de una relación de pareja, y que se convierte en el objetivo del análisis de las mismas.

A lo largo de las obras corre un hilo conductor, una situación que se repite y de alguna manera las une a todas para lograr un

conjunto: la decidida influencia de la mujer sobre su pareja, y se manifiesta en la toma de decisiones y en las actitudes que se toman frente a distintas situaciones que se presentan en un día normal de su vida. El hombre no decide por sí solo, su respuesta siempre se presenta en función de la mujer.

Capítulo I.

Xavier Villaurrutia y su época.

1. CONTEXTO HISTORICO.

Comienza un nuevo siglo, el siglo XX, y para México una época que va a caracterizarse por múltiples cambios cualitativos en la sociedad mexicana.

La unidad nacional que se había logrado con Benito Juárez entre 1865 y 1885 se vino abajo. Las contradicciones sociopolíticas de los últimos 12 años del siglo anterior y los primeros años del presente, llegaron a hechos revolucionarios que acabaron con la etapa porfirista.

En el ambiente se apreciaba un deseo de cambio: el interés por los asuntos políticos era ya palpable y la consigna "Sufragio Efectivo y no Reelección" fue pronto la bandera del movimiento que estaba por comenzar y que más tarde llevaría a Francisco I. Madero a la presidencia de la República.

Los planes políticos estimulaban la transformación. El cambio sobrevino cuando la sociedad se desbordó para actuar y reclamar el control económico-político de una oligarquía que hacía gala de ser portadora del progreso. Al movimiento político encabezado por las clases medias, se sumaron los campesinos y luego los obreros, adquiriendo un importante perfil social. Su objetivo común era la lucha democrática.

Entonces surgen más cambios: demandas populares, pugnas por el poder político, luchas por la adquisición y conservación de los privilegios económicos. Las contradicciones individuales y sociales son el pan de cada día dentro de un proceso de definición. Hay rupturas entre los revolucionarios, giros políticos, uniones o separaciones a ciertas causas, y hasta los extremos políticos, representados por liberales y conservadores, parecen unirse en contra del gobierno.

Sucedieron importantes cambios en poco tiempo.

Francisco I. Madero, figura central durante la primera etapa revolucionaria y con mucho prestigio a raíz de la renuncia de Porfirio Díaz, tropezó muy pronto lo que ocasionó divisiones dentro del partido antirreeleccionista. Su mandato es de poco más de un año y, al no poder controlar a sus opositores, debe renunciar en medio de los hechos conocidos como "La Decena Trágica".

Victoriano Huerta sube al poder con un régimen militarista. Los movimientos sociales se sucedían uno a otro. Se dan levantamientos por parte de Venustiano Carranza -que más tarde sería presidente-, Francisco Villa -que encarnó la lucha de los campesinos-, Emiliano Zapata -líder rural de la revolución- y Alvaro Obregón, por citar algunos. Incluso entre estos hombres, alguna vez unidos por la misma causa, se dieron diferencias que hicieron ásperas sus relaciones.

Fuerzas opuestas combatían y debatían para lograr un México nuevo.

Se dieron múltiples peticiones, reuniones y convenciones que desembocaban en violencia o en la promulgación de leyes muy diversas, muchas de las cuales eran sólo para garantizarse el apoyo de las masas. Los grandes esfuerzos que se hacían y los deseos por obtener la paz, eran empañados rápidamente por el egoísmo y la ambición personales.

Fue necesario establecer un Congreso para hacer reformas a la Constitución de 1857. La nueva Constitución de 1917 fue firmada el 5 de febrero para entrar en vigor dos meses después, y, en términos generales, es la expresión de los ideales de los grupos que participaron en la revolución armada, iniciando así la etapa constructiva.

El presidente electo fue Venustiano Carranza, y sus fricciones con Alvaro Obregón se hacían más frecuentes. El gobierno carrancista siguió una política de represión contra todos los sublevados que aún mantenían su descontento por todo el país. El movimiento tenía el firme propósito de realizar la idea de la justicia social.

En esta época se formaron diversas organizaciones que se autonombraban "Partidos Políticos", que más bien eran grupos reunidos en torno a un caudillo o por una causa o interés común, y con ideales más sociales o de bien general, que con propósitos de lucha armada.

Sin embargo, para las elecciones de 1920 ya existía una pugna abierta entre Carranza y Obregón. Bastó cualquier pretexto para que la rebelión armada se iniciara.

Un aliado menos para Carranza: Pablo González.

Un candidato más a la presidencia: Pablo González.

La lucha política se tornaba cada vez más complicada.

Con el Plan de Agua Prieta, -proclamado por Adolfo de la Huerta, Alvaro Obregón y Plutarco Elías Calles-, y en el cual se desconocía a Venustiano Carranza como presidente, se llamaba a la rebelión que rápidamente encontró eco por toda la República. El pueblo luchaba por destruir el absolutismo de la burguesía con el propósito de crear un régimen social más justo.

El gobierno de De la Huerta duró pocos meses, fue un período de transición para preparar las elecciones, y con el problema de someter las numerosas rebeliones que aún se producían en distintas partes del país.

Alvaro Obregón era electo presidente y se enfrentaba a serios problemas nacionales e internacionales. Debía realizar profundas reformas socio-económicas para satisfacer las necesidades del pueblo. Esto tomó algún tiempo y cuando parecía que las luchas habían terminado y el gobierno se dedicaría a dichas reformas, se tuvo que preparar la siguiente campaña electoral.

Una vez más, con un clima de agitación e inquietud se realizaron las elecciones. Triunfa el general Plutarco Elías Calles.

El gobierno de Obregón no había podido consolidar el Estado Mexicano y aunque el gobierno de Calles tampoco lo logró, sí estableció bases firmes para instituirlo. El mayor problema que tuvo que afrontar fue el de contener a la oposición católica, que desde 1917 se había manifestado hostil hacia esta institucionalización. Así pues, las relaciones gobierno-católicos, adquieren nuevos matices de violencia que desencadenan en los hechos conocidos comola "Rebelión Cristera". (1926-1929).

El gobierno de Calles fue muy agitado por este problema religioso y, al final, por la oposición y rebelión de los generales Arnulfo R. Gómez y Francisco Serrano, que serían candidatos a la presidencia. Este último trazó un plan para llevar al cabo un golpe militar y tomar la presidencia, sin embargo fue descubierto y asesinado.

Alvaro Obregón, blanco de violentos actos, después de eliminar a los pretendientes de la silla presidencial quedó como candidato único, para ser asesinado 15 días después. En términos generales, la época de Calles fue la transición de la efervescencia revolucionaria a la institucionalización del estado, que años después habría de cristalizar Lázaro Cárdenas.

Mientras tanto, Emilio Portes Gil es presidente provisional. Debe convocar elecciones para llenar el vacío que dejó el asesinato de Obregón. Ocuparía la presidencia Pascual Ortiz Rubio, cuyo proceso electoral se ve oscurecido por sangrientos acontecimientos, es

herido en un atentado y tiempo después presenta su renuncia al cargo. Le sucede Abelardo Rodríguez.

En general, la situación social no experimenta ningún cambio fundamental, de raíz, en los siguientes años conocidos como el Maximato, aunque continuaron algunos enfrentamientos y permaneció la crisis política.

2. CONTEXTO CULTURAL.

El movimiento que estalló en México en 1910 es uno de los más importantes del mundo contemporáneo. Justo en este período de crisis y cambios constantes, destacan un buen número de artistas que, dado el pobre estado en que se encuentra el arte, manifiestan una preocupación por el cambio, por un movimiento en pro del país mediante una gran cantidad de hechos culturales.

Dado que no hay arte fuera del contexto de una cultura y de su movimiento histórico, era comprensible que los movimientos culturales no se hicieran esperar.

La Revolución no era sólo una transformación económica, política y social, también lo fue del arte, las creencias y el espíritu. Hay cambios en todos los órdenes de la vida mexicana.

La policía, en el gobierno de Victoriano Huerta, "invade la Academia de San Carlos y encarcela y asesina a varios

estudiantes"(1). Gerardo Murillo -conocido como el DR. Atl- es parte de un grupo de jóvenes que ocupan sus fuerzas contra el régimen, y cuando Huerta es derrotado, ocupa el puesto de director de la Academia, designado por Carranza. Sin embargo, en el campo cultural surgen también conflictos por el cambio: por una parte los conservadores apolíticos y por la otra los revolucionarios, capitaneados por José Escobedo, Francisco Díaz de León y David Alfaro Siqueiros.

Ya unos años antes, durante el interinato de Francisco León de la Barra, David Alfaro Siqueiros y Clemente Orozco formaron parte de un grupo de estudiantes que declararon una huelga en contra del entonces director Antonio Rivas Mercado. "El gobierno de Carranza transformó la antigua Academia de San Carlos en la Escuela Nacional de Bellas Artes"(2).

Alfaro Siqueiros viaja a Europa para reunirse con otro pintor, "Diego Rivera que se había marchado desde principios de siglo; en París vive en contacto con los grandes del cubismo y en Italia estudia los murales renacentistas"(3). Juntos, con un manifiesto y con el ejemplo, son los encargados de invitar a volver a México a muchos artistas que estaban en aquel continente.

Por su parte, Justo Sierra funda la Universidad Nacional de México. Destaca la importancia que tiene esta institución, como promotora de una tarea cultural en el país.

(1) Antonio Luna Arroyo, "Las artes plásticas", p.246.

(2) Antonio Luna Arroyo, Op cit, p. 247.

(3) Idem.

En respuesta a esta promoción, un amplio grupo de inquietos intelectuales, cuya idea era la de renovar la mentalidad y perspectivas de los intelectuales mexicanos, funda lo que se llamó "Ateneo de la Juventud". A la cabeza de este grupo estaban Antonio Caso -siempre inscrito en el campo de la filosofía-, José Vasconcelos y Alfonso Reyes -que unieron sus preocupaciones filosóficas y científicas con las literarias-, Pedro Henríquez Ureña, entre otros. Fueron notables el brio y la seriedad con que este grupo emprendió sus estudios y trabajos poniendo por delante su alma, tiempo y cuidado.

La generación del Ateneo, con sus aspiraciones de reestructurar la cultura, se adhiere a ciertas líneas del pensamiento europeo de su época, dado que la actividad más importante no era la poesía, sino la filosofía.

Merece especial mención alguien que fue, en su tiempo, uno de los más originales pensadores y de los mejores prosistas de habla hispana: José Vasconcelos. Sus escritos "abarcaban una buena parte de las disciplinas del pensamiento: la filosofía, la sociología, la teoría pedagógica, la historia y la literatura."⁽⁴⁾ Fue un luchador incansable de la educación, una educación que despertara un sentimiento nacionalista, que fuera popular -ya que la revolución lo había sido- y que ayudara a formar a las nuevas generaciones. Vivió con dolor el hecho de que desapareciera la Secretaría de Instrucción Pública en el año de 1917, que había sido un logro de los esfuerzos de

(4) Ibid, p. 315.

Justo Sierra. Su labor lo condujo a ser rector de la Universidad Nacional, jefe del Departamento Universitario y de Bellas Artes y, posteriormente, Secretario de Educación Pública cuando fue instaurada dicha Secretaría en 1921.

Por azares de la Revolución los miembros de Ateneo se dispersaron, pero la semilla fue sembrada y sus ideales culturales y pedagógicos fueron recogidos por aquellos que venían detrás.

Surgió después la llamada Generación de 1915, también conocida como de "Los Siete Sabios". Casi todos los miembros de este grupo se encaminaron a la literatura o a la filosofía.

Por otra parte aparecen figuras importantes como Francisco Monterde -poeta, dramaturgo y novelista, cuya obra dedicó casi por completo a la literatura mexicana-, Julio Jiménez Rueda, en un principio dramaturgo y novelista y después dedicado a la crítica, a la historia literaria y a la investigación.

La lucha armada, que resultó un muy sentido acontecimiento y que tuvo al pueblo como protagonista, se hizo tema dominante de la literatura. La novela y el cuento fueron los géneros apropiados para explicar y enseñar los cambios en las estructuras socioeconómicas. A esta vigorosa corriente con visión directa de los hechos se le ha llamado "Novela de la Revolución" y la inicia Mariano Azuela con su novela Los de Abajo.

3. VILLAUERRUTIA. (su vida y obra).

Dentro de este panorama social y cultural, surge la personalidad de Xavier Villaurrutia quien nace en la Ciudad de México en 1903.

Después de la Escuela Nacional Preparatoria, estudió en la Escuela de Jurisprudencia, que abandona para incorporarse, en plena juventud, a la generación literaria posterior a las guerras internas.

La personalidad y talento que poseía lo llevaron a fundar la revista "Ulises" junto con Salvador Novo y Gilberto Owen. Después fue animador y miembro destacado de la revista y del grupo literario "Los contemporáneos" -cuya tarea, importancia y efecto se tratará en el siguiente capítulo.

Obtiene una beca para estudiar en Yale (1935-1936). Colabora en las revistas Letras de México (1937-1947) y en El Hijo Prodigado (1943-1946). Enseña literatura castellana y mexicana en la Escuela Preparatoria y en la Escuela de Verano de la U.N.A.M.

Aunque Villaurrutia fue esencialmente un poeta emprendedor, su labor fue valiosa como crítico certero, de espíritu renovador, y como dramaturgo, donde jugó un papel muy importante con obras que tienen una gran originalidad.

Como su mayor impulso quedó acentado en la poesía, merece el comentario que hace José Luis Martínez: "Si Carlos Pellicer es el poeta de los sentidos y José Gorostiza el de la inteligencia, Xavier Villaurrutia es el poeta de los sentidos contemplados a la luz fría, nocturna, de la inteligencia. El amor, la noche y la muerte, los grandes temas de su poesía, nacen del testimonio de los sentidos,

pero se vuelven angustiosos y trágicos cuando los ha desnudado la inteligencia"(5). También lo llama "Poeta de obra breve e intensa elaborada hasta la perfección"(6).

Esa misma inteligencia y perfección que Villaurrutia mostraba en sus poemas, salía a la luz en sus obras dramáticas. Se inició con unas obras breves en un acto, con ingeniosos juegos de palabras, con gran agilidad, destreza y belleza del diálogo que muestran una sutil acción llena de poesía e ideas.

Cabe destacar su actividad como traductor de varias obras literarias, director de teatro, así como su participación y autoría de diversos guiones cinematográficos.

(5) Ibid, p. 332.

(6) Idem.

Capítulo II. El Teatro Experimental.

Durante la segunda década del siglo, en medio de los enfrentamientos armados y dentro del gran movimiento que se dió en el campo cultural -pintura, música, filosofía, letras (poesía, novela)- faltó al teatro la fuerza necesaria para levantarlo de su pobre situación. Las condiciones estaban; faltaban las personas, el talento y la pasión individuales cuyo esfuerzo lograra una muy necesaria y obligada transformación, ya que si la Revolución transformó todas las actividades del país, el teatro no podía ni debía quedar rezagado. Después de la Revolución, el teatro tenía que resurgir de su endeble estado.

México se había incorporado a la civilización occidental con la conquista de los españoles y permaneció, durante siglos, bajo esta dominación.

El predominio artístico era también español. Empresas españolas, compañías españolas de tránsito, actores españoles que decidían radicar en México, repertorio español y público, en su mayoría, español. Los actores mexicanos debían adquirir la pronunciación, el acento, el porte y hasta el tipo de un perfecto español si querían tener acceso a las compañías que trabajaban en los teatros de México. Sin embargo, el teatro español se encontraba en decadencia y con ello las representaciones teatrales en México.

En el aspecto político y cultural, Francia venía ejerciendo una decidida influencia sobre México, que culminó durante el gobierno de Porfirio Díaz cuando el gusto de la burguesía y de la clase media optó por todo lo francés. En el teatro, Virginia Fábregas fue la representante de ese gusto y presentó obras francesas. Fue una enseñanza modesta pero fructífera, pues de allí nació la idea de organizar una compañía que presentara exclusivamente comedias mexicanas con tipos, asuntos y problemas de México.

Es verdad que no fueron geniales ni perfectas y que se dejaba sentir la influencia española y un poco la francesa de principios de siglo. Sin embargo eran los primeros intentos por cambiar la escena nacional.

El primer paso se dió con la conciencia de crear un teatro nacional. La corriente nacionalista iba tomando forma poco a poco hasta que en 1923 se crea la Unión de Actores Dramáticos, cuya actividad más importante, era el organizar lecturas públicas y privadas de obras nacionales y pláticas sobre teatro. Todo esto propició la formación del Grupo de los Siete Autores que se inicia con la temporada "Pro Arte Nacional" en 1925 y realiza grandes esfuerzos para concretar el movimiento en la Comedia Mexicana.

"La Comedia Mexicana no era sino una agrupación informal de dramaturgos, actores y directores interesados en crear un teatro

nacional. No se había trazado una dirección y cada parte se mantenía apegada a sus propios intereses"(1), y su mayor logro fue el que "comediantes profesionales... fraguados en la vieja escuela española... hablaran las comedias y los dramas mexicanos tal y como se habla en México"(2) ya que los autores seguían trabajando los mismos temas que las obras españolas y manejando los mismos recursos, métodos y efectos de las compañías comerciales.

Finalmente lo que acabó con ellos, lo que los hizo caducos, fue la imposibilidad de cambio que las circunstancias exigían. Fueron incapaces para crear y desarrollar sus propios actores, directores, escenógrafos, locales y, sobre todo, sus propias ideas e instrumentos de realización.

La única manera de responder positivamente a las necesidades teatrales, era uniéndose a la mentalidad de cambio que en otras áreas se había dado. Hubo cambios políticos, económicos, sociales, culturales; ahora debían concretarse los cambios teatrales.

La reacción obligada para enfrentar el anquilosado teatro comercial era un teatro que se presentara con un carácter de rebeldía, con una intensión artística y con un espíritu de evolución. Rebelde contra lo erróneamente establecido; artístico porque no podía seguir cargando y arrastrando con lo superfluo e intrascendente; evolutivo

(1) John B. Nomland, Teatro Mexicano Contemporáneo, p.234.

(2) Antonio Magaña Esquivel, "El Teatro y el Cine", p.378.

porque necesitaba nuevas ideas y nuevas formas de desenvolverse y realizarse.

Esto sólo podía darse con un teatro de carácter experimental.

Por el año de 1925 destacaron algunos jóvenes escritores que habían participado en la redacción de revistas estudiantiles. Recogieron la herencia del carácter renovador de los ateneístas pero concentrándose sólo en el aspecto literario. Contaban con una particular sensibilidad y una gran facilidad en el manejo del lenguaje, y lejos de conformarse con esto y darse a la improvisación, se manifestaban con una exigente conciencia de su labor y una enorme curiosidad por los libros y por las últimas corrientes literarias. Fue así como esta generación creció a la sombra de las lecturas de los grandes autores extranjeros; creció sola, sin tutelaje literario. Fue "un grupo de autodidactas cuyo maestro fue la curiosidad extrema"(3).

Este grupo se consolidó al publicar la revista Ulises (1927). Era "una pequeña revista de crítica y (3)curiosidad"(4), llevada por un "grupo de personas ociosas"(4), como diría Salvador Novo. Y son precisamente Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen, quienes sostenían dicha revista que agrupaba a escritores jóvenes, de formación universitaria, en la búsqueda de una literatura moderna con un sentido crítico. Estos hombres llevarían a la poesía por los nuevos caminos europeos de vanguardia.

(3) José Luis Martínez, "Entrevista con Xavier Villaurrutia", p.5

(4) Hugo Hiriart, "1920-1930", p.73.

Un poco antes se dió el grupo llamado "Estridentista", que se puede decir son los introductores de las corrientes europeas de vanguardia. Este grupo, animado por Maples Arce, Arqueles Vela y List Arzubide, se manifestó contra la literatura y la poesía que se venía manejando y convocaban a una revolución poética. Sin embargo, careció de fuerza y empeño suficientes y se disolvió, perdiéndose, poco a poco, en cuestiones políticas.

En contraste, los miembros de la revista Ulises constituyen una generación de vanguardia que cree y se concientiza de espíritu rebelde de la nueva poesía europea convencida de la necesidad de encontrar distintas y nuevas formas de expresión.

Nos hemos asomado al asunto de la poesía porque es el género literario más cercano a las corrientes vanguardistas, y a la revista Ulises, donde los poetas Villaurrutia y Novo cristalizan su empeño estético y literario. Además, "una revista literaria es siempre el reflejo de una serie de procesos no sólo de carácter literario, sino ideológico y aún político, que se va gestando poco a poco, algunas veces de manera consciente, otras inconsciente, en el ánimo de quienes tienen en sus manos las armas del intelecto"(5).

De esta manera, a través de la poesía, del lenguaje y de su rigor e inquietud estética, dan a las letras mexicanas uno de los legados más valiosos.

(5) José Luis Martínez, "La Literatura" p.328.

A algunos escritores de esta generación les interesó, particularmente, el teatro. Vuelven a surgir los nombres de Villaurrutia, Novo y Owen, y tomando el nombre de la revista que los agrupaba y dirigían, crean el Teatro de Ulises. "Es la llegada de los poetas al teatro."(6)

Sus intereses y preocupaciones similares contribuyen a crear una nueva dimensión en las actividades escénicas y es el principio para transformar el camino marcado por obras y montajes, españoles y franceses, que se venían dando. Es así que ante la decadencia del teatro comercial, surge el primer teatro experimental en México.

"Los teatros experimentales nacen de esa actitud estética pura, que no es sólo de interpretación, sino de invención, de creación, frente a la vida innerte de un teatro agotado de mercantilismo."(7).

El teatro experimental fue un movimiento inusitado formado por actores noveles y encabezado por jóvenes directores que buscaron nuevos medios para llevar a la escena un nuevo concepto. "...su propósito, a veces manifiesto, a veces sobreentendido, no es otro que el de suplantar a las compañías... calificadas de "profesionales", tratando de significar con ese calificativo todo lo anticuado, lo manido, lo defectuoso, lo improvisado del teatro comercial.

A estos vicios ¿qué virtudes oponen los teatros experimentales?. La disciplina, la calidad de las obras, la respetuosa interpretación, la

(6) Yolanda Argudín, Historia del Teatro, p.96.

(7) Antonio Magaña Esquivel, Letras de México #16, p.

presentación decorosa, el amor a la profesión. Por su parte, los actores profesionales miran con desdeñosa superioridad la falta de preparación y experiencia de los jóvenes, su osadía y su incapacidad."(8)

Por esto, el teatro experimental se enfrentaba a un gran reto: había que ofrecer, por necesidad y obligación, una alternativa novedosa y decisiva, cosa que finalmente lograron.

El primer paso fue cambiar de repertorio, y lo que escogieron causaría opiniones encontradas y una crítica severa pues, aparentemente, resultaba un atraso volver la mirada hacia obras extranjeras y no estar ligado a la revolución y a los impulsos nacionalistas.

Pero Villaurrutia, Novo y Owen así lo querían: "nosotros pretendemos dar a conocer piezas de teatro que las empresas comerciales no se atreven a presentar en México. Obras nuevas y vivas; en una palabra actuales."(9).

Gracias al impulso personal de estos poetas, que traducen lo más llamativo del teatro de su época, comienza la renovación del teatro mexicano y, con esto, una parte importante de su enorme labor: abrir los ojos de México al mundo; "tratamos de dar a conocer las manifestaciones contemporáneas del arte, de abrir el camino para

(8) Celestino Gorostiza, "Apuntes para una historia del teatro experimental"

(9) Xavier Villaurrutia, "Salvador Novo y yo", p.82.

el conocimiento de las literaturas extranjeras"(10) encontrando en las obras, ideas afines al hombre y a las realidades de su tiempo.

Este carácter experimental e innovador, con nuevas tendencias y maneras de expresión, no iba a ser recompensado económicamente por el público, por lo que hubo la necesidad de encontrar "protectores" ó mecenas, que tuvieran un gran interés en el desarrollo del arte teatral y no en el aspecto lucrativo que, de ninguna manera, les podrían asegurar. Estos protectores del arte eran instituciones o personas; en el caso concreto del Teatro de Ulises se llamó Antonieta Rivas Mercado, quien gastó una gran fortuna para patrocinar a estos jóvenes entusiastas.

Aunque el Teatro de Ulises fue considerado por sus creadores como "el pequeño teatro experimental donde se presentaban obras nuevas por nuevos actores no profesionales"(11), la verdad es que fueron capaces de ser y hacer de todo por sus propios medios.

Eran actores, directores, traductores. Pintores de renombre se daban a la tarea como escenógrafos. Todos con el mismo espíritu y ansias de adaptar a su realidad, el repertorio de los grandes dramaturgos de Europa.

(10) José Luis Martínez, "Entrevista con Xavier Villaurrutia", p.5

(11) Antonio Magaña Esquivel, Teatro Mexicano del Siglo XX, p.IX.

Otro cambio y acierto del grupo, fue que trataron por vez primera, el problema de las relaciones entre el director escénico, las obras y los actores. Sin embargo esta novedad iría a desarrollarse de mejor manera y más vivamente en otro intento teatral posterior, ya que este Teatro de Ulises muere pronto, después de algunas presentaciones en un salón de la casa de Rivas Mercado, en la calle de Mesones, y de un intento por llevar su experimento al teatro Virginia Fábregas.

De todas formas sembraron la semilla del deseo por un teatro universal, culto y novedoso.

Los miembros del grupo original fueron absorbidos por una nueva revista que consumiría su aventura inicial de una modernización literaria, en tanto que la inquietud teatral que dejaban como herencia, encontraba algún subsidio para poder continuar.

Más tarde, y con el patrocinio del gobierno, Julio Bracho crea el grupo Escolares del Teatro, que inaugura sus actividades con una obra mexicana: Proteo, de Francisco Monterde, que es la primera pieza nacional representada por un grupo experimental. A Bracho le preocupan, principalmente, los aspectos de la dirección y busca distintas formas de realización escénica.

Pero faltaba por venir otro gran paso para la deseada transformación, y el más firme que el estado revolucionario realiza en favor del teatro.

Con un subsidio oficial más amplio, Celestino Gorostiza dirige nuevas y entusiastas actividades teatrales, logrando reunir a quienes integraron el grupo original de Ulises. Este nuevo intento se llamó Teatro de Orientación, y le corresponde la difícil tarea de concluir el movimiento renovador de los grupos experimentales. Recoge la herencia del Teatro de Ulises e igualmente se inclina por un teatro literario, culto e inteligente. A diferencia de aquel, a este grupo le toca vivir más prolongada y fructíferamente, con hechos de gran mérito que lo distinguen.

Continúa con la idea de adoptar, en su repertorio, lo mejor de las obras extranjeras -la mayoría modernas-, con que cubre sus dos primeras temporadas, y trae a la escena nuevos dramaturgos mexicanos para el repertorio de su tercera temporada: Xavier Villaurutia y Celestino Gorostiza.

En la siguiente temporada, más dramaturgos nacionales van ganándose un lugar y el repertorio de obras extranjeras es una minoría.

Por otra parte, lograron formar un grupo, un verdadero equipo de trabajo con ideas diferentes a las que imperaban en el teatro profesional. Y lo hicieron con muy buenos resultados pues los talentos y cualidades reunidas de Villaurrutia, Novo, Gorostiza, Agustín Lazo, Jorge Cuesta, Julio Bracho, entre otros, eran material de gran calidad. Ellos mismos eran traductores, adaptadores, autores, y directores.

Lo que en el Teatro de Ulises se comenzó a gestar como una labor de coordinación, se consolidaría en el Orientación.

Establecen la autoridad del director para lograr la unidad en la obra: movimiento, ritmo, acción.

Cabe aclarar que no fueron ellos los que "descubrieron" la labor del director y sus alcances, sino que encuentran en el Teatro de Orientación un lugar para realizar todas aquellas teorías que existían en Europa y ponían en práctica hombres como: Gordon Craig, Stanislawsky, Meyerhold, Piscator, y que representan el dominio y la autoridad del director sobre todos los elementos que conforman la representación.

El teatro no es la representación de los actores, ni la obra, ni la escenografía, ni el movimiento, sino la comunión de todos y cada uno de los elementos que lo componen. Esto en la actualidad, no se duda ni se discute, pero en la tercera década del siglo y en nuestro México, pocos lo visualizaron.

Así que dentro de los avances de este esfuerzo experimental estaban el otorgar a un director la misión escénica de coordinar el conjunto -de esta manera acabaron con la idea del actor-director de la escuela española que sólo buscaba el lucimiento personal-, el trabajar con una nueva dimensión para los actores -asimilando las nuevas ideas sobre actuación y sus áreas-, y el resaltar la importancia de las partes en juego dentro de la representación, dando valor a la

escenografía, luces, texto, actuación, en la búsqueda de una unidad escénica.

En cuanto a los actores, los cambios también fueron importantes. Se hablaba de un nuevo estilo de actuación y de ciertas convenciones que se habrían de modificar. Estos cambios, aparentemente pequeños, adquirieron, por sí solos, su valor real. En primer lugar, los actores entendieron el espacio que pisaban y descubrieron nuevas maneras para transformarlo, disponiendo para ello de áreas y dimensiones. El primer actor o actriz desaparecen y con esto, las interrupciones por aplausos en cuanto asomaban la cara a la escena.

Técnicamente se deshacen del uso y abuso de la concha del apuntador, probablemente utilizada por lo apresurado de los montajes del teatro comercial,-de no ser así no habría justificación para hacerlo-, y se cambió por tiempo de ensayo para la memorización del texto. Los actores del Orientación conocían el papel y el personaje de los demás que intervenían en la obra, no sólomente el propio. Esto, debido al análisis en conjunto que se realizaba antes del montaje.

Habría que agregarse a todo esto la eliminación de la pronunciación española, el acartonamiento y los grandes ademanes, cosas ya aplicadas desde el Teatro de Ulises.

A este grupo de emprendedoras y entusiastas personas interesadas por la cultura y el teatro, se les unen reconocidos pintores que llevaban dentro de sí el mismo espíritu. Así es como Manuel Rodríguez Lozano, Ruben Montenegro y Julio Castellanos toman parte en esa aventura.

Ellos se encargan de las escenografías y, al igual que todos, sin jerarquías, exponían sus ideas y manos para los decorados, siempre eficientes y adecuados para las necesidades estéticas que perseguían.

En resumen, todos eran esenciales, todos y cada uno protagonista en su papel correspondiente.

Para enseñanza y reflexión de quienes se dedican a alguna actividad teatral, es bueno mencionar que toda esta aventura experimental del Teatro de Ulises se dió con personas ajenas al quehacer teatral. Eran personas inexpertas, novatas en el oficio, movidos por un mismo espíritu en busca del cambio, que sólomente la gente de "afuera" -y que por estarlo carecía de los vicios, de los criterios comerciales y de la decadente influencia española- podía lograr.

Como ejemplo queda que estos "jóvenes actores no profesionales", como ellos mismos se definían, mostraron un nivel de profesionalismo superior a aquellos que, en los teatros comerciales, decían tenerlo.

Capítulo III. Influencia Literaria y Dramática en Villaurrutia.

Es innegable que en la creación de una obra -literaria, plástica o musical - el creador posee un acervo cultural, una suma de conocimientos con el sello y características que pueda dar una influencia externa, correspondiendo al momento en el que se desarrolla esa personalidad creadora.

Esta influencia -grande o pequeña, notoria en unos y no tanto en otros-, puede ser producto de la sociedad misma del autor, o provenir del extranjero, con las tendencias y corrientes que manejan sus contemporáneos en otros países.

En México, durante la dictadura porfiriana, las influencias francesa y española habían sido las más determinantes. Después de la Revolución, la primera persiste, en tanto que la segunda decae un poco y abre camino para el conocimiento de las culturas anglosajonas e italiana.

Las relaciones América-Europa se van intensificando y crean un acervo común. México asimila muchas de las cosas que se van gestando y es en el arte y la literatura, un poco más que en cualquier otra rama, donde la sociedad mexicana pone la mira para realizar ciertos cambios.

Esto, entre otras cosas, sirvió para cubrir la necesidad de sanear el crítico ambiente teatral, derrumbar sus costumbres inútiles y ventilar su atmósfera.

El propósito de varios jóvenes entusiastas fue lograr una evolución y crecimiento interno, mediante una búsqueda de manifestaciones culturales con calidad, encontrando aspectos útiles en las novedades que venían de fuera.

Dada esta situación, se puede pensar que resulta ilógico hablar de un teatro nacional si se aceptan rápidamente las influencias que llegan del extranjero. Las influencias, de una u otra manera, siempre han existido. Las hubo antes, las hubo entonces y las habría después.

Sin embargo se presentó un aspecto muy importante que habría de marcar o señalar una buena diferencia: se escogió un selecto repertorio europeo, lo mejor de los mejores, tanto autores clásicos como contemporáneos. Esto provocaría, directa o indirectamente un rápido avance en la evolución teatral.

El grupo de Los Siete Autores, cuya principal misión era establecer y encausar el teatro nacional, comenzó con esta labor, pero no fue sino con la creación del Teatro de Ulises que se traducen y llevan a la escena excelentes muestras de la dramaturgia mundial.

Así es como gracias al impulso personal de esta generación de jóvenes, y prestigiosos poetas que se encargan de dirigir el grupo - Villaurrutia, Novo, Owen y C.Gorostiza-, comienza la renovación del teatro mexicano.

Ellos recogen la herencia de lo que fue la generación del Ateneo en cuanto a mantener su preocupación referente a la calidad de las

obras y acciones, dando la espalda a lo sangriento de la Revolución y volviendo al refugio que ofrecen los modelos extranjeros, principalmente franceses. Consideran necesario, para alimentar nuestras letras, acercarse al caudal de corrientes y riquezas que ofrece el exterior.

Dentro de este grupo de personas a quienes podemos atribuir las características mencionadas se encuentra Xavier Villaurrutia. El, como creador literario, recibió la influencia del momento que le tocó vivir. Los acontecimientos de su país y las personas que eran protagonistas de estos; los sucesos y cambios que se daban en el extranjero y repercutían en México; la necesidad de transformar ciertas cosas que estaban ya fuera de tiempo y lugar, aunado al interés que tenía en que sucedieran esos cambios, son algunos factores que influyeron en su formación conformando también, su carácter y personalidad.

Desde muy joven, Villaurrutia se inclinó por las lecturas francesas, mismas que nunca abandonó. Leía con avidez los textos de Jean Cocteau, André Gide y Paul Valery entre otros. La influencia francesa fue importante y decisiva en su evolución literaria y moral.

José Luis Martínez señala que "su estilo sobrio, agudo, intencionado muestra la frecuentación de la prosa francesa que le ha enseñado su claridad, su inteligencia, su concisión"(1).

(1) José Luis Martínez, *Literatura Mexicana del Siglo XX*, p.36.

André Gide y Paul Valéry ejercen sobre la literatura francesa una gran influencia, casi una dictadura. Quizá más profunda y decisiva la del primero, pero no por ello desluce ni desmerece la calidad del segundo.

Gide es uno de los más grandes escritores franceses y surge en plena corriente estética de fines del siglo XIX. Vive en medio de contradictorias influencias religiosas por parte de la familia, situación que determina en gran parte, su carácter y su obra. Se mueve a través de las virtudes y de los defectos humanos, de tal manera que se despierta su interés por explorar los problemas esenciales del hombre, con la preocupación fundamental de la libertad. Es, en este sentido, precursor de las filosofías existencialistas que tienen a la libertad como tema central.

Su obra, que abarca todos los órdenes del pensamiento artístico y filosófico, gira alrededor del problema de la personalidad - psicológica o moral- y, afirmado como individualista con un atento culto del YO, se preocupa por los aspectos de la vida interior y se dedica a combatir todas las disciplinas que atan al hombre -religión, moral, razón, costumbres-.

"El hombre esta hecho para la felicidad y todo está preparado para convertirse, en sus manos, en instrumento de gozo"(2), decía

(2) Gaëtan Picón, Panorama de la Literatura Francesa Actual p.22.

Gide y para él, la actividad artística es la búsqueda de un placer completamente humano.

A todo esto, tomando al mundo como motivo, une la inteligencia que le dá a su estilo, sobriedad, cadencia y perfección en la forma con una obsesión por permanecer en una postura objetiva con orden y claridad.

Quizá Villaurrutia, más que una influencia directa de Gide, tiene puntos de identificación que lo encaminan a la búsqueda del cambio y de la libertad.

En primer lugar las experiencias vividas por la generación de Villaurrutia provocaron ese deseo de cambio. Entre dichas experiencias se encuentran el haber visto la enorme violencia y matanzas revolucionarias cuando niños, y más tarde, la corrupción de varios revolucionarios -aspecto que acabó con su credibilidad política-. Esta corrupción en el plano de la ética no resultaba, de ningún modo, aceptable para Villaurrutia.

En segundo lugar, al igual que los demás miembros de los Contemporáneos, no se ajustaba a las exigencias y convenciones sociales, mucho menos a las que imponía la sociedad burguesa que constantemente los criticaba en nombre de la moral y las buenas costumbres, a pesar de sus faltas en el mismo plano.

Este reparo de orden social, moral, de costumbres -incluso religiosas-, que muestra Villaurrutia, tiene que ver con las ideas existencialistas y de liberación, que lefa de Gide.

Por otra parte Paul Valery vive su juventud con la tendencia esteticista del siglo XIX y se dedica a un tema sumamente difícil: "la expresión de las relaciones funcionales del espíritu", (3) esto es, explorar y conocer el espíritu del hombre como todo lo que cubre y disfraza la personalidad. Se acerca a los problemas del Ser y del Destino, pero se preocupa más por el trabajo mismo de la inteligencia cuando medita. Crea con esto "la poesía de la inteligencia" (4).

"La ciencia y el mito, el rigor y la fantasía, la abstracción y la imagen, la herencia y la aventura, la profundidad de la meditación y la brillantez del diálogo, la frialdad y la pasión, todo se hermana en la obra de este espíritu extraordinario ... gran sacerdote de la inteligencia" (5) nos dice Picón, y es que la posibilidad de que ocurran todas estas contradicciones se da cuando actúa la inteligencia.

La poesía de Valery es intensamente intelectualista y no está de acuerdo con el verso libre porque se deja derramar la inspiración, cosa que le parece antiartística; él prefiere oponer la fuerza de la inteligencia para dar forma al verso. De esta manera, Valery logra dar un ejemplo de arte perfecto y elegante.

En este aspecto, encuentro una conexión entre Villaurrutia y Valery puesto que mucho se ha hablado de la inteligencia de Villaurrutia y cómo se ha reflejado en su obra.

(3) G. Lanson y P. Tuffrau, Manual de Historia de la Literatura Francesa, p. 693.

(4) Idem.

(5) Gaëtan Picon, Op cit, p. 20

José Luis Martínez señala en uno de sus libros que Villaurrutia manejaba los sentidos a la luz de la inteligencia, en tanto que Octavio Paz menciona que "era un hombre extraordinariamente inteligente que, ..., había decidido poner su inteligencia al servicio de la sensibilidad"(6)

Como un ejemplo de esta inteligencia y sensibilidad conjugadas tenemos los siguientes fragmentos de dos de sus poemas:

Nocturno en que nada se oye

"Y en el juego angustioso de un espejo frente al otro
cae mi voz
y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura
como el hielo de vidrio
como el grito de hielo

Xavier Villaurrutia.

Décima Muerte

!Qué prueba de la existencia
habrá mayor que la suerte
de estar viviendo sin verte
y muriendo en tu presencia!
Esta lúcida conciencia
de amar a lo nunca visto

(6) Octavio Paz, Xavier Villaurrutia en Persona y en Obra, p.21.

y de esperar lo imprevisto;
este caer sin llegar
es la angustia de pensar
que puesto que muero existo.

Xavier Villaurrutia

Aquí vemos cada verso, cada palabra en su lugar, como muestra del correcto manejo del lenguaje y la construcción como proceso de la inteligencia.

Físicamente Xavier Villaurrutia fue un hombre delgado, frágil y bajo de estatura, pero en cuanto a sus características literarias fue un poeta robusto, con mucha fuerza y de gran altura.

Hombre inteligente, elegante y discreto, al igual que su obra en la que, con el manejo de la inteligencia y con la elegancia de su forma y construcción, mostraba la discreción de los sentimientos en una constante preocupación por profundizar con lucidez en sus sensaciones.

Villaurrutia siempre tuvo presente la imagen de Valery y se notan coincidencias en el ámbito de las ideas estéticas. Como ejemplo podemos decir que hay quienes manifiestan que la inspiración no es el fuerte de Villaurrutia, pero resaltan su perfección verbal y su esmerada estructura en la construcción de sus poemas al igual que Valery lo hacía.

Otro francés frecuente en sus lecturas fue Charles Baudelaire, un poeta que se ubica entre lo mejor del parnasianismo. Este movimiento, en pocas palabras, se puede describir como el resultado de un extremo cuidado formal para exaltar la calidad externa de la poesía.

Sin duda alguna, Villaurutia estaba muy identificado con esta intención y basta con ver el esmero en la construcción de sus poemas para darnos cuenta de ello.

Existen otras características afines a ambos poetas: la reflexión y el carácter de rebeldía.

La reflexión es base en la poesía de Baudelaire. Se convierte en un depurador del verso y lo hace con tal refinamiento, que se constituye en elemento estético, que es purificación y mejora. Aunado a esto y como factor importante, está presente una gran imaginación, como elemento de expresión de los sentimientos y sensaciones, pero sin llegar a apoderarse de la raíz expresiva y de la organización del poema.

En segundo lugar, Baudelaire, como una manifestación externa, presenta una rebeldía frente a los valores establecidos -éticos e incluso morales-, de una sociedad sólida y enriquecida de maneras muy correctas y sofisticada elegancia.

Ya hemos visto que en Villaurrutia están presentes ambos aspectos, la reflexión para construir sus poemas ordenando las ideas,

versos y palabras de tal manera que cumplen cabalmente con su cometido de expresión, y la rebeldía en busca de nuevas alternativas que acaben con los caducos valores prerrevolucionarios que atrofiaban el crecimiento cultural. Así pues, podemos decir que esos rasgos coexisten en su personalidad y en su obra.

Otro poeta del que se dice que Villaurrutia recibió cierta influencia fue R.M. Rilke. De éste poeta resultan importantes sus ideas estéticas en cuanto al concepto del arte, al trabajo artístico y el de la obra en sí misma. El mundo poético de Rilke no es hundirse en los sentimientos, sino que estos se presentan en un plano de objetividad. Los sentimientos y el espíritu mismo del poeta resultan moldeados por el ejercicio poético, entendiéndolo como observación y esfuerzo expresivo.

El tema de la muerte es común a ambos en sus poemas, aunque con diferencias en cuanto a la postura la apreciación y el tratamiento.

"Grande es la muerte.
Somos los suyos
y nos reimos.
Cuando creemos estar en la vida
osa llorar
ella en nosotros."

R.M.Rilke

Décima Muerte

Si en todas partes estás,
en el agua y en la tierra,
en el aire que me encierra,
y en el incendio voraz;
y si a todas partes vas
conmigo en el pensamiento,
en el soplo de mi aliento
y en mi sangre confundida
¿no serás, muerte, en mi vida,
agua, fuego, polvo, viento?

Xavier Villaurrutia

O bien como versos como:

Nocturno en que nada se oye

"En medio de un silencio como la calle antes del crimen"

Nocturno Muerto

"¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento
en que se funda el hielo de mi cuerpo y se consume
el corazón inmóvil como la llama fría?"

Xavier Villaurrutia.

Este aspecto estético y la construcción del trabajo poético - también Villaurrutia se preocupa por un trabajo artístico depurado y no por el derramamiento de la inspiración-, son rasgos que comparten Rilke y Villaurrutia, al igual que la característica de su gran inteligencia.

Como vemos en los poemas ambos autores manifiestan una constante presencia de la muerte; Rilke dice que somos parte de ella, Villaurrutia la presenta como nuestra eterna compañera.

Todo esto muestra, a grandes rasgos, la posible influencia que sobre Villaurrutia ejercieron esos grandes escritores en lo que se refiere a la poesía. Sin embargo, en todos los casos, logra transformarla y escribir sus poemas de una manera muy personal.

Aunque Villaurrutia fue esencialmente poeta y son conocidos sus "Nocturnos", también tuvo una labor muy valiosa como prosista, principalmente en lo que es el teatro y la crítica. En lo correspondiente al teatro tenemos que seguir, también, la pista de algunos autores que tuvieron impacto sobre él. Lo haremos totalmente al azar, sin guardar, de modo alguno, un orden de importancia.

Un autor a quien leyó y de quien tradujo varias obras teatrales, incluso para ser puestas en las distintas temporadas del Teatro de Orientación, fue Luigi Pirandello, quien, después de un estilo estético, ornamental y pomposo que manejaba e imponía

D'Annunzio, planteó un intento de renovación en el terreno teatral. El cambio estaba enfocado a los contenidos y a la organización de la trama.

Su contribución se da por el novedoso e inteligente planteamiento que hace de los problemas del hombre, con un enfoque psicológico distinto: por un lado la existencia de múltiples personalidades como parte del carácter del individuo, y por el otro, la realidad interior de cada uno.

Esto no es más que el reflejo de una obsesión que tenía por la autenticidad y por el <Yo> personal. Ha expuesto en su teatro "el drama del conocimiento, el problema de la existencia personal, la dualidad de la forma y de la vida"(7)

Podemos observar similitudes -¿acaso influencias?- aunque con ciertas características propias de Villaurrutia. En primer lugar, el intento por renovar las condiciones existentes en el terreno teatral. En este caso, Villaurrutia enfrentaba a todas las convenciones que se estaban manejando en las compañías comerciales y en La Comedia Mexicana. En segundo lugar, el intelectualismo de Pirandello para manejar sus planteamientos psicológicos, encuentra eco indiscutible en la inteligencia de Villaurrutia, misma que es fuente para la creación de sus obras dramáticas y para plantear la problemática del individuo por encontrarse a sí mismo.

Otro autor de quien también leyó y tradujo sus obras fue Anton Chejov. De él, encontramos algunos comentarios referentes al quehacer

(7) Antonio Magaña Esquivel, Letras de México #17, p.4

literario tales como: "La brevedad es hermana del genio", "escribir bien es escribir corto", o bien "la brevedad es la madre de todas las virtudes". Chejov pone en práctica estos consejos en buena parte de su obra, al replegarse a la novela corta, al escribir cuentos, y al presentar, dentro de su producción dramática, pequeñas obras en un acto.

Tal parece que Villaurrutia sigue esos consejos y los practica en su poesía y en sus Autos Profanos, con lo cual se gana el siguiente comentario: "escribir obras en un acto es a la literatura dramática, lo que el soneto a la poesía".

Uno de los nombres esenciales del teatro francés es el de Jean Giraudoux. Retoma los grandes temas trágicos y los desarrolla en una atmósfera poética con un manejo del lenguaje pleno de agilidad y libertad. Teatralmente presenta textos con fuertes acciones dramáticas.

Aunque su obra La Guerra de Troya no Sucederá, también traducida por Villaurrutia, fue escrita después de que se escribieran los Autos Profanos, es indudable que Villaurrutia conocía y leía con interés la prosa de Giraudoux en donde podía ver el manejo del lenguaje que ponía en práctica.

En todos los casos, tanto en la poesía como en el teatro, hemos visto rasgos y características que Villaurrutia compartía con cada uno de los escritores mencionados, ya sea en el manejo del lenguaje, ya sea en la inteligencia, o en la necesidad de fomentar cambios o en los aspectos estéticos o psicológicos.

La verdad es que no se trató únicamente de coincidencias en la sensibilidad o afinidad en los intereses, sino que fue una respuesta al descubrimiento de nuevas posibilidades en el desarrollo de los temas y en el uso de los medios expresivos.

Capítulo IV.

Autos Profanos.

En los capítulos anteriores hemos visto las circunstancias históricas, políticas y sociales del entorno de Xavier Villaurrutia, las necesidades culturales y teatrales de la época y las posibles influencias literarias recibidas.

Todo esto marcó, de un modo u otro, el carácter, la personalidad y la intención de Villaurrutia para escribir su obra. Villaurrutia, sobre sí mismo, comenta:

"Yo soy poeta ante todo y lo seguiré siendo. Ahora como mi profesión es la de escritor y no me es fácil producir, ya que no soy poeta de todos los días, me es preciso dedicarme en los largos intermedios, a otras actividades". (1)

Fue crítico y dramaturgo y, para ser crítico se requiere de una "severidad analítica, un rigor en la medición de los elementos constitutivos de la obra y hasta una tal exactitud en el empleo del lenguaje".(2)

Villaurrutia se convierte en un crítico inquieto, curioso y lleno de fluidez, transparencia y claridad.

(1) José Luis Martínez, "Entrevista con Xavier Villaurrutia", en Novedades, p.5

(2) Antonio Rodríguez, El Nacional, p.6.

Su actividad teatral fue un gusto que manifestó desde pequeño. Jugaba al teatro, escribía los argumentos y dirigía sus marionetas. Con el tiempo, todo esto habría de convertirse en la gran pasión con que abrazó el teatro. Y todas aquellas características, presentes en su obra poética, también habrían de estar en su producción dramática.

En sus obras encontramos un perfecto dominio de las situaciones y el manejo del diálogo.

Para Villaurrutia, -comenta Magaña- "el Teatro era en esencia un medio de resolver o plantear problemas estéticos, psicológicos o de dialéctica y ordenarlos mediante la dinámica del diálogo."(3)

Además del manejo de las situaciones, en sus obras está presente el sentido crítico. Villaurrutia observa, analiza y critica. Los Autos Profanos son una reacción contra todo aquello que acostumbraba el teatro comercial y contra los defensores de la herencia teatral en México. Pero su crítica mayor está dirigida hacia la creciente clase media, su moralidad y sus costumbres. Esa clase media empeñada en destacar y acrecentar la postura del hombre, pero que en realidad vive un matriarcado, es la mujer la que se encarga de todo lo que haga falta en su casa y de la educación de los hijos.

Es este precisamente el análisis que habremos de desarrollar: La posición del hombre frente a la mujer, dentro de la relación de pareja, en la cual se plantea que es ella la que ejerce un dominio que rige las

(3) Antonio Magaña Esquivel, El Nacional, p.4.

pautas y normas a seguir, o una influencia para la toma de decisiones.

A) Parece Mentira

La obra se desarrolla en una sala de espera en el despacho de un abogado. Uno de los personajes, El Marido, se presenta en ese lugar después de haber recibido un mensaje anónimo en el que le avisan que su esposa lo engaña. Aquí escucha a otros dos personajes -El Empleado y El Curioso- sostener una conversación acerca de la vida del individuo, destacando el hecho de la ignorancia que tiene de su situación, del grado de felicidad o desdicha en que vive e incluso de su propia personalidad. La obra termina con la reacción de El Marido frente a tres mujeres vestidas de negro que habían aparecido en ese despacho.

La actitud inicial de este personaje es de una total inseguridad. Sus primeros parlamentos, con los que trata de justificar su presencia, nos permiten ver que no está en este despacho por iniciativa propia. Llegó para confirmar el aviso del anónimo movido por los celos, y encontró a dos personas que, en su conversación, le mostraron cuál era la situación en la que se encontraba su vida.

El Curioso platica con El Empleado al cual llama "el perfecto secretario particular" y le pregunta, después de algunas líneas, "¿es usted poeta?". Esto da pie para iniciar una conversación acerca de las personalidades de cada quien.

El Empleado comenta que le alegra encontrar a una persona que haya apreciado la "ambivalencia" de su persona y luego dice:

"El empleado.-Creo que en cada uno de nosotros existen, simultáneamente, sentimientos contradictorios hacia una misma cosa, hacia una misma persona...

El curioso.-Ah, sí. Eso del amor y del odio..."

No pudieron haber dicho parlamentos más adecuados para entender el momento por el que atraviesa el marido: son sus sentimientos contradictorios hacia su esposa.

Luego:

"El empleado.- ...pero lo más frecuente es la ignorancia de estos dobleces de la personalidad."

que resulta ser precisamente, la ignorancia que tiene el marido de su persona y, con ello, de su situación.

"El empleado.- ... ¿se ha confesado cuántas y cuáles son sus vidas simultáneas?

El curioso.-La verdad, nunca me he puesto a pensar en ello."

Obviamente el marido tampoco lo ha hecho.

"El curioso.-¿Y si yo le dijera a usted que soy dichoso y que no necesito explicarme los tormentos que no sufro?

El empleado.- Si eso fuera verdad, al declararlo no haría usted sino demostrar su inexistencia."

Finalmente se llegó al punto que mejor muestra el pensamiento del marido y su posición frente a la vida, antes de presentarse en este despacho y de oír esta conversación.

Aprovechando las reflexiones de los otros personajes, que hablaron de la dualidad de la personalidad, de la ignorancia que tienen las personas de su propia dualidad, y de la conciencia o no de una existencia feliz en la vida, vemos al marido autodefinirse - tímidamente- como un ser "dichoso, conforme e ignorante de cualquier tormento". Incluso dirá:

"El marido.-... El bienestar, la comodidad, el desahogo económico y una alegría bien dosificada estaban dentro y fuera de mí. Y no digamos un tormento, ni la más leve preocupación ensombrecía mis pensamientos o mis costumbres... .

El Empleado.- (Triunfante.) En una palabra: usted no existía.

El marido.- Mejor dicho, yo ignoraba que existía."

Esto último es la pauta para que tome un nuevo concepto de vida.

Sigue la plática y aparecen, una a una, tres mujeres vestidas de negro y con la cara cubierta, una de las cuales -¿o quizá ninguna?- es su esposa. Ellas desaparecen por la puerta del privado para dejar solos a los personajes iniciales y, en la conversación, reafirman la situación del marido: la anterior y la actual. El empleado le da una recomendación para su condición futura.

"El empleado.- ...piense en que la comodidad y la ignorancia en que se desarrollaba su vida no era más que una realidad vacía, ..., en una palabra, una muerte eterna; y en que ahora, ..., gracias a un anónimo, es decir, gracias a una revelación, a la revelación de un secreto, se halla en el umbral de una existencia que podrá discutir, corregir y labrar a su antojo.... A usted le toca poner manos a la obra o apartar de la obra las manos".

De esta manera y con una visión más clara de su realidad y de sí mismo pondrá manos a la obra y veremos su reacción frente a las tres mujeres de negro que salen del despacho, después de que El Curioso se ha ido y que El Empleado también lo hizo, no sin antes dejar la sala con una luz tenue, a petición del marido, para enfrentar así a su esposa.

De esa obscuridad que desea el marido para hablar, ha de salir a la luz con un cambio en su vida.

Aunque no existe la presencia física de la esposa del personaje de El Marido, sí tenemos su representación en las tres mujeres de negro que aparecen. En el momento en que van abandonando el privado del abogado, para nosotros lectores o espectadores son tres las mujeres que salen, pero para El Marido es sólo una, su esposa.

El Marido llegó al despacho por una causa: el anónimo. El móvil fue el amor que siente por su esposa. En el transcurso de la obra le abren los ojos a su situación y en vez de una reacción de rechazo, por el engaño, su amor se acrecenta. El dominio que ejerce su esposa sobre él, lo vemos en su enfrentamiento con las mujeres de negro y se nota en el cambio de actitud y en cómo cede terreno ante la sola presencia de ella.

Los parlamentos resultan muy significativos para mostrar la idea de esa influencia.

"El marido.-!Mariana!(Pausa) ¿Por qué has venido? Lo sé todo gracias a este papel. Podría matarte, pero tu cuerpo no sentiría la venganza que te reservo...(La señora,sorprendida, hace un gesto que anuncia que va a hablar.) Ni una palabra. !Fuera de aquí! !En seguida! !No hables! ..."

Esto lo dice a la primera mujer que aparece. A la segunda:

"¿Por qué has vuelto? No sé si te has puesto ese velo para ocultar tu vergüenza tu desvergüenza... Mira, también yo he velado mi cara: he apagado la luz..."

También yo soy un cobarde ...!Si pudieras no volver!
Vámonos de aquí! Vámonos... Si pudieras no volver...."

A la tercera y última le dice:

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

Ella no habla, no se mueve, y sólo por su actitud, dado que lleva un velo y no muestra su rostro, podemos decir que apenas lo mira. Su sólo presencia se impone y domina a El marido de tal manera que lo hace abandonar su intención de matarla, de vengarse, de odiarla por siempre, y lo vuelca todo en un nuevo amor, después de haber tomado conciencia de su situación.

B) Ha Llegado el Momento

Esta obra muestra a un matrimonio que ha perdido la ilusión, el deseo de seguir adelante. La acción comienza en el punto final de una cena con otra pareja de amigos. Al despedirse hablan de un viaje del cual no hay boleto de regreso. Ese viaje es el suicidio pues

consideran la muerte como la mejor solución para acabar con sus problemas. Ella ha escogido una sobredosis de medicamentos; él, un revólver. A Antonio se le fue un tiro. Pero la angustia que siente Mercedes cuando escucha el disparo y piensa que Antonio se ha suicidado, la hace cambiar de opinión y de esta manera deciden continuar con vida.

Para ubicar a cada uno de los personajes suicidas tenemos sus pequeñas escenas con los invitados. Primero Antonio le hace a Luis una pregunta que parece bastante extraña puesto que se trata de su mujer.

"Antonio.- ¿Ya no amas a Mercedes?

...

...

Luis.- (Después de una pausa.) Si he de ser sincero contigo y conmigo mismo, te diré que ... ya no la amo."

Antonio aclara entonces que entre él y Mercedes ya no existe nada, que se agotó su amor y que confiaba en que, si Luis la amaba todavía, podría intentar algo por ella.

"Antonio.- Tal vez Mercedes encontraría en ti el amor que ya no puedo darle y, con el tiempo, te daría el amor que ya no puede darme a mí."

Por otra parte tenemos la escena de Mercedes con Fernanda para saber la opinión de ella.

"Fernanda.- Dime, te lo ruego, Mercedes: ¿no vas a este viaje obligada por las circunstancias, a disgusto?

Mercedes.- No, Fernanda; creo que es el único recurso que nos queda. Antonio y yo hemos buscado ... un objeto que hemos perdido juntos. Hemos rastreado todos los rincones, hemos encendido todas las luces. ¿No lo hemos encontrado? Y ahora, de mutuo acuerdo, vamos a buscar ese objeto en el único lugar donde estamos seguros de no hallarlo. Todo lo que nos queda es la esperanza de lo desconocido."

Fernanda no tiene tiempo de preguntar más pues, en ese momento aparecen Antonio y Luis, para que las parejas se despidan.

Ya a solas, a lo largo de la escena siguiente, en su conversación, se ve la actitud y la intención de cada uno sobre dicho pacto.

Antonio busca nuevas opciones ante el suicidio. Ella las cancela:

"Mercedes.- Ya estamos solos, solos definitivamente.

Antonio.- Dime con franqueza, Mercedes, con entera franqueza, ¿al ver a Fernanda y a Luis, no sentiste como una emulación, como una envidia, como un deseo de...?

Mercedes.- ¿De seguir viviendo?

Antonio.- Eso es.

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

Por su parte, ella busca la decisión y el momento:

"Antonio.- ...Lo mejor será...No sé lo que será mejor.

Mercedes.- Calla, calla hasta que tú y yo digamos...

Antonio.- ¿Qué?

Mercedes.- La palabra que nos decida a ..."

Ella sigue haciendo referencia al suicidio, mientras que él insistirá por todos los medios a su alcance para convencerla de lo contrario:

"Antonio.- (Con ansiedad) Pero...¿No has buscado una vez más dentro de ti, Mercedes? ¿No hay nada que te haga retroceder?

Mercedes.- (Fríamente) ¿Has encontrado, tú, algo que te haya dado otra vez confianza en la vida? (Pausa) ¿Porqué no contestas? Aún es tiempo.

Antonio.- No me respondas una pregunta con otra. Seamos, por última vez quizás, enteramente sinceros. Busca en ti, en mí o fuera de mí, algo que pueda aún salvarte, salvarnos."

En este momento, Antonio pone el disco favorito de Mercedes.

Antonio, durante todo el acto, está tratando de no llegar al suicidio. El parlamento anterior es un ejemplo de ello, al igual que lo es el haber invitado a ese antiguo amor de Mercedes que pudiera darle alguna ilusión, el ser quien busque remover los recuerdos haciendo sonar ese disco y evocar los momentos agradables que vivieron con esa música, el intentar remover una apagada pasión o sentimiento, el querer conmovérsela, acaso, con un beso.

A todo esto recibe una sola respuesta: una palabra o una actitud que enfría o apaga esos intentos por salvar la situación.

Todo esto nos muestra que quien ha tomado la decisión del suicidio, es ella y que él, contra su voluntad lo ha aceptado.

Después reafirma su posición y fuerza:

"Mercedes.- Desde que Luis y Fernanda salieron, has estado dándome valor -como tú dices-; pero también has estado dándote valor.

Antonio.-(Resentido) ¿Quieres decir que soy un cobarde?

Mercedes.-(Con suave firmeza.) Cobarde, no; débil simplemente, que no es lo mismo. Es curioso, pero tal vez por nuestra inconciencia, las mujeres somos menos débiles que ustedes."

Ella toma el vaso con agua y muestra la determinación que tiene, al preparar su bebida y hacer notar su pulso firme, sin temblar su mano.

Antonio toma un revólver y explica:

"Antonio.-...si he pretendido infundirte ánimo para seguir viviendo; si he recurrido a despertar tus recuerdos, es porque, en casos como éste, antes de tomar una determinación irreversible es noble y moral agotar todos los recursos."

Y el último recurso que le queda es pedirle que se despida de él.

"Antonio.- Sólo quisiera que fueras tú la que esta noche, antes de que yo pase a mi recámara, se despidiera de mi.

Mercedes.-¿Como de costumbre?

Antonio.- Sí.

Mercedes.- ¿Crees indispensable que nos besemos?

Antonio.- Sí.

Mercedes.- Está bien.(Se besan. Pausa.)

Antonio.- (Tímidamente esperanzado.) ¿No has sentido algo que te haga reflexionar, desistir?

Mercedes.- Nada. No he sentido nada."

Lo que conformó el último intento de él, por salvar esa situación.

Antonio entra en su cuarto. Mercedes sale de escena, que queda a solas por un momento. Se oye un disparo. Mercedes, asustada temiendo que Antonio haya puesto fin a su vida, regresa corriendo y:

"Mercedes.- (Entra gritando) !Antonio! ...¿Pero qué has hecho, Antonio? ¿Qué has hecho?

(Se abre la puerta de la recámara de Antonio)

Antonio.- Nada...todavía. Se me ha ido un tiro al estar cargando el revólver.(Luego, al darse cuenta del estado de Mercedes.)¿Pero qué tienes, Mercedes? !Estás lívida, helada!"

Es un momento de angustia interior en Mercedes.

Llaman a la puerta.

"Mercedes.- ¡Calla! Vamos a abrir, y ni una palabra.
Déjame hablar"

Ella decide hacerse cargo del asunto y resolverlo. El, como en todo, acepta.

Entra la vecina, asustada por el tiro, y pregunta qué sucede. Le comentan que fue un descuido y se le escapó un disparo a Antonio, quien le ofrece un lugar para sentarse y un vaso con agua, accidentalmente el que preparó Mercedes para concretar su suicidio. Ella se lo quita, lo deja caer intencionalmente, resolviendo el error y le pide a Antonio que le ofrezca otro.

Finalmente:

"Mercedes.- Beba usted, señora. (Luego, más a Antonio que a la vecina) ¿Verdad que ya pasó todo?"

Antonio.- Sí, Mercedes, ya pasó todo."

En este momento ella manifiesta su decisión de no acabar con sus vidas, esa angustia cambió su posición y él, nuevamente acepta la resolución

Mercedes y la mujer de negro que representa a la esposa en Parece Mentira, tienen algo en común: un dominio sobre el marido. El hecho de que finalmente la pareja no lleve al cabo el suicidio, no se puede ver como un triunfo del deseo de Antonio sobre su esposa, más bien fue ella, en un instante de temor interior, quien cambió de parecer y la alternativa era la que Antonio quería. De esta manera él acepta el cambio, pero no lo impone.

Igualmente, y como se hizo notar en su momento, la mujer de negro, sin hablar, con la sólo presencia hizo cambiar la actitud de El Marido que en un momento la amenazó de muerte y que finalmente no logró más que confesarle un nuevo y sagrado amor.

C) *¿En qué piensas?*

La obra se desarrolla en el estudio de Carlos a donde veremos llegar a Víctor, Ramón y María Luisa. El asunto central es la intemporalidad del amor de una mujer. No es María Luisa, sino su amor, quien no conoce tiempos. De tal manera, puede amar a Carlos, Víctor y Ramón, relaciones pasada, presente y futura respectivamente, dejando en ellos sentimientos tales como la duda, los celos y la esperanza, según el tiempo en el que se encuentren. Ella los ama a su manera y ellos, sin entenderlo, lo aceptan.

La estructura de la obra resulta excelente para conocer cómo es María Luisa, mucho antes de verla en acción. Tenemos a Carlos quien nerviosamente la está esperando. Suena el timbre. Entra Víctor. Entre ambos comienza un juego de hablar y no querer decir o aceptar que uno de ellos la espera, mientras que el otro, espía por ver si llega deseando que no sea así.

El nombre de este personaje deseado y perseguido es María Luisa y su situación actual es que entre ella y Carlos, las cosas han terminado, en tanto que con Víctor existe una relación. Con esto entendemos que son los celos los que lo han movido a espiar.

La descripción de María Luisa se da en la plática.

Carlos dice que pensó que todo debía acabar y así fue, a lo que Víctor responde:

"Víctor.- No. No te creo porque no es posible, cuando se trata de María Luisa, decir: todo se ha acabado. Si por el contrario, cerca de ella todo parece dispuesto a nunca acabar: la mañana, la noche, la conversación, la alegría..., la duda.

Carlos.- (Soñando, involuntariamente.) Es verdad, es verdad."

con lo que acepta lo que dice Víctor en cuanto a que no es posible olvidarlo todo, cuando de ella se trata.

Luego Víctor comenta que fue María Luisa quien le dijo de esa cita.

"Carlos.- ¿Y tú qué le dijiste?

Víctor.- Que no viniera, porque, de lo contrario, todo acabaría entre nosotros.

Carlos.- ¿Y qué te dijo?

Víctor.- Dulcemente, suavemente, me dijo que vendría a verte y que, además, no acabaríamos. Si la hubieras visto en el momento en que dijo esto, habrías comprendido que nunca, nunca acabaremos."

Por su parte, Carlos:

"Carlos.- Si te dijera que nunca tuve la sensación de que María Luisa fuera mía, ¿me creerías?

Víctor.- Si lo dices para consolarme...

Carlos.- No lo entiendes. Quiero decir que María Luisa se me escapaba siempre, insensiblemente, cuando estaba cerca de mi. Con frecuencia tenía yo la sensación de que se ausentaba en el pensamiento; yo le preguntaba: "¿En qué piensas?" y en vez de contestarme como contesta todo el mundo, con la sonrisa de quien vuelve a la realidad: "En nada", me respondía con la misma sonrisa, volviendo de su ausencia a la misma realidad: "En ti." ¡En ti, en ti! Pero ese ti ¿era yo? No

seguramente. Ese ti eras tu, era otro, era quién sabe quién o quién sabe qué. Y no obstante, nada podía yo decirle, porque su respuesta era irreprochable.

Víctor.- Pero ¿es posible?

Carlos.- Si quieres convencerte, cuando este sola, ..., abstraída, pregúntale: "¿En qué piensas?"

Víctor.- (Reaccionando) Nunca se lo preguntaré. Quieres atormentarme."

Después viene un momento de suspenso: suena el timbre de la puerta de entrada. Todo parece indicar que conoceremos a María Luisa, sin embargo quien llega es Ramón.

Los tres hablan de ella. Carlos va a otra habitación por un libro para Ramón, momento que Víctor aprovecha para pedirle a este que salga y le diga a María Luisa que no llegue. Carlos regresó para alcanzar a escuchar la intención de Víctor y decide salir a la calle para esperarla. Entra a su recámara para arreglarse y nuevamente suena el timbre. Víctor encarga a Ramón que platique con ella y le saque la verdad acerca de sus sentimientos, en tanto que él va a entretener a Carlos.

Estructuralmente se presenta el mejor momento para conocer a María Luisa: sin Carlos ni Víctor.

Tenemos en el diálogo con Ramón, -una persona a quien apenas conoce y con quien no guarda relación alguna-, la exposición de María Luisa: quién es, cómo se desenvuelve, cuál es su tema preferido de conversación, entre otras cosas.

Una vez que aparece, claramente se nota el poder que ella tiene. En su conversación con Ramón, que por cierto se desarrolla con gran formalidad y hablándose mutuamente de usted, tenemos un momento en que él le pregunta que cómo lo imagina, a lo que ella responde:

"María Luisa.- (Sin enojo.) Qué tonto es usted. A usted no lo imagino de modo alguno. Usted...

Ramón.- Yo...

María Luisa.- No existe.

Ramón.- ¿Que yo no existo?

María Luisa.- Al menos para mí.(Pausa breve.)
Usted no me ha amado nunca, usted no me ama, luego...

Ramón.- No existo.

María Luisa.- Eso es."

Por lo pronto, conocemos cuál es su criterio para la existencia de una persona: el hecho de amarla. Y de paso puso en la plática el tema que más le agrada y conviene.

De las situaciones más interesantes de la obra está el ver el dominio de María Luisa sobre los demás personajes, y en la conversación con Ramón vemos cómo lo maneja hasta lograr vencerlo a amarla.

Después de que le repite que él no existe:

"Ramón.- ¿Y ... es muy difícil existir para usted?
(María Luisa no contesta. Se ha quedado pensando en otra cosa.) ¿Por qué no me responde?...¿En qué piensa?

María Luisa.- (Despertando.) En ti. (Se asombra de su frase.) ¡Oh! ¿Qué he dicho?"

Sucede exactamente lo que Carlos ya había dicho a Víctor en cuanto a esa pregunta, y que a ambos sólo les deja un sentimiento de duda.

Después Ramón es quien se queda pensativo y tenemos:

"María Luisa.- ¿En qué piensa?

Ramón.- En nada."

Esta es la respuesta con la que todo mundo contesta, según Carlos. Pero María Luisa insiste:

"María Luisa.- Dígalo usted. Téngame confianza. (Se acerca a Ramón)

Ramón.- No digo más que la verdad.

María Luisa.-Entonces diga: "pensaba en mí".

Ramón.- "Pensaba en mí".

María Luisa.- No en usted: "en mí".

Ramón.- Eso es: "pensaba en usted".

María Luisa.- "En ti".

Ramón.- "En ti".

Por lo pronto ya lo llevó a decir que piensa en ella, pero todavía falta más.

"María Luisa.- Hablémonos, desde ahora, de tu. De todos modos, algún día, o quién sabe, mañana ...

Ramón.-Algún día, o mañana...

María Luisa.- Me amarás.

Ramón.- Sí... Te amaré. (Despertando.) Pero ¿y Carlos?"

Ya dice que la amará, lo tiene dominado y convencido, incapaz de oponerse a ella, y ante la muy pequeña sombra de duda, lo volverá a cubrir con su magia:

"María Luisa.- Carlos me amó.

Ramón.- ¿Y Víctor?

María Luisa.- Victor me ama. Pero tú me amarás.
No ahora, no; algún día."

Y Ramón, como queriendo despertar de ese embrujo, pregunta:

"Ramón.- Pero tú ¿a quién amas?

María Luisa.- Yo amo, simplemente. Amo a quien me ama.

Ramón.- ¿Pero no crees que es preciso optar, escoger? ¡Porque los tres a un tiempo...!

María Luisa.- A un tiempo, no; en el tiempo..."

Esta resulta una frase vital en ella. El amor de quien sea y cuando sea, sin importar cuántos, será bienvenido; en ella converge el amor. Se trata de un amor eterno, impersonal y personal a un tiempo.

"María Luisa.- Necesitaría morir para no amar a Carlos que me amó, a Víctor que me ama...(Ramón se encoge, baja la cabeza) a ti, que me amarás."

A Carlos y Víctor que salen del cuarto durante las líneas:

"María Luisa.- Sí, te amo porque me amarás.

Ramón.- Porque te amaré."

también va a explicarles su posición, no sin antes mostrarles cómo domina a Ramón.

"Carlos.- Has dicho que te sientes dichosa.

María Luisa.-Porque Ramón...

Carlos.- Te quiere.

María Luisa.- No, no me quiere. (A Ramón.)
¿Verdad que no me quieres?

Ramón.- (En el colmo del amor.) No, no te quiero."

Y su explicación es:

"María Luisa.- ...No es que uno esté detrás o después del otro en mi amor. Según eso, tú no existirías

ya para mí, puesto que ya no me amas. No obstante, yo te amo, no porque hayas dejado de amarme, sino porque un día me amaste.

Víctor.- Está bien, ¿pero a mí?

María Luisa.- A tí te amo, eso es todo.

Víctor.- Luego Ramón sale sobrando.

María Luisa.- (Sin oírlo.) Pero Ramón, que no me ama todavía, me amaré, estoy segura, y sólo por el hecho de saberlo, ya lo amo."

Para terminar con:

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

María Luisa.- No como tú lo entiendes. A un tiempo, no; en el tiempo."

Es el momento en el que les explica a los tres, al igual que a nosotros, el móvil de su vida: el amor.

Luego toca el timbre un desconocido, que se ofreció a cargar las compras que llevaba María Luisa, y que se había quedado olvidado en la calle. Le preguntan:

"Ramón.- Pero, ¿no pensó usted, María Luisa, al verlo tan dócil, tan inofensivo, que bien podía ser el hombre destinado a quererla.

María Luisa.- No, no lo pensé entonces; o si lo pensé, no lo recuerdo; o, más bien, oculté mi pensamiento en seguida.

Ramón.- (Con tristeza) ¡Lo ve usted!.

María Luisa.- Pero en caso de que así hubiera sido, ¿no ha visto usted que él no supo esperar?

Tenemos en la escena de Carlos y Victor el primer asomo del dominio o influjo que María Luisa ejerce sobre estos personajes que están casi condenados a quererla para siempre, a saber, de sus labios, que puede estar con otro (s) sin que le puedan reprochar nada, y a vivir en la duda respecto al momento que vive María Luisa.

Resulta evidente en el desarrollo de la obra que María Luisa tiene un poder, que se mueve en el plano sentimental, para dominar a los hombres. El dominio sobre aquellos que ya conocen su personalidad, se dá en el hecho de que no pueden hacer ni reprochar nada, sólo sentir celos y duda. Sobre quienes apenas empiezan a tener trato con ella, -donde los celos y la duda no caben, pero está presente un gran sentimiento de esperanza-, se manifiesta su influencia en como los induce a que digan y hagan lo que a ella conviene.

Ese dominio se muestra tanto en la descripción que de ella hacen los personajes, como en la forma en que se desenvuelve ante ellos y la manera en que las palabras se dan siempre a su favor, pues, finalmente, parece que mueve a los hombres como si fueran piezas sobre un tablero de ajedrez, dejándoles solamente un sentimiento de aceptación combinado con resignación.

A diferencia de los personajes femeninos de las dos obras anteriores, María Luisa se presenta con una gran ingenuidad que parece ignorancia, en cierto momento. Su enorme dominio se muestra como una cosa sutil, apenas perceptible, pero resulta de gran impacto.

D) Sea Usted Breve

En esta obra tenemos al señor Napoleón, persona importante, con poder, autoridad, que encabeza una campaña a favor del control de la natalidad. Para el éxito de la misma, se apoya en varios sectores de la sociedad representados por un grupo de mujeres que acuden a su llamado en su despacho. Así vemos a una profesora, una madre de familia, una nodriza, una señorita y una prostituta, además de la presencia de la señora Napoleón. Se dieron cita para comentar puntos de gran importancia para la disminución poblacional. Sin embargo cuando aparecen, muy severos, los miembros de La

Oposición y lo acusan de perversión moral y de alterar las sagradas costumbres de la familia y la sociedad, Napoleón no tiene palabras con qué defenderse. Finalmente, frente a un Droguista que le felicita por su labor y en nombre de la empresa que representa, aflora su enorme instinto paternal y se proclama padre de todos los niños.

La postura de Napoleón en la obra es la de una persona que aboga por la campaña del control natal, funge como presidente de la Asociación en Pro de la Disminución, aporta y promueve las ideas y actividades al logro de esos objetivos en la forma más inmediata.

La reunión del señor Napoleón con esas damas, representantes de diversos grupos o sectores de la sociedad, era para tratar lo concerniente a esa campaña. Entre las mujeres esta presente la señora Napoleón, a quien mandó llamar y ordena:

"Napoleón.- ... Y tú, esposa mía, a quien he hecho venir para subrayar a los ojos de todas el carácter de completa seriedad que requiere tan delicado asunto, tú, esposa mía, escucha, aprende y calla."

En seguida comienza a hablar del objeto "sencillo pero delicado" de dicha reunión, y lo hace mediante un discurso que maneja demagógicamente y con ideas como: "nuestra moralizadora campaña", una población "entregada a la producción en serie", hay que "encaminarse a remediar,....,un mal que ya es enorme" y que

"nosotros"(como actualmente dice cualquier dirigente partidista), "nosotros abogamos por el control.". Y remata con una muestra de su autoridad y a la vez convencido de lo aleccionador de sus palabras con:

"Napoleón.-... En consecuencia, me pregunto y les pregunto:¿qué debemos hacer? Y en seguida me respondo y respondo por ustedes; Afirmar nuestros ideales, intensificar nuestra campaña, multiplicar los medios que nos servirán para disminuir el número de los que, mañana,...., serán también nuestros enemigos.

Las señoras hacen algunos comentarios desde la posición que representan, incluso la señora Napoleón dice:

"La Señora Napoleón.- ...Tu idea de la adopción del control es maravillosa; por lo que a mí toca, sólo lamento que hasta ahora se te haya ocurrido"

Napoleón trata de obtener el apoyo de todas para la campaña y termina la sesión.

A solas le reprocha a su esposa el comentario, diciéndole que puso en peligro la causa. Es en este momento, muy breve por cierto,

que conocemos la postura de la señora Napoleón. El secretario entra y anuncia la presencia de los periodistas de La Oposición, a lo que Napoleón comenta:

"Napoleón.- Y ¿qué malos vientos traen aquí a esos de La Oposición?"

Una vez que los ha mandado llamar los recibe amablemente:

"Napoleón.- (Al verlos entrar.) Bienvenidos, compañeros. ... Y díganme ¿qué buen viento los trae por este despacho? Estoy encantado de verlos y, en consecuencia, de oírles y de hablarles."

El director de La Oposición se expresa y tenemos, con ello la primera manifestación contraria a la postura del control.

"El Director.- ...La campaña en pro de la disminución es a todas luces impropia del sentimiento de estricta moralidad y del espíritu profundamente honesto que ha privado y privará siempre en nuestra honrada y prolífica población."

Acusan a Napoleón de atentar contra la moral y contra las más sólidas bases de la población y, sin permitirle una palabra, salen de la oficina dejándole como advertencia que "su conducta en esta asquerosa campaña cambiará desde este momento, y que usted se abstendrá desde hoy de predicar cualquier intento de asesinato con las agravantes de premeditación, alevosía y ventaja, basado en sus criminales prácticas."

Napoleón queda solo y abatido. Entra el droguista y habla. Al no obtener respuesta, explica ampliamente que los fabricantes de artículos de goma están muy contentos con su campaña en Pro de la disminución.

"(Napoleón ... mira uno a uno los artículos que el droguista ha sacado ... y de pronto, reaccionando, con una racha de furor.)

Napoleón.- ¡Fuera de aquí! ¡Váyase de aquí! ... No quiero saber nada de ustedes ni de la campaña ni de la disminución."

En ese momento entran nueve niños gritándole "papá, papá, etc.", a lo que comenta:

"Napoleón.- ¡Y luego no quieren que predique uno la disminución!"

Aparece, entonces, el verdadero Napoleón, preocupado por los niños, por su porvenir, por sus hijos y por los hijos de los demás, que dice suyos también.

La explicación de este cambio la podemos encontrar en una pequeña escena en la que el personaje de Napoleón está a solas con su esposa. La plática que sostienen resulta muy importante.

"Napoleón.- ¿Te das cuenta del peligro en que has puesto nuestra causa?

La Sra. Napoleón.- ¿Te das cuenta de tus criminales procederés?

Napoleón.- ¿Qué quieres decir?

La Sra. Napoleón.- Quiero decir que las ideas brillantes las reservas para los demás y que conmigo...

Napoleón.- No querrás que contigo deje de ser el esposo amantísimo y el padre de tus hijos presentes y futuros.

La Sra. Napoleón.- Y sin embargo, deberías haber empezado, en tu propia casa, a poner en vigor tus saludables prácticas.

Napoleón.- ¿Qué quieres decir? ¿Esposa o monstruo? ¿Qué más eres? ¿Reniegas de tus hijos?

La Sra. Napoleón.- No reniego de tus hijos presentes, pero no me obligues a renegar de los futuros.

Napoleón.- Te invité a venir a oír y a callar.

La Sra. Napoleón.- Me invitaste a oír, aprender y callar. He oído, he aprendido, sólo me falta callar.

Napoleón.- (Furioso.) ¡Calla, pues, Medea, mala esposa!

La Sra. Napoleón.- (Insinuante.) Pero ¿no adviertes, esposo mío, que si tus ideas triunfan aquí, en tu propia casa, muy pronto, fuera, en toda la población, las mujeres de todos los hogares no pensarán sino gracias a ti, y el problema de la multiplicación de las bocas desaparecerá en un abrir y cerrar de ojos?"

En esta escena vemos que es la Sra. Napoleón, definitivamente, quien está convencida de la campaña a favor de la disminución, a favor de todo control, no así Napoleón que, a pesar de sus nueve hijos presentes, todavía cabe en su mente la posibilidad de otros futuros.

Todo esto nos sirve para exponer que es ella, posiblemente en la intimidad de sus conversaciones con el esposo, quien ha dado los plantamientos para la formación de la campaña a favor del control natal. Napoleón, como persona representante de un poder y con una posición dentro de la sociedad, con posibilidad de acción, es el instrumento para llevar a cabo la idea de la esposa, ya que él, finalmente, es totalmente opuesto a aquello que, en un principio, defendía.

Napoleón, al igual que Antonio en *Ha Llegado el Momento*, está realizando una acción contraria a sus deseos. Lleva al cabo una campaña a favor del control natal y lo vemos amar a sus nueve hijos e incluso hablar de sus hijos futuros. Antonio, por su parte, está a punto de concretar su suicidio pese a que lo vemos realizar múltiples esfuerzos para no hacerlo.

En ambos casos se encuentran ejecutando una acción que es promovida por sus esposas.

De igual manera puede haber alguna relación entre Mercedes, (*Ha Llegado el Momento*), María Luisa (*¿En qué Piensas?*) y La Señora Napoleón (*Sea Usted Breve*).

Mercedes impone a su esposo la ejecución de un suicidio, María Luisa induce a los hombres a que digan y hagan lo que ella quiere y que a ella conviene, y La Señora Napoleón somete de alguna manera a su esposo para encabezar un movimiento contrario a su parecer.

E) El Ausente

Una habitación que sirve a la vez de comedor y cuarto de costura, en la cual Fernanda, platicando con la vecina, espera a que llegue su marido. El, como en otras ocasiones se fue de la casa, es el eterno ausente. Cuando aparece, la vecina se va y Fernanda lo recibe. Llega la Amante para vivir compartidamente los tres. Al no poder con ella, Fernanda pide que intervenga la policía, lo que provoca que la mujer se vaya pero también Pedro, su esposo, y ahora para siempre.

En esta obra vemos a Fernanda que apenas come, no duerme y, a pesar de saber dónde, cómo y con quién está, no hace nada para que él regrese, según sus mismas palabras.

Con la vecina platica acerca de Pedro: si volverá o no, si Fernanda presente o no que volverá, o lo que ella haría en caso de que Pedro vuelva.

Después, cuando se dan cuenta de que Pedro ha entrado, sin mirarlas, sin hablar, sin hacer el menor ruido, la vecina se va. A solas:

"Fernanda.- ¡Has vuelto, al fin! Sabía que volverías Le he mentado a ella, a la vecina, cuando le dije que yo no presentía tu regreso. Si, por el contrario, de lo único que he estado segura es de que volverías ... Si hubieras

muerto, te habría llorado sinceramente. Pero has vuelto, Pedro. ¡Has vuelto! ... Has vuelto como un resucitado al que no he tenido tiempo de llorar ... Y no he llorado porque sabía que volverías, como has vuelto, a estar allí, frente a mí, sin decir palabra ... Todos estos días he pensado en que esto no puede seguir así. Y estaba decidida a decirte que, de cualquier modo, ésta es la última vez que permito que vuelvas conmigo ... Y ahora, Pedro, bebe un vaso de leche. (Pedro alarga las manos hacia el vaso) ¡Mira qué manos traes, Pedro! Anda, vé a lavártelas, a lavarte."

De este pequeño monólogo de Fernanda podemos destacar tres partes: la primera nos permite ver la total seguridad que tenía del regreso de Pedro, misma que niega la posibilidad de llorarle; la segunda representa un ultimatum, la advertencia que le aclara que se ha de quedar con ella para siempre o bien, si vuelve a irse, que no podrá regresar; la tercera nos enseña una actitud maternal que alimenta, enseña y regaña a un hijo pequeño.

Después, cuando aparece una mujer, la amante de Pedro que llega con la intención de quedarse y compartir los tres esa casa, se desata un enfrentamiento verbal entre ambas, que se convierte en una lucha de fuerzas.

Fernanda va perdiendo terreno y la otra mujer se adueña cada vez más de la situación. Se nota que conoce muy bien a Pedro, sus gustos, sus costumbres, su silencio.

La vecina, a la que Fernanda llamó y la mujer mandó a hacer algunas compras, llega con dos policías pensando arreglar la situación en apoyo a Fernanda.

La mujer, queriendo evitar un escándalo, pide que no intervenga la policía y aclara que si ella se va, Pedro también lo hará. Fernanda decide hacerlos entrar. La mujer la detiene y se va hacia la puerta, llamando desde ahí a Pedro, que sale detrás de ella.

Esta obra es la única, de las cinco que componen los Autos, en la que la influencia sobre el personaje masculino no se dá por una sólo mujer. En este caso tenemos a dos mujeres, que a su vez representan a todas aquellas con las que Pedro se ha relacionado, enfrentándose y medir el dominio sobre él.

Ambas conocen perfectamente a Pedro, sus gustos, sus defectos, debilidades, necesidades, su obediencia y sumisión.

Pedro es el eterno ausente de aquí y allá, de todas partes. Siempre ha regresado con Fernanda, su esposa. La seguridad de ella acerca de su regreso, la forma de tratarlo, el silencio y el acatamiento de Pedro, muestran, en cierto sentido, la influencia que tiene ella sobre su esposo.

En la lucha entre Fernanda y la mujer, vemos que esta última también lo domina. Sabiendo el poder que tiene y las condiciones en que estaría Pedro en esa casa con Fernanda, y después de dominar y tomar las riendas en la lucha con ella, la mujer no puede poner en riesgo su victoria y su vida. Por esto, cuando llega la policía, advierte a Fernanda que si ella se va Pedro hará lo mismo.

Es un momento crucial para una decisión de Fernanda. Obviamente no aceptará que la mujer se quede en esa casa, pero en eso va que Pedro se quede o se vaya. La decisión de Fernanda es que esa mujer salga sin importar las consecuencias y ordena la acción de la policía.

"Fernanda.- (A la vecina.) Hágalos entrar"

Entonces viene la otra decisión, ahora de la mujer.

"La Mujer.- (A Fernanda.) Un momento señora. Si usted quiere hacer un escándalo, a mí el escándalo no me conviene. Yo no vine aquí en són de guerra ... Ya veo que usted no comprende. Así es que ... (dirigiendo la mirada a Pedro) puesto que usted lo quiere ... me iré. (Y ... se dirige, a ondulante, hacia la puerta. Luego, volviéndose y clavando la mirada en Pedro) Y, ahora, Pedro ... adiós.

(Una pausa de suspensión. De pronto, Pedro, que no ha perdido de vista a la mujer, busca hasta encontrar

su sombrero, se lo pone y, como un sonámbulo, se dirige hacia la mujer que lo espera, firme, en la puerta ...)".

Con esta actitud, la mujer muestra claramente su dominio sobre Pedro. Con las acertadas acotaciones vemos un traspaso del poder que se ejerce sobre Pedro. Son ellas las que han discutido la postura de cada una y sus consecuencias. Pedro no decide, sumiso, acata las decisiones y la solución que ellas han dado.

Ahora es Pedro el que, como Antonio, obedece el dictamen de su esposa aunque con la diferencia de que él no parece tener una postura personal.

Al igual que el resto de los personajes masculinos casados que aparecen en las obras, se ve la influencia de la esposa en las acciones o modificaciones en la vida del personaje de Pedro. En este caso concreto él va a quedarse sin la esposa pero en su lugar estará la mujer con la que sale de su casa y ante la cual seguirá sometido.

En cuanto al asunto general de las obras y al análisis podemos observar que el papel de la mujer, de una u otra manera, en todas y cada una, es sumamente importante para el desarrollo y desenlace de las mismas.

Se ha resaltado el hecho de su influencia, de su fuerza y peso en las acciones, de su presencia -física o no- en las actitudes, toma de decisiones y hechos de los hombres con quien se relacionan.

En las dos obras en que aparentemente la mujer no juega un rol de gran trascendencia, -Parece Mentira y Sea Usted Breve- está muy presente en las acciones de los hombres. Y digo aparentemente pues en la primera, la esposa de El Marido no aparece en escena, mientras que en la segunda, la señora Napoleón tiene una pequeña aparición y sólo unas cuantas líneas. Sin embargo en Parece Mentira, la esposa es el móvil para que el personaje se muestre en ese despacho de abogado. Aquí se le abrirán los ojos, verá su situación y tomará conciencia de ella y cuando se espera tome una acción en contra de su mujer -pues así parece según el desarrollo-, vemos esa escena final donde sus parlamentos se tornan de agresivos a una suave expresión de amor.

La influencia que ejerce sobre él se demuestra en el hecho de que su sola presencia consigue transformarlo.

Igualmente la señora Napoleón tiene tal poder sobre su marido que, dejando a un lado su natural instinto paternal, acepta encabezar

el movimiento en contra de la natalidad. Ella, el poco tiempo que la vemos, se manifiesta totalmente por el control. El, frente a la oposición no puede defender esa postura y al final de la obra sucumbe ante su estado natural de cariño y comprensión filial.

Este es el punto de enlace entre ambas obras en las que su influencia parece un tanto oculta pero se manifiesta en las acciones y conductas de ellos.

En otras dos obras -¿En Qué Piensas? y Ha Llegado el Momento- la situación es distinta, y abiertamente vemos el dominio de los personajes femeninos. En la primera, María Luisa maneja a los hombres y al amor que sienten por ella. Es una mujer que arrebatada, que domina, que convence y cuando está en escena nos demuestra ese manejo y nos damos cuenta, inmediatamente, del resultado del mismo. Es como una mano que mueve a su antojo los hilos de una marioneta.

Por su parte, en Ha Llegado el Momento, Mercedes decide el futuro de ella y de su pareja. El suicidio, que con múltiples intentos quiere evitar Antonio, es para ella el único recurso y así lo impone a él. Una vez que ha sentido la angustia interior por el suicidio no consumado de él, cambia de parecer, decide que sigan viviendo y sólo con decirlo, él acepta.

En la última obra -El Ausente-, es más notorio el influjo sobre el hombre, dado que son dos mujeres las que toman decisiones y

discuten sobre qué hacer. En su "lucha", en su "arreglo", Pedro no es más que un ausente y, al final, él no decide por una opción que más le convenga, sino que acata la resolución que ellas tomaron.

En síntesis, aunque en tres obras aparezca más claro que en las otras dos, tenemos que en todas se nota esa influencia y dominio de la mujer sobre el papel que lleva el hombre.

Por su parte, ellos se ven faltos de fuerza para imponer cualquier deseo o situación que les convenga de acuerdo a su momento. El Marido, que en un momento parece tomar una postura en contra de su mujer, no puede realizarla; A Víctor, Carlos y Ramón les queda un sentimiento de duda y resignación que no pueden quitarse de encima y sin explicarse el porqué; Antonio acepta en el final de la obra el cambio que le propone Mercedes, pero es un cambio que el no pudo provocar con todos sus argumentos, Napoleón, contrario al control de la natalidad -como se ve en su amorosa manifestación final- aceptó encabezar la campaña de la disminución en contra de su deseo, y finalmente Pedro es la mejor muestra de esa falta de decisión para todo aquello que le concierne: su vida.

CONCLUSIONES

El movimiento armado de 1910 que ocasionó la caída de Porfirio Díaz, trajo como consecuencia un espíritu de cambio en la sociedad mexicana. No sólo se gestó un nuevo ambiente político y social, sino también una nueva visión y una nueva forma de pensar.

Todo esto desencadenó intensas fuerzas intelectuales encaminadas a elevar el nivel cultural del país, con lo que se abren nuevas rutas al arte dramático.

Así como Gaëtan Picón, refiriéndose a Gide, Valery y Proust, dice que son los últimos testimonios de una raza en vías de desaparición y explica que su grandeza estuvo más en el orden de la realización que en el de la búsqueda, así también podemos decir que Xavier Villaurrutia formó parte de una raza extraña de personas interesadas en el desarrollo cultural del país.

La diferencia con aquellos fue que vivieron un momento en que la búsqueda y la realización debían ser a un mismo tiempo. No podían esperar ni dejar pasar el tiempo. Tenían un sólo deber: actuar.

La necesidad de crear un verdadero teatro nacional era enorme y el momento impostergable.

Los acontecimientos exigían otras formas de expresión, otras manifestaciones literarias y teatrales, por lo que estas personas

dedicaron su labor y actividades, a satisfacer esas necesidades y exigencias.

Así, el Teatro de Ulises fue el primero en ponerse en pie para probar algunos cambios en busca de la ansiada mejoría.

A ellos se deben la intención y las primeras experiencias de adaptar en México y para México los dramas modernos que surgían en el exterior. Era un teatro culto para tratar de elevar, con ello, la cultura de los que serían espectadores.

Es importante resaltar el carácter experimental del grupo. Se manifestaban en contra de lo convencional que las compañías profesionales trabajaban en el país, tratando de lograr otras expresiones. Mediante las obras nuevas, buscaban también un nuevo sentido de interpretación, ensayos de nuevas decoraciones y de iluminación

Paralelamente a todo esto, se cuidó desde el principio el aspecto técnico, es decir, la dirección, la mecánica, así como un elemento indispensable: los actores, destacando su alto nivel de profesionalidad pues, sin ser actores profesionales, mostraban mayor entrega y, sobre todo ponían su tiempo para ensayar las obras, analizando y aprendiendo más que su propio papel.

En cuanto a la especial importancia que dieron al rol del director tenemos, por una parte, el hacerlo responsable de cuidar y

manejar la obra como la conjunción de varias acciones y por otra, el hecho de las detalladas acotaciones que se presentan en la obra dramática que son para el manejo de un director.

Un punto sumamente importante que surge a raíz de todos estos esfuerzos es el trabajo del autor en cuanto a la estructura dramática de las obras. Se comienza a cuidar la forma, la técnica, el desarrollo.

El teatro Ulises respondió a las inquietudes y aspiraciones del momento. Aunque rebasadas en la actualidad, cumplieron su función en su época con ello se dió un impulso vital que fortaleció la actividad teatral.

El teatro nacional en México ha crecido, existe y se consolida día a día y hoy abre caminos a nuevos y distintos temas, inquietudes y formas de expresión.

No debemos olvidar que el Teatro de Ulises representa las bases que dan estructura y fuerza a la búsqueda y realización del teatro de hoy, además de corresponderle el proyecto teatral más importante de la mayor parte del presente siglo.

BIBLIOGRAFIA

ARGUDIN, Yolanda, Historia del Teatro en México, México, Panorama, 1985.

LANSON, Gustave y P. Tuffrau, Manual de Historia de la Literatura Francesa, Barcelona, Labor, 1956.

MAGAÑA Esquivel, Antonio, Teatro Mexicano del Siglo XX, T II, México, Fondo de Cultura Económica 1981.

NOMLAND, John B., Teatro mexicano contemporaneo [1900-1950], México, ediciones de Bellas Artes, 1967.

PAZ, Octavio, Xavier Villaurrutia en persona y obra, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

PICON, Gaëtan, Panorama de la Literatura Francesa Actual, Madrid, ed. Guadarrama, 1958.

SHERIDAN, Guillermo, Los contemporaneos ayer, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

SNAIDAS, Adolf, El Teatro de Xavier Villaurrutia, México, SEP (SepSetentas), 1973.

VILLAURRUTIA, Xavier, Obras, Poesía y Teatro, México,
Fondo de Cultura Económica, 1974.

HEMEROGRAFIA

A.R.C., "Textos y Pretextos (Autos Profanos)" en Así, México, 29 de Mayo 1943, Num.133, p.34.

ABREU Gómez, Ermilo, "Xavier Villaurrutia" en El Nacional, supl., México, 31 de diciembre 1950, p.1.

BASURTO, Luis G, "El Teatro experimental en México" en Hoy, México, 1 de Junio 1940, Vol XII, Num.171, p.66.

BASURTO, Luis G, "El Teatro experimental en México" en Hoy, México, 8 de Junio 1940, Vol XII, Num.172, p.60.

CUESTA, Jorge, "Xavier Villaurrutia", en Novedades, supl., México, 14 de enero 1951, p.1.

DAUSTER, Frank, "El Teatro de Xavier Villaurrutia" en Estaciones, México, Invierno 1956, Año 1, Num.4, p.479.

GOROSTIZA, Celestino, "Apuntes para una historia del teatro experimental" en México en el arte, México, SEP, Num. 10-11, 1953, p. 16.

GOROSTIZA, Celestino, "El Teatro de Xavier Villaurrutia", en Letras de México, México, 1 de abril 1938, p.1 y 2.

GUARDIA, Miguel, "El Teatro de Villaurrutia", en Novedades, supl., México, 14 de enero 1951, p.4.

HIRIART, Hugo, "1920-1930" en Escénica, México, UNAM, vol. 1 Num. 1, diciembre, 1988, p. 59.

LAZO, Agustín, "Xavier Villaurrutia, Autos Profanos", en El Hijo Pródigo, México, Abril 1943, Año 1, Num.1,

LUNA Arroyo, Antonio, "Las Artes Plásticas" en México 50 años de revolución, vol. 4, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 246.

MAGAÑA Esquivel, Antonio, "Xavier Villaurrutia Dramaturgo" en El Nacional, México, 10 de septiembre 1964, p. 5.

MAGAÑA Esquivel, Antonio, "El Teatro y el Cine" en México 50 años de revolución, vol. 4, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 378.

MAGAÑA Esquivel, Antonio, "Genio y Figura, Xavier Villaurrutia" en El Nacional, México, 28 de diciembre 1950, p. 3.

MAGAÑA Esquivel, Antonio, "La producción dramática de Villaurrutia", en El Nacional, México, 11 de septiembre 1964, p. 5.

MAGAÑA Esquivel, Antonio, "Las piezas mayores de Xavier Villaurrutia", en El Nacional, México, 12 de Septiembre 1964, p.5.

MAGAÑA Esquivel, Antonio, "Villaurrutia en el Teatro", en El Nacional, supl., México, 7 de enero 1951, p.4.

MARTINEZ, José Luis, "Carta a Xavier Villaurrutia" en Excelsior, México, 28 de Noviembre 1942, p.4 y 13.

MARTINEZ, José Luis, "Entrevista con Xavier Villaurrutia", en Novedades, supl., México, 14 de enero 1951, p.1,5 y 7.

MARTINEZ, José Luis, "La literatura" en México 50 años de revolución, vol. 4, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 315.

MEDIZ Bolio, Antonio, "El paso de Xavier Villaurrutia" en El Nacional, México, 31 de enero 1951, p.3.

NANDINO, Elias, "Xavier Villaurrutia", en Letras de México, Num. 32, 1 de agosto 1938, p.7.

NOVO, Salvador, "Cómo se fundó y qué significa el Teatro Ulises" en El Universal, México, 17 de Mayo 1928,

SALAZAR Mayen, Rubén, "Xavier Villaurrutia" en Excelsior, México, 27 de Diciembre 1950, p.7.

SOLANA, Rafael, "Villaurrutia el comediografo", en Hoy, Num. 727, México, 27 de enero 1951, p.38.

SOLANA, Rafael, "Villaurrutia el prosista", en Hoy, Num. 725, México, 13 de enero 1951, p. 46.

SOLANA, Rafael, "Villaurrutia Poeta, Prosista y Comediografo", en Hoy, Num 724, México, 6 de enero 1951, p.44.

VILLAU RRUTIA, Xavier, "Salvador Novo y yo", en Escénica, México, UNAM, vol. 1, Num. 1, diciembre 1988, p.82.

VILLAU RRUTIA, Xavier, "Autos Profanos" en Letras de México, México 1943, p. 11

IMPRESA BOLIVAR
BOLIVAR 290-A
COL. OBRERA
TEL. 578-68-66