

XAVIER VILLARRUTIA: EXPERIMENTATION, AVANT-GARDE AND META-THEATER

LUIS ALBERTO LÓPEZ SOTO

ORCID.ORG/0000-0002-7942-1523

Universidad de Sonora

luis.lopezsoto@unison.mx

Abstract: *This article analyzes an aspect of the work of Mexican poet and playwright Xavier Villaurrutia, specifically his relationship with the European literary avant-garde from his theatrical production, in order to assess the extent to which Villaurrutia participates, as a member of the generation Contemporary, of such movement. Its text is taken as a corpus. It seems a lie and a comparison is established with Six characters in search of the author of Luigi Pirandello, to review the budgets of a certain part of the criticism observed in this work by the Italian author, the germ of that of the Mexican. It is established that, rather than echo that of the Italian, that of Villaurrutia is an experimental play that differs substantially from the European avant-garde.*

KEYWORDS: PLOT; POETIC THEATER; LITERARY THEATER; CONTEMPORARY; LUIGI PIRANDELLO

RECEPTION: 10/03/2020

ACCEPTANCE: 08/12/2020

XAVIER VILLAURRUTIA: EXPERIMENTACIÓN, VANGUARDIA Y METATEATRO

LUIS ALBERTO LÓPEZ SOTO

ORCID.ORG/0000-0002-7942-1523

Universidad de Sonora

luis.lopezsoto@unison.mx

Resumen: En el presente artículo se analiza un aspecto de la obra del poeta y dramaturgo mexicano Xavier Villaurrutia, específicamente, su relación con la vanguardia literaria europea a partir de su producción teatral, con el fin de evaluar en qué medida Villaurrutia participa de tal movimiento, como miembro de la generación Contemporáneos. Se toma como *corpus* su texto *Parece mentira*, y se establece una comparación con *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello, para revisar los presupuestos de cierta parte de la crítica que observa en esta obra del autor italiano el germen de la del mexicano. Se establece que, más que eco de la del italiano, la de Villaurrutia es una obra de teatro experimental que se diferencia sustancialmente de la vanguardia europea.

PALABRAS CLAVE: TRAMA; TEATRO POÉTICO; TEATRO LITERARIO; CONTEMPORÁNEOS; LUIGI PIRANDELLO

RECEPCIÓN: 10/03/2020

ACEPTACIÓN: 08/12/2020

El llamado Teatro de Ulises fue creado en 1928 por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y Antonieta Rivas Mercado, con la premisa de ser un tipo de teatro experimental. El adjetivo de *experimental* consiste, según sus creadores, en el hecho de que en tal teatro “se representarían obras nuevas, por nuevos actores no profesionales” (Magaña, 2000: 190-191). Es decir, el viraje de ese experimento —de ese teatro moderno mexicano auspiciado por poetas— se halla relacionado con una apertura de las fronteras convencionales tanto del teatro comercial como de los actores profesionales de la época. Si bien Celestino Gorostiza se refiere a este teatro como “de vanguardia” (Gorostiza, 1938: 2) y, con él, cierto sector de la crítica ha tendido a secundarlo en eso (Beck, 1951: 19; Kuehne, 1968: 316), Villaurrutia descrece en tal filiación y opta por una conceptualización acaso más pretenciosa:

Se ha unido gratuitamente a nuestro repertorio una fea palabra: vanguardia. Esta palabra corre el riesgo de quedarse súbitamente anticuada [...] Nuestro repertorio no pretende ser de vanguardia, sino simplemente, orgullosamente, un repertorio actual. (Schneider, 1995: 53)

Asimismo, y específicamente sobre el teatro villaurrutiano, Octavio Paz afirma que a Villaurrutia “no le interesó el teatro de vanguardia o no supo —¿no quiso?— aprovechar sus hallazgos” (Paz, 1978: 35-36). Así, mientras la experimentación del Teatro de Ulises representada por Villaurrutia se aboca a la adaptación de esquemas europeos a partir de la influencia de Giraudoux, Lenormand y Cocteau, así como a una renovación temática sobre todo en lo referente a la exploración filosófica y psicológica de los personajes, las vanguardias históricas se abocan a replantear toda la estructura del espacio y el *pathos* escénico, léase futurismo, surrealismo, expresionismo.

XAVIER VILLAURRUTIA: ¿UN TEATRO EXPERIMENTAL, NO DE VANGUARDIA?, ¿LITERARIO, NO POÉTICO?

A partir de esta diferenciación entre experimentación y vanguardia, surge el debate de si hubo realmente un teatro de vanguardia en el México de principios de siglo

xx, o si sólo fue, en el caso del Teatro de Ulises, una renovación temática o una mera adaptación.¹ Según Patrice Pavis,

[...] el término *teatro experimental* compite con *teatro de vanguardia*, *teatro laboratorio*, *performance*, *teatro de investigación* o simplemente *teatro moderno*, se opone al teatro tradicional, comercial y *burgués* que busca la rentabilidad económica y se basa en fórmulas artísticas seguras, o incluso al teatro de repertorio clásico que solo monta obras o autores consagrados. Más que un género, o un movimiento histórico, es una actitud de los artistas frente a la tradición, a las instituciones y a la explotación comercial. (Pavis, 1998: 453)

En tal competencia de términos puede hallarse el caso del Teatro de Ulises y las obras de Villaurrutia como dramaturgo oficial de tal grupo. Cabe recordar que los poetas mencionados (Novo, Gorostiza, Owen) fueron también traductores de dramaturgos europeos de su contemporaneidad para los montajes de dicho grupo teatral, con lo que puede observarse una oposición al teatro comercial a la vez que se busca cierta sofisticación artística, es decir, una actitud elitista en el seno del México posrevolucionario. Además, tal actitud representa, en parte, una reacción al grupo reunido en torno a Comedia Mexicana, cuyo teatro es de raigambre nacionalista.

Sin embargo, en las obras escritas por Villaurrutia, amén de su afán universal, no hay un replanteamiento o una reformulación estructural: hay, en palabras de Octavio Paz, más bien una mera fórmula (Paz, 1978: 36), sobre todo las contenidas en su primer libro dramático *Autos profanos*, de 1943, un conjunto de piezas breves conformadas por *Diálogo*, *Parece mentira (enigma en un acto)*, *¿En qué piensas? (misterio en un acto)*, *Ha llegado el momento (epílogo en un acto)*, *Sea usted breve (farsa en un acto)*, *El ausente (mito en un acto)*,

1 Respecto de este debate, véase Guillermina Fuentes, “Formatos experimentales y alternativos” (2012).

El solterón (pieza en un acto).² La temática de estas obras es, en general, las pasiones, la tan consabida muerte villaurrutiana y, en cuanto a los aspectos estilísticos y de forma, comportan una suerte de sutiles ironías y juegos verbales por demás precisos. Asimismo —y he aquí la veta supuestamente vanguardista propugnada por cierto sector de la crítica—, en *¿En qué piensas?* la crítica Kuehne refiere como elementos de vanguardia que esta obra tenga “personajes simbólicos e irreales, así como una estructura circular que soslaya solución alguna” (Kuehne, 1968: 316). Sin embargo, considerando esta supuesta asociación entre teatro experimental y teatro de vanguardia, y, sobre todo, la afirmación de Paz en el sentido de que a Villaurrutia no le interesaron los hallazgos de la vanguardia, cabe definir cuáles son esos hallazgos. Un estudioso como Hugo J. Verani señala que, en tal vanguardia —léase las vanguardias históricas agrupadas bajo el apelativo de los *-ismos* (cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo) de principios del siglo xx—,

[...] una voluntad constructiva se impone al orden impresionista, emotivo y espiritual del mundo —el culto a la belleza y las exigencias de armonía estética. La nueva poesía deshecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial. (Verani, 1997: 10)

Sin embargo, al decir de este mismo crítico, Xavier Villaurrutia y su grupo Contemporáneos “asimilaron los logros de la nueva lírica, pero se mantuvieron

2 Para 1943, aparece *Invitación a la muerte*, obra más bien filosófica. Con *La hiedra*, obra en tres actos que es más clásica que experimental tanto por su tema como por su estructura, parece cerrarse esa parte de teatro experimental villaurrutiano. Respecto a una revisión de las lecturas de la obra general de Villaurrutia, véase la edición crítica de Rosa María Gutiérrez.

casi al margen de la experimentación vanguardista con el lenguaje, la sintaxis, la imagen múltiple y la disposición tipográfica” (Verani, 1997: 14).

Es decir, la obra de Villaurrutia queda fuera de ese espectro de la vanguardia histórica y se sitúa en cierto tipo de teatro experimental que incorpora, además de algunas temáticas universales y existenciales en tanto que modernas, una especie de drama sutil que, como pequeñas viñetas (específicamente en *Autos profanos*), refleja una actitud más bien atemperada respecto a la revolución vanguardista. Más allá de una mera cuestión de etiquetas, esta distinción implica, a su vez, otra diferenciación que, aunque un tanto peculiar, puede revelar, de algún modo, un curioso caso vertiente en la literatura mexicana e hispanoamericana, sobre todo al considerar la relación centro-periferia existente entre estas literaturas y las europeas, acaso como un reflejo cultural de la consabida colonización política.

Así, la diferenciación entre teatro experimental y de vanguardia tiene su analogía con algunas consideraciones de cierta parte de la crítica. Tenemos, pues, que Antonio Magaña Esquivel define al teatro de Villaurrutia como “literario, culto e inteligente” (Magaña, 2000: 92; cursivas mías). Amén de una obviedad, el primer adjetivo de la lista resalta el carácter “correcto” y profesional, es decir, el oficio manifiesto del dramaturgo que, pulcra e ingeniosamente, escribe una obra pródiga de sutilezas. (Es un poco como la idea de “arte para artistas”, “literatura para literatos”, para gente iniciada ya en el mundo cultural.) Sin embargo, este mismo crítico añade: “En su diálogo y en la conducta de sus personajes exteriorizaba su excelente naturaleza de poeta. Sin embargo, no era el de este dramaturgo lo que solía llamarse teatro poético” (Magaña, 2000: 381). Asimismo, Octavio Paz hace eco de tales afirmaciones al aducir que

[s]us obras están construidas con precisión pero conforme a una fórmula. Teatro correcto: si no hay caídas, tampoco hay invenciones. Las piezas breves son más bien insustanciales aunque, eso sí, bien escritas. Cada personaje rivaliza con el otro en el arte de decir insignificancias distinguidas. Los conflictos son vagos y endebles como los caracteres. Casi siempre la intriga gira en torno a una frase hecha y a sus distintos significados: *Sea usted breve, ¿En qué piensas?, Parece mentira, Ha llegado el momento*. Estas obritas —aunque ostentan como

subtítulos las palabras *enigma*, *misterio*, *mito* y otras parecidas— no son poéticas, sino literarias. (Paz, 1978: 35-36)

Como puede observarse, la valoración crítica de Paz respecto a este conjunto de obras breves colinda más bien con un franco cuestionamiento del nivel de innovación de tales obras, e, incluso, para argumentar la distinción entre lo poético y lo literario, más adelante Paz las compara con las de Lorca y Alberti (Paz, 1978: 36), y agrega que no hay en ellas “la fantasía, el sarcasmo, los delirios verbales, las violencias, el humor explosivo de las piezas breves de los surrealistas” (36). Aun más, afirma que “las piezas en tres actos carecen de dimensión teatral: son al verdadero teatro lo que un dibujo es a un óleo” (38).

Ante tal serie de cuestionamientos sobre la obra de un dramaturgo y poeta fundamental de la literatura mexicana del siglo xx, y con la intención de definir su aporte, cabe aducirse que la obra dramaturgica villaurrutiana —en tanto que participe de cierto proceso de modernización y afán cosmopolita— comporta ese concepto de “teatro literario, no poético”, es decir, que aquí lo definiríamos como un teatro refinado, alejado del gran público, y dirigido, por ende, a cierta élite de espectadores y lectores, y que no estaría tan ligado al lirismo en los personajes, sino a la exposición de ideas y argumentos. Asimismo, este tipo de teatro se asocia a su vez a la noción de *teatro experimental*, toda vez que se aleja del teatro nacionalista o costumbrista. Asimismo, y retomando a Magaña Esquivel y Paz en cuanto a la noción de *teatro poético*, puede plantearse una asociación entre éste y el *teatro vanguardista*, toda vez que, mientras aquel implica una visión romántica y antirrealista, las vanguardias históricas buscan replantear toda la lógica de la representación, la cual incluye, a su vez, el realismo. Para el crítico Octavio de la Suarée, sin embargo, el teatro de Villaurrutia sí participa de lo poético, si bien no da propiamente una definición de en qué consistiría lo poético en el teatro villaurrutiano, y más bien lo asocia unívocamente (de modo específico, las obras breves) a lo literario, es decir, a lo simbólico, lo conceptual y arquetípico, léase, un tipo de teatro que, sin dejar de ser verosímil, se distancia del mero realismo (Suareé, 1981: 159).

Aunque artificiosa y provisional, tal dicotomía puede describir y explicar el caso particular del teatro villaurrutiano y, además, en un sentido más general, el proceso histórico de la literatura mexicana de principios del siglo xx, situada entre la tradición y la modernidad. Así, la dicotomía entre teatro experimental-literario y poético-vanguardia funcionaría, según lo expuesto, como un ejemplo de tal transición entre el realismo y lo simbólico, como mediación que tiene, en el teatro europeo, a la vanguardia como modelo.

PARECE MENTIRA Y SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR Y EL METATEATRO

La obra *Parece mentira (enigma en un acto)* fue montada por el grupo Orientación en junio de 1933, y pertenece, como se ha mencionado en el apartado anterior, al grupo de obras breves que componen el libro *Autos profanos*, libro con el cual Villaurrutia inicia su producción dramática. Al contar con tan solo un acto, tal pieza tiene la característica —como las otras pertenecientes al libro— de apostar por la trama sintética y minimalista o diluida, por lo cual se le ha asociado, a pesar de los señalamientos de Octavio Paz, a la vanguardia.

Así, en cuanto al vínculo específico de *Parece mentira* con la vanguardia, cierta parte de la crítica ha tendido a referir de manera general la relación de ésta con la visión dramática del autor italiano Luigi Pirandello, sobre todo con *Seis personajes en busca de autor (comedia todavía no escrita)*, estrenada en 1921. Tal es el acercamiento propuesto por Alyce de Kuehne (1968), Peter Roster (1994) y Domenico Maceri (1994), quienes llevan a cabo un análisis e interpretación que ponen de relieve el aspecto metateatral de la obra.

Al comparar ambas obras se pueden desprender —como es obvio, si se considera que son del mismo periodo— diferencias y similitudes. La diferencia más evidente es la extensión: mientras que la de Pirandello tiene una extensión relativamente “promedio”, la de Villaurrutia es bastante menor. La extensión es, no obstante, sintomática: el subtítulo (“comedia todavía no escrita”) encarna, en realidad, una paradoja, pues su trama está por demás desarrollada, mientras que la de Villaurrutia resulta coherente con el subtítulo

(“enigma en un acto”), y, a su vez, la trama apenas si resulta en una viñeta que parece, al final, dejar una sensación de intriga.

Es sintomática, asimismo, la tipología de los personajes en cada una de las obras. Como se sabe, la de Pirandello presenta una trama que queda explicitada desde el título. Con base en la tipología de los personajes, la obra presenta una estructura dual: por un lado, se halla el primer reparto, titulado “Personajes de la futura comedia” y conformado por *el padre, la madre, la hijastra, el hijo, el muchacho (no habla), la niña (no habla) y Madame Paz (evocada más tarde)*. Por otro lado, se halla el segundo reparto, titulado “El personal del teatro” y conformado por *el director de la compañía, la primera actriz, el primer actor, la segunda actriz, etcétera*.

En términos de la trama o fábula, la obra inicia *in medias res*, cuando el personaje del director y sus demás asistentes intentan montar precisamente una obra de teatro. Una vez iniciada, figurará en la “todavía no escrita comedia” (según reza el subtítulo) el primer reparto: el personaje del padre ingresa a la escena para afirmar: “Venimos en busca de un autor”. Es decir, el texto plantea de entrada la orientación metateatral sugerida desde el título y que se explicita de modo irónico y no sin humor cuando el director discute con el personaje del primer actor:

Director.—(*Salta furioso.*) ¡Una ridiculez! ¿Y qué quiere usted que yo le haga? ¡Si de Francia no nos llega una sola comedia que valga la pena, y nos vemos obligados a hacer las de Pirandello, que no hay quien las entienda! Parecen hechas a propósito para desagradar a los actores, a los críticos y al público. (Pirandello, 1968: 56-57)

La naturaleza dual del reparto (o sea, el primer y segundo plano ficcionales) y la explicitación del nombre del autor ubica a *Seis personajes en busca de autor* en la vanguardia, que es, como se sabe, un producto europeo.

Por su parte, *Parece mentira* de Villaurrutia sugiere, desde el título, cierta noción metateatral. De un modo sutil, la frase “Parece mentira” alude a “Parece ficción” o, bien, a “Parece realidad”, es decir, al juego tan clásico como vanguardista entre planos narrativos, es decir, a la representación, la mimesis como principio de construcción literaria. El desarrollo estructural de la trama

es, sin embargo, más sintético y lacónico, y los personajes son pocos y con características más bien arquetípicas o simbólicas: *el empleado, un marido, un curioso, un abogado, tres señoras*.

Así, en cuanto a la relación de estas dos obras, el crítico que más se ha empeñado en señalar el carácter metateatral, Peter Roster, señala:

Desde la analogía explícita con la creación teatral y los signos verbales y teatrales de carácter polisémico, pasando por la incorporación intertextual de temas pirandellianos respecto a la multiplicidad de la personalidad, el tiempo y el lenguaje, y terminando en la escenificación de los mismos temas, además de la creación de un eficaz metapersonaje en la figura de El Empleado/Poeta, Villaurrutia logró poner en práctica técnicas, formas y principios metateatrales que lo colocaron en la vanguardia de la renovación teatral en Hispanoamérica. (Roster, 1994: 147)

Sin embargo, a pesar de tal señalamiento, al analizar de una manera más detenida la pretendida comparación entre el metateatro pirandelleano y los rasgos específicos de la obra de Villaurrutia, con la finalidad de resolver la pregunta de qué tipo de “ejemplo de metateatro” encarna ésta, como parte de su argumentación, tal crítico cita dos parlamentos del mencionado personaje, el cual refiere lo siguiente:

El empleado.— En mí se dan la mano el empleado y el poeta, pero lo más frecuente es la ignorancia de estos dobleces de la personalidad.

[...]

El empleado.— Si no se atreve a hablar y pensando que necesita hacerlo ... yo podría interpretar sus sentimientos con las mismas palabras con que usted hablaría. Tengo esa costumbre. Desde pequeño confesaba los pecados cometidos por los demás. Tengo el don, el secreto o la habilidad, a veces muy dolorosos, de hacer hablar a las cosas y a los seres. De sus palabras, hago mis poesías; de sus confesiones, mis novelas... No me diga nada. Yo imagino su caso y siento lo que imagino. (Villaurrutia, 1953: 106)

En el citado parlamento puede observarse la doble función de la configuración simbólica, es decir, la imbricación de un ente cuyo discurso parece concentrar, así como en *Seis personajes en busca de autor*, la figura autoral de Villaurrutia. El empleado/poeta es, de un modo críptico y sublimado, la huella de la mano organizadora del autor mexicano que, veladamente, apenas si deja entrever visos de conciencia. En la obra de Pirandello, sin embargo, la imbricación es explícita, no sutil, de modo que el carácter metateatral se torna patente y funciona como todo un elemento estructural. Como se ha citado, la figura de Pirandello como autor aparece nombrada en los parlamentos y, por ende, objetivada, lo que ocasiona un efecto de desautomatización de la ilusión ficcional y la perspectiva dramática. En la de Villaurrutia, por su parte y a pesar de lo desdibujado de la trama, tal ilusión sí se mantiene y la noción metateatral tiene un elemento más discreto, es decir, juega ambivalentemente con el aspecto anecdótico y su propuesta causimetateatral. La obra desarrolla una trama, mas es una trama apenas en ciernes, que no termina por agotarse. Esto es, al contener personajes más bien simbólicos y arquetípicos, los personajes de *Parece mentira* participan, pues, de una lógica un tanto alegórica sin por ello renunciar a su configuración individual como personajes concretos de una trama.

CONCLUSIONES

En tales diferencias se halla, pues, una serie de implicaciones en cuanto a los conceptos de *ficción y representación* de cada una de las obras, y, sobre todo, en cuanto a la especificidad de la tradición literaria a la que pertenecen. Si se ha planteado que la obra literaria de Xavier Villaurrutia tiene una relación peculiar con el fenómeno histórico de la vanguardia y que su acercamiento a ésta es más bien de tipo experimental, puede bien deducirse que, en el caso particular de la relación de *Parece mentira* con *Seis personajes en busca de autor*, tal relación peculiar con la vanguardia se halla en el grado de incorporación de elementos estructurantes en cuanto al desarrollo de la trama, es decir, en la sugestión de una trama que se sabe trama, la conciencia ficcional denominada como metateatro. Mientras que Pirandello rompe el paradigma de la ilusión teatral, apostando todo a la propuesta metaficcional, en aras de una

vanguardia en términos no sólo temáticos sino estructurantes, Villaurrutia no busca la vanguardia como un fin en sí mismo, sino que explora e invita a un tipo de experimentación en el que la trama se desarrolla de un modo sutil, sin terminar de diluirse. Así, hablar de metateatro en *Parece mentira* implica matizar y atender lo específico: los personajes de ésta se enfrentan, al final, a cierta circularidad, y el conflicto dramático no termina por resolverse, con lo que la metaconciencia de la obra resulta apenas si velada, no explícita. Tal elemento es de suma importancia a la hora de contrastarlo con la propuesta de la obra de Pirandello, de modo que la lectura metateatral de las dos obras no puede ser, en ningún modo, en bloque, es decir, una no es el espejo de la otra, ni puede explicarse una solo en función de la otra.

Ante esto, puede plantearse que la diferencia entre estas dos obras es de grado y no de sustancia. La metateatralidad de Pirandello es temática y estructurante; la de Villaurrutia es, ante todo, filosófica. Los personajes, más que encarnación de caracteres, son entes discursivos que alegorizan un punto de vista sobre el mundo, no necesariamente una situación dramática.

Asimismo, tal diferenciación puede asociarse a la dicotomía (planteada en el primer apartado) de teatro experimental-vanguardia y teatro literario-poético, según los planteamientos de Magaña y Paz, y a contrapelo de la noción de *teatro poético* de Suarée. Es decir, considerando que la obra de Villaurrutia no busca desestructurar los elementos formales del teatro, su propuesta específica es la de construir un experimento literario que aún funcione como un dispositivo de reflexión (filosófica y, en mayor o menor medida, sociológica) y no como una catarsis (emocional, al fin y al cabo, dramática) a la manera poética.

Y en el aspecto más general, las diferencias aquí apuntadas corresponden, además, a un síntoma del desarrollo de la vanguardia europea (acotada en Pirandello) y la literatura mexicana, en la que aquélla parece llevar la batuta en términos de ruptura de paradigmas, mientras que ésta —al menos en el caso de Villaurrutia como miembro de la generación Contemporáneos— busca su propio camino, un camino hallado más allá del formato tradicional del teatro realista y una experimentación más personal sin que esto implique una total vanguardia a la manera europea.

BIBLIOGRAFÍA

- Beck, Vera (1951), “Xavier Villaurrutia, dramaturgo moderno”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XVIII, núm. 35, pp. 27-39.
- Chumacero, Alí (1953), “Prólogo”, en Xavier Villaurrutia, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 9-30.
- Cypess, Sandra (1969), “The influence of the French Theatre in the Plays of Xavier Villaurrutia”, en *Latin American Theatre Review*, vol. III, núm. 1, pp. 9-15.
- Fuentes, Guillermina (2012), “Formatos experimentales y alternativos”, en Arturo Díaz y Gabriel Yépez (comps.), *Cambios paradigmáticos del teatro mexicano. Siglos XX y XXI*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, disponible en [<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/268>], consultado: 05 de febrero de 2020.
- Gorostiza, Celestino (1938), “El teatro de Villaurrutia”, en *Letras de México*, vol. I, núm. 26, pp. 59-71.
- Kuehne, Alyce (1968), “Xavier Villaurrutia, un alto exponente del espíritu de Pirandello en Hispanomérica”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, núm. 66, pp. 313-322.
- Maceri, Domenico (1994), “Luigi Pirandello’s La vita che ti diedi and Xavier Villaurrutia’s El ausente”, en *Mester*, vol. XXIII, núm. 2, pp. 91-100.
- Magaña, Antonio (2000), *Imagen y realidad del teatro en México (1553-1960)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- Paz, Octavio (1978), *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Pirandello, Luigi (1968), *Obras escogidas*, México, Aguilar.
- Roster, Peter (1995), “El metateatro como elemento renovador: *Parece mentira* de Xavier Villaurrutia”, en Kirsten Nigro y Sandra M. Cypess (eds.), *Essays in Honor of Frank Dauster*, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 195-205.
- Roster, Peter (1994), “*Parece mentira* como ejemplo de metateatro”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (coords.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, pp. 141-144.

- Schimidhuber, Guillermo (1989), “Díptico sobre el teatro mexicano de los treinta: Bustillo y Magdalena, Usigli y Villaurrutia”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LV, núm. 148-149, pp. 1221-1237.
- Schneider, Luis Mario (1995), *Fragua y gesta del teatro experimental en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/El Equilibrista.
- Shaw, Donald (1962), “Pasión y verdad en el teatro de Xavier Villaurrutia”, en *Revista Iberoamericana*, vol. xxviii, núm. 54, pp. 337-346.
- Suarée, Octavio de la, hijo (1981), “Algunas consideraciones sobre el teatro poético de Xavier Villaurrutia”, en Alberto Gutiérrez de la Solana y Elio Alba-Buffill (eds.), *Festschrift José Cid Pérez (senda de estudios y ensayos)*, Nueva York, Senda Nueva de Ediciones, pp. 159-166.
- Verani, Hugo J. (1997), “Las vanguardias literarias en Hispanoamérica”, en Saúl Sosnowski (ed.), *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*, Caracas, Biblioteca Ayacucho. pp. 9-41.
- Villarreal, Alberto (2009), “Xavier Villaurrutia, dramaturgo”, en *Letras Libres*, núm. 121, disponible en [<http://www.letraslibres.com/mexico/xavier-villaurrutia-dramaturgo>], consultado: 5 de febrero de 2020.
- Villaurrutia, Xavier (2004), *Obra poética*, edición crítica y estudio introductorio de Rosa García Gutiérrez, Madrid, Hiperión.
- Villaurrutia, Xavier (1953), *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica.

LUIS ALBERTO LÓPEZ SOTO: es licenciado en Literaturas Hispánicas, maestro en Literatura Hispanoamericana y doctor en Humanidades. Actualmente, es profesor del Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Sus principales líneas de investigación son la poesía mexicana del siglo xx y la semiótica literaria.

D. R. © Luis Alberto López Soto, Ciudad de México, enero-junio, 2021.