

Fernando Carlos Vevia Romero

La sociedad mexicana
en el teatro de Rodolfo Usigli

◆ COLECCIÓN ◆
FERNANDO CARLOS
VEVIA ROMERO



letras
para
volar

Programa Universitario
de Fomento a la Lectura

◆ COLECCIÓN ◆
FERNANDO CARLOS
VEVIA ROMERO

Fernando Carlos Vevia Romero

La sociedad mexicana
en el teatro de Rodolfo Usigli



Universidad
de Guadalajara





Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla
Rectoría General

Miguel Ángel Navarro Navarro
Vicerrectoría Ejecutiva

José Alfredo Peña Ramos
Secretaría General

Sonia Reynaga Obregón
Coordinación General Académica

Patricia Rosas Chávez
Dirección de Letras para Volar

Sayri Karp Mitastein
Dirección de la Editorial Universitaria



Programa Universitario
de Fomento a la Lectura

Primera edición electrónica, 2015

Autor
Fernando Carlos Vevia Romero

D.R. © 2015, Universidad de Guadalajara



Editorial Universitaria
José Bonifacio Andrada 2679
Colonia Lomas de Guevara
44657, Guadalajara, Jalisco
www.editorial.udg.mx

Mayo de 2015

ISBN 978-607-742-199-3

Jorge Orendáin Caldera
Cuidado editorial

Sol Ortega Ruelas
Diseño y diagramación

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Estimado universitario:

Los resultados poco satisfactorios que se han obtenido en las pruebas PISA y ENLACE ponen de manifiesto que los estudiantes de nivel medio y superior en todo el país tienen dificultades con la comprensión lectora. La Universidad de Guadalajara, no ajena a esta realidad, decidió crear desde 2010 el Programa Universitario de Fomento a la Lectura “Letras para volar”.

Este programa promueve el gusto por la lectura a la par que se propone el desarrollo de la competencia lectora en estudiantes de diversos niveles educativos. Esta labor se realiza desde la función sustantiva de extensión en la que prestadores de servicio social de nuestra casa de estudios acuden semanalmente a escuelas primarias y secundarias para fomentar el gusto por la lectura, gracias a lo cual un total de 123,598 niños y jóvenes se han visto beneficiados con el programa desde su creación.

Desde las funciones de investigación y docencia, la Universidad de Guadalajara trabaja en favor de los jóvenes de nivel medio y superior para consolidar la competencia lectora y poner al alcance de los estudiantes la lectura, por tanto, hemos invitado a tres universitarios distinguidos a integrarse a este proyecto y seleccionar títulos para las tres colecciones que llevan su nombre:

- Colección Caminante Fernando del Paso
- Colección Hugo Gutiérrez Vega
- Colección Fernando Carlos Vevia Romero

Desarrollar la competencia lectora está no sólo en la base de la educación, sino en el apoyo mismo de lo que somos como sociedad. Leer en la universidad no se debe limitar a los textos escolares; por ello, ponemos a disposición de nuestros jóvenes tirajes masivos para que desarrollen el entusiasmo por la lectura y la incorporen a su vida cotidiana.

¡Que ningún universitario se quede sin leer!

Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla

Rector General

Universidad de Guadalajara

Índice

- 9 Presentación**
- 11 Introducción**
- 11 Los tres círculos concéntricos en la obra
de Rodolfo Usigli
- 25 Capítulo 1. El “yo” frente a “los demás”**
- 25 El individuo aislado
- 25 *El apóstol* (1931)
- 39 *Alceste* (14 a 17 de marzo de 1936)
- 47 *El caso Flores*. Comedieta amargosa
en un acto y tres evocaciones
- 51 Capítulo 2. El “yo” frente a “los demás”
en la vida privada**
- 51 El hombre frente a la mujer
- 52 *Falso drama* (1932). Comedieta en un acto
- 53 *4 chemins 4* (1932)
- 57 *Mientras amemos* (1937-1948). Estudio
en intensidad dramática en tres actos

- 67 *Jano es una muchacha* (1952)
70 *El testamento y el viudo* (Sin fecha.
Anterior a 1963)
71 *El encuentro* (1963, Oslo)
74 **El hombre frente a la familia**
74 *El niño y la niebla* (1936)

Presentación

FERNANDO CARLOS VEVIA ROMERO

Si nos preguntaran cuál ha sido y es uno de los temas referentes a México más tratados por los intelectuales de nuestro país, sin duda responderíamos: “el modo de ser y actuar del mexicano”. En cine y televisión sería la misma respuesta. Sin embargo, ha sido tratado por lo general como un buzón de anécdotas, más o menos simpáticas, que dejan satisfechos a los oyentes o lectores. “¡Qué simpáticos somos! ¡Qué originales!”

Pero para algunos mexicanos, eso no basta. Uno de ellos fue Rodolfo Usigli. En sus obras de teatro y en los comentarios suyos a esas obras, le preocupa encontrar el verdadero rostro de la sociedad mexicana, aunque fuera sólo una parte de ella.

Introducción

Los tres círculos concéntricos en la obra de Rodolfo Usigli

En el primer tomo de su *Teatro completo*, editado por el Fondo de Cultura Económica en 1963, Rodolfo Usigli colocó una “Advertencia general”, de la cual vamos a destacar algunas ideas.

Al referirse a sus obras de teatro decía: “... no han sido enfocadas ni juzgadas con exactitud por la crítica profesional, por la gente del arma del teatro ni por los investigadores universitarios en general”¹

Esta última afirmación es la que recogemos y hacemos nuestra. Desde la universidad queremos enfocar y juzgar con la mayor exactitud que podamos. Trataremos de evitar las consideraciones “... impuestas por la ley del espectáculo teatral”,² que tal vez quiera significar el mercado de envidias, adulaciones y traiciones más o menos grandes de ese medio social (en nada distinto a otros medios sociales).

.....
¹ Rodolfo Usigli. *Teatro completo*. México: FCE, 1979 (primera reimpresión). Tomo 1, p. 9.

² *Ibidem*.

El eje valorativo principal será el establecido por el propio Usigli: "...no ha habido en mis sueños, en mis realizaciones dramáticas más que un solo héroe, un solo personaje central, un centro de equilibrio y de la vida, quiero decir un Teatro mexicano".³

¿Hizo realmente un "teatro mexicano"? ¿Por qué su teatro fue "mexicano"? ¿Qué valor tuvo como teatro? ¿Cómo se relacionó con la sociedad mexicana? ¿Qué tipo de sociedad llevó conscientemente a escena? ¿Qué tipo de sociedad mexicana apareció en su teatro más allá de sus intenciones?

He aquí el tipo de preguntas que nos vamos a hacer y que vamos a tratar de responder.

Será necesario realizar una triple labor. Primera, leer detenidamente todas las obras producidas por Rodolfo Usigli; segunda, leer también los documentos explicativos de su teatro, que publicó junto con las obras mismas; en tercer lugar, hemos de despegarnos de los textos usiglianos, para tratar de hacer una evaluación de los mismos.

Podría surgir una duda de carácter general: ¿por qué empezamos nuestro estudio del teatro mexicano del siglo xx precisamente por Usigli y no por otro autor? Las razones se hallan en las palabras que vamos a transcribir y que fueron pronunciadas por el autor de

.....

³ *Op. cit.*, p. 11.

este estudio en la emisora cultural de Jalisco con motivo de la muerte de Usigli.

Rodolfo Usigli estuvo, no hace mucho tiempo, en nuestra ciudad. Había sido invitado por la Escuela de Graduados de la Universidad de Guadalajara. Se estrenaba por aquellos días el auditorio del nuevo edificio administrativo de la Universidad en las calles de Liceo y Juan Álvarez.

Usigli acababa de sufrir y superar un ataque al corazón. Todavía débil, levemente sonriente e impecablemente vestido, Usigli habló de su teatro, del teatro de México, a un público muy reducido.

Siempre se dice, en esos casos, que la propaganda no había estado bien hecha. Tal vez fuera así. Pero también es verdad que las generaciones nuevas no conocían al autor de *El gesticulador*, si bien había estado escribiendo, publicando y estrenando teatro desde 1927 y había sido alabado por un genio indiscutible del teatro contemporáneo: Bernard Shaw.

Después de la conferencia que dictó en Guadalajara, un estudiante preguntó a Usigli qué recomendaba a un joven que quisiera dedicarse a escribir teatro. Usigli respondió: “No me atrevo a decir qué es lo que deben hacer otros. Todo lo más que puedo decir es lo que yo hice, por si le puede servir a usted. Fui apasionado del teatro. Ver teatro. Y apasionado de la lectura. Lector infatigable de todo cuanto podía leer”.

Sus palabras concuerdan con las de otro gran hombre que ya antes hemos citado. Nietzsche decía: “¡Enseñadme a leer bien! ... es decir: lentamente, profundamente, con atención y cautela; con las puertas abiertas de par en par; con ojos y dedos delicados y tiernos. Leer es un arte enorme e incomparable que es necesario aprender”. Y el príncipe de los poetas clásicos alemanes, Goethe, decía al final de su vida: “Las buenas gentes no tienen ni idea de cuánto tiempo y esfuerzo cuesta aprender a leer y a leer con inteligencia. Yo he necesitado ochenta años para aprenderlo.” Leer, observar y escribir. Las tres actividades llamándose la una a la otra.

En las contestaciones a las preguntas que se le hicieron después de la conferencia, Usigli había dejado que su ironía y su sentido del humor se abrieran paso a través de su serenidad, para afrontar las preguntas de los asistentes. Así lo recordaremos siempre: sencillo, elegante, sereno y aureoleado de soledad. Soledad no atribuible a la edad, ni al carácter, sino a la hondura de la reflexión que llevaba muy dentro de sí mismo.

Todos los que hablamos español nos enorgullecemos de esta figura de las letras mexicanas. Como funcionario de la Secretaría de Relaciones Exteriores había representado a México en distintos países, sobre todo en Francia, donde conoció, entre otros a Jean Cocteau. Como hombre de letras, cultivador del

teatro, representará para siempre a ese México que él había querido tanto.

Así pues, el motivo personal para empezar un estudio del teatro mexicano del siglo xx fue el contacto personal pocos días antes de su muerte con esa figura tan discutida en sus días, a la que nadie podrá negar su apasionado amor y entrega al teatro mexicano.

¿Por qué recibe esta introducción el subtítulo “Los tres círculos concéntricos en la obra de Rodolfo Usigli”? El subtítulo es en realidad la conclusión que resulta de aplicar el método de análisis semiótico a los textos dramáticos escritos por Usigli. El concepto “semiótica” es utilizado de muy diversas maneras, que, sin embargo, se pueden agrupar en dos tendencias: una semiótica “débil” y una semiótica “fuerte”. Los calificativos “débil” y “fuerte” no tienen carácter de insulto o elogio para nadie. Dentro de la semiótica “débil” habría que colocar, en un primer inciso, los trabajos imprecisos, confusos, aunque brillantes, de autores como Decio Pignatari, por ejemplo, en su libro sobre semiótica de la arquitectura. Acumula sus conocimientos sobre Hegel y otros autores, sin ordenarlos en dirección a algún sitio. También entran en la categoría de débiles, libros como el de Reinzel, *Die Zeichensprache der Architektur*, grandiosa recopilación de datos sobre los simbolismos y el carácter signico de edificios, puentes, disposición de las ciudades, etcétera.

También habría que incluirse en la tendencia semiótica débil el trabajo de la Escuela de Tartu y en especial el de Lotman, que realizan el análisis semiótico de la cultura; es decir, entender todo hecho cultural como fenómeno de comunicación y por tanto manejable como sistema de signos. Subiendo en el grado de intensidad entramos ya en la semiótica “fuerte”, como la de Umberto Eco, por cuanto que propone una teoría semiótica y la generación ideal de un lenguaje edénico, desde el punto de vista semiótico. Pero hasta el momento, la tendencia más fuerte o rigurosa, en sentido científico, nos parece la de Greimas, ya que propone una teoría semiótica y una metodología de análisis; un metalenguaje o metasemiótica, capaz de ser sometido a la prueba del empirismo, que es la única que rige la ciencia.

El método de A. J. Greimas se ha aplicado al análisis de textos literarios y al análisis de textos de la Biblia (por el Grupo de Entrevernes). No sabemos que se haya aplicado anteriormente al teatro, aunque repetimos, sí existen desde hace tiempo artículos y libros que hablan de signos escénicos y semiótica del teatro, pero, salvo mejor opinión, en un sentido “débil”.

La aplicación del método de A. J. Greimas a toda la obra en conjunto de Usigli es una tarea demasiado ambiciosa y llena de complicaciones. Sin embargo, arroja un resultado muy claro: toda la obra de Usigli se genera a partir de una oposición binaria de dos elementos: un YO frente a LOS DEMÁS.

Esa oposición fundamental se despliega en tres círculos concéntricos. Primer círculo: un YO (individual aislado) frente a LOS DEMÁS (en general, en bloque, sin distinguir quiénes son). Pertenecen a ese primer círculo las siguientes obras:

- *El apóstol* (1931)
- *Alcestes* (1936)
- *El caso Flores* (última época).

Segundo círculo: generado por la oposición entre un YO (individuo aislado) frente a LOS DEMÁS que se concretizan en la mujer y la familia:

a) Frente a la mujer:

- *Falso drama* (1932)
- *4 chemins 4* (1932)
- *Mientras amemos* (1937-1948)
- *Aguas estancadas* (1938)
- *Sueño de día* (1940)
- *Jano es una muchacha* (1952)
- *La diadema* (1960)
- *Un navío cargado de...* (1961)
- *El testamento y el viudo* (sin fecha)
- *El encuentro* (1963)
- *Carta de amor* (después de 1963)

b) Frente a la familia:

- *El niño y la niebla* (1936)

- *Medio tono* (1937)
- *Otra primavera* (1937-1938)
- *La mujer no hace milagros* (1938)
- *La familia cena en casa* (1942)
- *Los fugitivos* (1950)
- *Las madres* (1949-1960)

Tercer círculo: engloba aquellas obras en que el individuo se enfrenta a la sociedad, en concreto, la artística, la política y la histórica.

- a) El yo frente a la vida artística (LOS DEMÁS):
- *La crítica de "La mujer no hace milagros"* (1939)
 - *Vacaciones I* (1940)
 - *Vacaciones II* (1943-1951)
 - *La función de despedida* (1949)
 - *La exposición* (1955-59)
 - *Los viejos* (después de 1968)
- b) El yo frente a la sociedad política (LOS DEMÁS) actual de México:
- *Noche de estío* (1933-1935)
 - *El presidente y el ideal* (1935)
 - *Estado de secreto* (1935)
 - *La última puerta* (1934-1936)
 - *El gesticulador* (1938)
 - *Un día de estos* (1953)
 - *El gran circo del mundo* (1950-1968)
 - *¡Buenos días, señor presidente!* (1972)

Se podría añadir la sátira: *Dios, Batidillo y la mujer* (1943).

- c) El YO frente a la historia (LOS DEMÁS) de México:
- *Corona de sombra* (1943)
 - *Corona de fuego* (1960)
 - *Corona de luz* (1963)

Aunque se trata de una conclusión conseguida por la aplicación de un método de análisis semiótico, hemos creído necesario adelantar a la introducción lo que en buena lógica debería ir al final. Pero se impone con tanta fuerza la polarización entre ese YO poderoso, que es el del autor prestando su voz a distintos personajes, y LOS DEMÁS, que pueden ser los críticos, la mujer amada, la historia de México, etc., que se ofrecía espontáneamente como principio de orden y método. Seguiremos, pues, este orden en la lectura de la producción usigliana.

Como puede observarse en la clasificación precedente, el teatro de Usigli tiene una firme estructuración desde los comienzos (1931) hasta los finales (1972). Entre otros autores puede señalarse una evolución, ya sea en los temas, ya sea en la técnica. El teatro de Usigli, por el contrario, se mantiene fiel a la cosmovisión inicial, tal vez debido a la fortísima personalidad del autor. Ha visto y ha comprendido desde muy niño, y ha alcanzado una perfección en el diálogo desde su primera obra.

Todo esto hace que su teatro ciertamente varíe, pero en torno a una temática y una técnica muy personales.

Por citar un ejemplo, entre *Falso drama* (1932) y *Carta de amor* (después de 1963) pasan treinta años. Sin embargo, los “roles temáticos”, tales como los definimos en el presente trabajo y la estructuración del discurso tienen un asombroso parecido, aunque en esta última pieza Usigli ensayó el monólogo, en cuanto técnica más externa (la que se sitúa en el nivel de manifestación textual, según la escuela semiótica de Greimas).

A nivel de estructura superficial (el componente narrativo y descriptivo) y, sobre todo, a nivel de estructura profunda, los esquemas son iguales.

Creemos que el trabajo realizado en el comentario a *El apóstol* y a *El gesticulador* será prueba suficiente de lo que es el trabajo de análisis semiótico y avalará las afirmaciones que se hacen en este capítulo, aunque no se demuestre en todas y cada una de las piezas por falta material de espacio.

Se puede probar también con una sencilla búsqueda de rasgos autobiográficos diseminados por la obra usigliana.

Hay dos obras que dejan ver con toda transparencia la niñez de Usigli: un niño lleno de inmenso amor a los libros y un niño enfrentado a los demás, en el sentido de que los demás lo agreden y martirizan, produciendo en él un instinto de defensa frente a la agresión. Veamos las pruebas:

En *Las madres* (1949-1960), aquel dechado y ejemplo de madre que es doña Julia, y su hijo Ricardo, son el calco, más o menos cercano, del propio Usigli-niño y su madre, ya que coinciden los rasgos ahí expuestos con los manifestados abiertamente por el autor,⁴ en pasajes que ya hemos citado anteriormente.

Doña Julia es “... mujer de unos treinta y seis años, europea, hermosa todavía, pulcramente peinada y vestida, con cuello alto de tira calada ...” y “... soy viuda de un hombre que adoré y que me hizo feliz ...” (Acto II, Cuadro I). Por parte del niño, Ricardo, se nos dice:

(... sale con un libro y se sienta en el quicio del estanquillo a leer...).

LUIS: ¿No te cansas de leer?

RICARDO: No, esto no es como estudiar en el colegio.

(Acto I, Cuadro I)

FERNANDO: (dirigiéndose a RICARDO) ¿Y te gusta leer?

JULIA: Lee desde que cumplió los cinco. ¡Con esos ojos enfermos!

(Acto I, Cuadro II)

.....
⁴ Usigli, *op. cit.*, tomo III, p. 283.

RICARDO: (reflexiona, sonrío) Creo que no, mamá. Porque, sabes, puedo trabajar y ganar dinero para ti. Pero no sé hacer nada bien más que leer.

JULIA: ... Pensaba yo que tal vez aquel señor americano que te ofreció trabajo el año pasado... podría darte un empleo de meritorio [Así empezó Usigli, según su propia confesión.]⁵

(Acto III, Cuadro III)

La otra obra que queríamos citar es: *El caso Flores*. La fecha de redacción podría coincidir, ya que *Las madres* fue terminada en 1960 y *El caso Flores* está situada en *Obras completas*, tres piezas fechadas en 1968. Podríamos tal vez sugerir una época en que Usigli recuerda su propia infancia. Dentro de *El caso Flores*, el “Cliente primero”, cuando aparece como niño, es definido así: “Aquel niño era bizco”. Aunque el propio “Cliente primero” adulto rectifica: “Yo conozco a alguien que tuvo un problema similar. Se operó y ahora lo tiene usted con ojos como los suyos”.⁶ “Y si busco a aquel niño es para volver al origen del mal y acabar con un trauma que es un lastre para mí hasta ahora”.⁷

.....
⁵ *Op. cit.*, p. 281.

⁶ *Op. cit.*, p. 203.

⁷ *Op. cit.*, p. 205.

CLIENTE PRIMERO: Hago la composición de lugar simplemente. Época de la Revolución. Para aquellos niños hambrientos, empeñados en una lucha por sobrevivir... un defecto físico tiene que haber sido algo grotesco, imperdonable. Como ser judío para los nazis... Supongo que él no podía jugar a la pelota, por sus malos ojos, y que todos los días le echaban en cara su inferioridad los compañeros. Los niños... suelen ser crueles. Me figuro que a diario lo llamaban bizco, ciego, bizcorneto, bisojo, tuerto, un farol, poca luz, vizconde... Y que él probablemente se escondía detrás de sus libros, aprendiendo...⁸

Esta trágica evocación es una clave para la interpretación de aquella oposición que señalábamos al principio del capítulo: el niño, frente a la crueldad de los demás. El adolescente, frente a los demás. Así se explicaría también la anécdota que el mismo Usigli contaba de su encuentro con los Contemporáneos, citada en la introducción.

Como es lógico, esa situación vivencial original tuvo una larga elaboración a través de su vida. En *Alcestes* podríamos encontrar ya al joven que ha elaborado esa durísima experiencia en un círculo social más amplio:

.....
⁸ *Op. cit.*, p. 207 ss.

PEDRO: Francamente, me parece que lleva usted las cosas a un extremo inmoderado de gravedad, querido amigo: una gravedad que no existe sino en la cabeza de usted.

ALCESTES: ...Estoy acostumbrado a que mis amigos encuentren ridículas mis maneras ...

 Mi imaginación calenturienta es conocida de todos: de la paja hago la viga en el ojo ajeno... Me excito sin razón ni fundamento...

 Las cosas, grandes o pequeñas, no han existido fuera de mi peculiarísima fuerza creadora, y no ha pasado nada en la tierra de los hombres, que decididamente yo no piso.⁹

El análisis que Alcestes hace de sí mismo, con ese agudísimo bisturí de crueldad hacia la propia persona, debe, sin duda, mucho al análisis de sí mismo que hacía el autor.

Como todo intento de clasificación, también éste es objetable; sin embargo, permite trabajar de una manera ordenada y con una atención primordial a las intenciones del autor y a lo que de hecho realizó.

.....
⁹ *Op. cit.*, tomo I, pp. 121 y 122.

El “yo” frente a “los demás”

El individuo aislado

Este es el primer círculo en que se despliega la oposición fundamental generadora de sentido en el discurso usigliano. Consta de dos obras de la primera época (de lo que Usigli llamó su “teatro a tientas”) y una obra de la última época. Con claridad diáfana se reconoce un yo angustiado, aislado y agredido por los demás. Procederemos a recoger esta información de cada una de las obras.

- *El apóstol* (1931)
- *Alceste* (1936)
- *El caso Flores* (última época)

El apóstol (1931)

De esta obra dijo Usigli que tiene ya “latentes tres características de mi obra en general”. Esas características son: primera, la facilidad para el diálogo; la segunda, lo que llama Usigli “juego psicológico, el conflicto del personaje consigo mismo y con su clase o los demás”; la tercera y última es la influencia de Bernard Shaw, que el

autor sitúa en “el hecho de crear situaciones polémicas y de aprovechar todas las capacidades o potencialidades dialécticas de los personajes”.¹⁰

No es éste el momento de verificar si realmente la imagen que produce el autor en los demás es igual a la imagen que él tiene de su obra. Reconoce, sin embargo, que la obra “no pertenece al teatro”.¹¹ Lo achaca al hecho de presentar un temblor en escena. También esta creencia ha de ser revisada a la luz de las propias reflexiones de Usigli. Él mismo nos transmite, creo que involuntariamente, uno de los juicios más exactos que sobre su obra hicieron Xavier Villaurrutia, Carlos Barrera y Alfonso Gutiérrez Hermosillo. Elogiaron el diálogo y la caracterización y “se abstuvieron de comentar lo demás.”¹² Pero ese silencio era muy elocuente. Les reprocha Usigli a los tres autores que no le hubieran hecho la serie de atinadas reflexiones que expone en ese comentario que estamos citando. Pero, ¿hubiera aguantado Usigli solamente la primera palabra de esas reflexiones? Recordémosla: “Muchachito: el único secreto del teatro...”¹³

Reprocha también a los citados autores que no vieran otras cosas, a saber: “la lucha entre la clase media de México y los snobs afrancesados, y entre la clase media y

.....
¹⁰ *Op. cit.*, tomo III, p. 279.

¹¹ *Op. cit.*, p. 280.

¹² *Op. cit.*, p. 281.

¹³ *Ibidem.*

el capitalismo”. ¿Existen esas cosas realmente en la obra? También hemos de verificarlo por medio del análisis.

Por tratarse de la primera obra que examinamos, comentaremos también brevemente los tres métodos de análisis que usamos: tradicional, semiótico general y semiótico según la teoría de A. J. Greimas. En el análisis de las obras posteriores, ya no marcaremos claramente este aspecto metodológico.

¿Qué hace posible el significado que manifiesta esta obra? ¿Qué sistema organizado es responsable del sentido? Estas son las preguntas que pretendemos responder. No tratamos de decir cuál es el verdadero sentido del texto; ni de encontrar algo nuevo o raro. No preguntamos: ¿qué dice este texto?, sino: ¿cómo dice este texto lo que dice?

El sentido se funda en la diferencia. Hay sentido cuando hay diferencias. El análisis semiótico de textos consiste en reconocer y describir las diferencias de los textos:

En *El apóstol*, Enrique Valdivia (Él) comienza en buenas relaciones con Diana (Ella), incluso platican con mucha intimidad. Al final, se marcha para siempre. El significado de la obra es un efecto de la diferencia entre estos dos estados del personaje. Podría entenderse de otro modo: Diana comienza interesada por Enrique. Al final lo deja ir. O bien; Samper no tiene interés en lo que ocurre en aquella casa, a la que llegó por casualidad. Al final es el que produce los cambios.

Considerando a nivel del encadenamiento de sus elementos (componente narrativo) un texto se presenta como una sucesión de estados y de cambios de esos estados. Tenemos que detectar y describir esos estados y esos cambios. Para ello, usamos un metalenguaje científico formalizado.

Comenzamos por construir enunciados de estado de unión; de este tipo:

S1 (Enrique) está en estado de unión con su objeto 01 (Diana)

S1_∧01

O bien podríamos escoger: S (Diana) está en estado de unión con su objeto 0 (Enrique), pero el autor nos ha señalado que escoge como sujeto principal EL APÓSTOL, es decir, Enrique. Por eso lo preferimos.

Esta unión de S1 (Enrique) con su objeto (Diana) (Escena 1 del Acto I) tiene un reforzamiento en la Escena 3, “¿Quiere usted besarme?”, y en la Escena 3 del Acto II, cuando “cae en sus brazos” por causa del temblor. Estas modificaciones del estado de unión tienen sus nombres técnicos, que omitimos por no ser propios de esta circunstancia. En la Escena 6 de ese mismo acto hay un cambio de estado: Diana y Enrique se separan: S1 (Enrique) v 01 (Diana), pero sólo momentáneamente. Luego vuelven al estado anterior: se besan.

S1_∧01

En la Escena 14 del Acto III, la revelación que hace Samper produce un nuevo y definitivo cambio de estado: Enrique se aleja de su objeto.

Tenemos pues que hay una cadena de estado que nos lleva desde un estado de unión entre un sujeto (Enrique) y su objeto (Diana) hasta un estado de desunión. Podemos manifestarlo con un enunciado de acción:

$$A(S) = > [(S1^{\wedge}01) - (S1v01)]$$

Realizaremos la misma tarea con lo que normalmente se llaman PERSONAJES. Por ejemplo: Samper.

Dice en una ocasión (Acto III, Escena 5): “Yo estoy aquí en tierra extraña. No sé, me oriento, pregunto”. Pasa de un estado de no saber a un estado en que sabe. Pasa también de un estado de no identificación con el grupo, a un estado de identificación. Podríamos hacer lo mismo con otros que llamamos personajes.

Al encadenamiento de enunciados de estado y sus cambios los llamamos PROGRAMA NARRATIVO (PN). Elegimos el PROGRAMA NARRATIVO de Enrique al que daremos un nombre: ACERCAMIENTO. Todo programa narrativo crea su propio antiprograma: ALEJAMIENTO. Este es el programa principal. Otros programas, como el de Samper, afectan a este programa principal. Actúan como motor del cambio, encajan así con el programa principal.

Pero en el caso de Enrique, además del PN alejamiento/acercamiento descubrimos otro programa que

podemos llamar PN2: aceptación del Apóstol/rechazo del Apóstol. En el Acto II, Escena 1 se queja Enrique: “¿Bromean ustedes todavía?”. Y le contestan: “Sólo se bromea con lo serio”; pero en la Escena 12 del Acto III, dice Montero: “... Podemos emitir juicios tan severos como el de usted anoche si vienen de personas que habitan en la misma casa.” (Antes: “Usted sabe que cada grupo social es como una casa particular...”).

Ahora bien: los dos PN tienen un elemento común: rechazo. Podemos establecer a un nivel más abstracto un sólo PN: aceptación-rechazo que se realiza en dos subprogramas diferentes.

S1 (es decir, Enrique) pasa de un estado de unión con los demás a un estado de desunión. Eso es lo que engendra el sentido del texto. Pero sólo hemos considerado al (S) como sujeto de enunciados de estado o de cambio, habría que examinar también otras formas descriptivas. Por ejemplo, los roles temáticos.

Enrique es el conjunto de los siguientes roles o papeles temáticos:

- Conocedor de las mujeres
- No sabe renunciar a Diana
- Le falta fe
- Gusta de la paradoja brillante
- Ligero
- Voluble
- *Se busca a sí mismo en los demás

- *Perfecto esclavo de sí mismo
- Obstinado busca la animalidad en Diana
- Pesimista
- Acusado de hacer literatura en su conversación
- Misticismo inesperado
- Siente que inaugura una nueva raza
- Predicador de un Cristo muy especial en el que no cree
- No tiene miedo al temblor
- Se burla del miedo de los demás
- Supone endurecidos a los demás
- Acusado de sentirse puro
- Empleado modesto
- No tiene derecho a tomar a Diana
- Conciencia de su pobreza.

Podemos ya reconstruir lo que es este ACTOR que en el texto lleva el nombre de Enrique. Es:

sujeto de estado del PN1

sujeto de estado del PN2

y al mismo tiempo desempeña los roles temáticos que acabamos de enunciar. (En un análisis completo deberíamos detectar y describir todos los elementos existentes y no sólo ejemplos como estamos haciendo ahora.)

Todo lo que hemos hecho hasta este momento es llamado por Greimas ESTRUCTURA SUPERFICIAL del texto, componente semántico o componente narrativo.

Conocemos ya las redes de relaciones (componente paradigmático) y cómo procede la sucesión de estados (componente sintagmático).

¿Por qué esto sucede así y no de otra manera? Es decir: si Samper hubiera hecho la revelación no en el Acto III, sino en el Acto I, la obra hubiera sido distinta. ¿A qué lógica obedece el orden elegido por el texto? ¿Por qué estos programas narrativos y no otros? Seguimos interrogando al TEXTO, no al AUTOR. Tal vez descubramos cosas que el autor no sospeche. Vamos a entrar a la estructura profunda del texto.

Aceptamos que sólo hay sentido en la diferencia. Un término aislado está desprovisto de significado. Queremos buscar ahora los elementos mínimos de significado, cuya articulación hace la estructura. En nuestro texto encontramos unidades mínimas de significado como:

acercamiento vs. alejamiento

ÉL vs. LOS DEMÁS

Algo en común tienen esos términos que se oponen. A ese algo común le llamamos EJE SEMÁNTICO

ÉL / DEMÁS

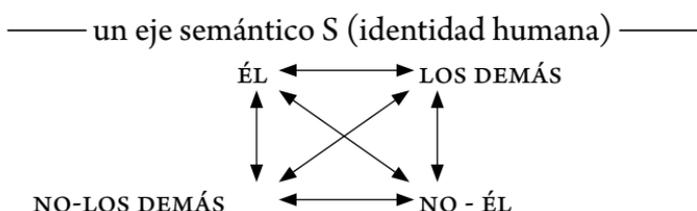
están en el eje semántico de identidad humana.

El juego de diferencias que preside el significado puede organizarse en un sistema de relaciones: relación de

oposición: ÉL vs. LOS DEMÁS; relación de jerarquía, que se establece entre cada uno de los semas y su eje semántico.

La escuela de Greimas llega así a la construcción mental de lo que llama CUADRADO SEMIÓTICO. Es decir: un sistema de relaciones de oposición y jerarquía entre los semas, o rasgos mínimos de sentido.

El cuadro se presenta así:



Entre ÉL y NO-EL se da una relación de contradicción. Se excluyen mutuamente. Pero entre /ÉL/ y /LOS DEMÁS/ se establece una relación de contrariedad. /LOS DEMÁS/ es el contrario de /ÉL/. Son incompatibles; sin embargo /LOS DEMÁS/ no es pensable más que como contrario de /ÉL/ e inversamente. Los dos términos se oponen, pero son captados simultáneamente.

La finalidad del análisis semiótico es encontrar precisamente para ese texto la pareja de contrarios que genera y regula el significado.

Nuestra pareja es /ÉL/ ---/LOS DEMÁS/.

A partir de esa oposición comienza a generarse el significado, cuya construcción podemos seguir ahora en sentido inverso.

El texto nos presenta una oposición de contrariedad entre “ÉL” vs. “LOS DEMÁS”. A partir de ese momento comienza un camino. Produce un modelo de relaciones de contrariedad: /ÉL/ se opone a /LOS DEMÁS/; relaciones de contradicción: /EL/ se opone a todo lo que no es ÉL y relaciones de presuposición; es decir /LOS DEMÁS/ están presuponiendo /NO-ÉL/.

Estas relaciones son la explicación lógica de los programas narrativos. /ÉL/ ha de pasar del estado de unión con su objeto al de desunión, porque está en oposición a /LOS DEMÁS/.

A cada relación va a corresponder una operación.

A la relación de contradicción corresponde una operación de negación que efectúa el paso de /ÉL/ a /NO-ÉL/.

A la relación de presuposición corresponde una operación de selección. A partir de /NO-ÉL/ se selecciona /LOS DEMÁS/.

El análisis semiótico —decíamos al principio— nos enseña *cómo* se organiza el significado en un texto. Pero —sin pretenderlo— nos da una lectura del texto. En este caso, la lectura de un problema de identidad personal en confrontación con los demás, con el medio ambiente.

Es curioso notar que la biografía del autor nos confirma que, en aquel momento de su vida, Usigli estaba en conflicto con los Contemporáneos.

Usigli interpretaba en 1962 su obra como “la lucha entre la clase media de México y los snobs afrancesa-

dos, y entre la clase media y el capitalismo”. No es así. Al menos no aparece en el texto (tal vez era su intención, pero no la manifestó con la claridad suficiente y necesaria). ¿Quiénes son los snobs afrancesados de que habla en su ensayo? Tal vez Diana, pues los signos semióticos del escenario parecen aludir a muebles franceses. Sería la única. Los demás: un niño bien (Rafael Montero y su hermana), un músico, un poeta y un psiquiatra.

Como lucha entre la clase media y el capitalismo (y haciendo un enorme esfuerzo imaginativo) puede señalarse el rechazo inicial a Samper por otra parte de los restantes miembros del grupo. Medida ésta que se inscribe ciertamente en un enfrentamiento de clase, pero diluido ya en lo que la investigadora soviética T.V. Civ’jan llamaría “comportamientos de etiqueta”.¹⁴

Más bien, ciertos sucesos de la vida de Rodolfo Usigli, narrados por él mismo, parecen dar una respuesta satisfactoria a la significación de la obra. En efecto, cuando habla de su obra *Quatre chemins* perteneciente también al “teatro a tientas” expresa: “... en torno nuestro la sociedad, la enseñanza superior, el teatro de comedia, la opereta y la naciente revista estaban saturadas de galanas galicaciones y de irrazonados racinismos...¹⁵ Más adelante: “... los jóvenes acomodados que asistían

.....
¹⁴ Citado en J. Lotman. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979, p. 173.

¹⁵ Usigli, *Op. cit.*, tomo III, p. 287.

a la Escuela Preparatoria (Xavier Villaurrutia y Jaime Torres Bodet, entre otros) leían a Rodenbach, a Francis Jammes, a Baudelaire y a Henri de Régnier...”¹⁶ Tal vez sea este el grupo en que hubiera deseado entrar y al que calificaba de “snobs” afrancesados. Hay otro testimonio más claro:

por 1928 coincidí en una reunión familiar de sencillas e iletradas buenas señoras, con Gilberto Owen, miembro del grupo de Contemporáneos... Una de las señoras... se jactó... de lo bien que hablaba Rodolfo (Usigli) el francés... Yo no había abierto la boca una sola vez... profundamente incómodo ante la situación, intimidado por una parte y furioso por la otra... El señor Owen, joven maestro, tuvo entonces un único gesto de amable interés, se inclinó hacia mi pequeñez y me preguntó si había leído a Valéry, poniendo miel en la pronunciación del nombre del poeta. Con la misma fina entonación contesté que prefería yo a Henri de Régnier. Me vengaba así, en suma, de todas las agresiones de que el grupo de casi no diferenciados “Contemporáneos” hacía víctimas al común de los mexicanos: la agresión por gesto que dice: “Yo estoy enterado, *à la page*, y tú no; yo sé y tú no sabes; yo soy exquisito, tú vulgar; yo hablo idiomas extranjeros y tú los ignoras; tú vives en el lodo de la revolución, de lo vernáculo y

.....
¹⁶ *Op. cit.*, p. 289.

lo pintoresco, mientras que yo bruño los dorados del conservatismo, del porfirismo, de Francia.¹⁷

Esta actitud es la que Usigli proyectó en *El apóstol*, pero no está justificada en el texto mismo de la obra.

¿Por qué llegó a esa suspicacia con respecto al grupo de “Contemporáneos”? Dejando a un lado el aspecto misterioso de la personalidad, parece que el estrabismo que padeció desde niño y la pobreza (“En realidad, en la revolución mexicana los niños de la ciudad sufríamos, en especial los que éramos hijos de viudas pobres...”),¹⁸ le hizo ver confabulaciones y agresiones de los demás en donde tal vez no existían. Como dice uno de sus personajes en *El apóstol*: “pertenece usted a una especie intelectual muy curiosa... El adelantado mental es un enfermo, en mi clasificación particular, que tiene la obsesión de la defensa propia, por cuya razón se pasa la vida atacando a los demás sin que los demás hagan nada más que defenderse”. Y añade una conclusión que parecería exagerado aplicar a Usigli: “Es usted tímido” (tímida, para ser exactos; Acto I, Escena 3). Sin embargo es de sobra conocido que cierto tipo de timidez se presenta como agresividad hacia los demás. Según lo expuesto, Usigli habría volcado en esta obra una actitud personal, de

.....
¹⁷ *Op. cit.*, p. 291.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 283.

búsqueda de su identidad, un tanto disimulada, a fin de que fuera producto dramático presentable.

Pero ni la exploración psicológica de la vida del autor, ni el análisis semiótico aclaran suficientemente lo que cualquier persona experimentada del mundo del teatro (empresario, director, actor, público o crítico) nota enseguida. A saber, que no hay acción dramática hasta comenzar el Acto II; que esa acción generada por el apóstol no sucede en escena. ante el espectador, sino que se cuenta como algo ya pasado (“Valdivia hizo lo mismo...”). Así presenta lo que ocurrió durante la cena.

No podemos “ver” el enfrentamiento; nos lo cuenta. Aunque más tarde prosigue ese enfrentamiento, ya no tiene la misma fuerza. Hay también acotaciones poéticas, muy difíciles de interpretar por un director o un actor (“Agita las manos maravillosamente...”).

Por su parte, el espectador o el lector que prestara atención al contenido, tal vez sacara la impresión de encontrarse ante un autor cuya máxima preocupación es la de mostrar su originalidad, despistar al oyente, mostrar constantemente su superioridad intelectual. Dicho de otro modo: el uso excesivo de paradojas cansaría a muchos lectores (aunque siempre hay público para todos los gustos).

Un sociólogo de la literatura buscaría en otra dirección, más allá de interpretaciones psicologistas o de análisis semióticos textuales. Para él la pregunta sería:

¿Qué sociedad refleja Usigli, más allá de sus intenciones y sus esfuerzos? Es decir: más allá de las intenciones o voluntades personales, ¿en qué tipo de sociedad está inmerso Usigli?

Por poner un ejemplo: el empleo de lexemas como: “las mujeres” (así en plural) de la “vida” (referida a la experiencia que los jóvenes burgueses tenían de un burdel y que consideraban el resumen de todo lo que se podía conocer a lo largo de una vida humana y daba credencial de hombre maduro) indica más sobre el sistema social en que está inscrito Usigli, que sus declaraciones a los periodistas, hechas muchos años más tarde, aunque esto tenga también su valor documental (como expresión de una conciencia evolucionada).

Como mostraremos en otra parte, no es necesario investigar mucho en este sentido, pues Usigli mismo define sus “mediaciones” ideológicas. En cambio, sí es necesario escuchar respetuosamente el discurso dramático de Usigli, para ver si estas primeras conclusiones se confirman o se anulan.

Alcestes (14 a 17 de marzo de 1936)

Moraleja en tres actos. Trasposición al ambiente mexicano de *Le Misanthrope* de J. B. Poquelin de Molière.

El argumento de esta breve pieza es sencillo: Alcestes comenta con vehemencia incontrolada a su amigo Pedro el desengaño amoroso que ha sufrido. Se

presenta un amigo común de ambos, Gilberto. Surge en la conversación el proyecto de Alcestes de fundar un nuevo partido político. Precisamente a causa de ese proyecto y de su modo personal de manejarlo (debido a su carácter), Alcestes perderá a sus amigos, el amor de su novia, el trabajo, el proyecto y por fin la libertad.

Encontramos una magnífica Escena I en la que Usigli muestra su capacidad coloquial; es decir: su capacidad de hacer hablar a sus personajes. Establece el carácter neurótico de este Alcestes, quien verá desde su perspectiva neurótica la política mexicana. Esta política se presenta a través de los siguientes signos dramático-textuales: un amigo falso (que cambia de partido político según sus intereses del momento); un orador político (Alcestes odia la oratoria política, por su adaptabilidad de tipo sofisticado) y el representante de un grupo reaccionario (dispuesto a financiar a Alcestes).

Para esta pieza es más efectivo el tipo de análisis literario practicado por Edmond Cros¹⁹ y su escuela de sociocrítica. Especialmente su distinción entre “discurso narrativo” y “discurso ideológico”, colocando la fuerza de análisis de su método en el segundo.

En efecto, si realizáramos un análisis semiótico parecido al que realizamos en *El apóstol*, encontraríamos

.....
¹⁹ Edmond Cros. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos, 1986.

un programa narrativo expresable mediante el siguiente grupo de enunciados:

un enunciado de estado inicial: un Sujeto (S), Alcestes, está en estado de posesión o unión con relación a su Objeto (O): trabajo/novia/libertad/proyectos políticos.

un enunciado de estado final: el Sujeto (S) se halla en estado de desunión con respecto a su Objeto (O): trabajo, etcétera.

Este proceso de cambio de un estado a otro, puede expresarse en un:

enunciado de acción
 $A \Rightarrow [(S^{\wedge}O) \circ (SvO)]$

es decir: el sujeto que estaba en estado de posesión de su objeto, ha pasado al estado de desunión con respecto al mismo. Si no hubiera existido este cambio, no habría sentido, es decir: no existiría la pieza teatral. El motor principal de este cambio ha sido el carácter neurótico de Alcestes. Veamos comprobadas estas afirmaciones:

Acto I. Escena 1: ...una gravedad que sólo existe en la cabeza de usted.

... ¿Hasta qué punto entra la vanidad en esa prisa de usted?

Acto III. Escena 4: Decididamente está usted loco, Alcestes... se ha echado encima una enemistad despreciable...

Acto III. Escena 5: Pero, ¿se dan ustedes cuenta de que mi mal humor no es pasajero, sino *orgánico*, porque así me lo hace el mundo que me rodea?

... lo que usted posee en talento y en buena voluntad debería lógicamente acercarlo a los hombres, no alejarlo de ellos.

... lo que tengo es que no tengo ni pasado, ni presente, ni futuro... Estaba yo loco cuando pensaba en la democracia... No he hecho nada. No hago nada y no haré nada.

Éste es el discurso narrativo. En él se organizan todos los signos para producir este sentido: soy Alcestes, Un hombre raro que no sirve para este mundo de hoy, porque creo en la verdad y en la razón.

“No me queda nada por hacer, sino preservar en mi madre las virtudes, los sacrificios y la humanidad de la vieja familia mexicana”. Parece un drama estrictamente personal. Pero el análisis sociocrítico de Edmond Cros nos mostrará otra red de signos, independiente de la anterior. Sin embargo, no será necesario en este caso realizar el esfuerzo técnico que exige ese tipo de análisis. El mismo Usigli, a través de Alcestes, en una página admirable por su transparencia, resume ese contenido ideológico:

“Nací demasiado cerca de los errores y las torpezas de una clase en descomposición...”²⁰ Magnífico resumen

.....
²⁰ Usigli, *op. cit.*, tomo I, p. 167.

de aquella burguesía que vivió el paso del siglo XIX al XX y que fue afectada por la Revolución mexicana, al menos en parte de sus componentes. (Sabemos de la capacidad de adaptación de algunos elementos para permanecer de pie sin importar la intensidad de cualquier temblor político.) Las clases se fragmentan: una parte queda como residuo documental de una época y la otra asimila el nuevo código social. Es decir: el lenguaje, las acciones y omisiones que impone el cambio. *Alcestes* es testimonio de esa descomposición y de algo más. Sigue diciendo Usigli:

...y los errores, las torpezas y la deslealtad son elementos de composición, junto con otros nobles, de una clase que nació junto a mí.

Usigli, a nuestro entender, usa la palabra /clase/ en un sentido antropológico: grupo de hombres movido por unos resortes psicológicos. Para el análisis materialista del texto (tal como lo hace el citado E. Cros, por ejemplo) el concepto de /clase/ es sociológico = conjunto de relaciones sociales producidas por un modo concreto de producción económica. Si usáramos este concepto, lo que *Alcestes* vio nacer es una nueva forma de burguesía que mantiene el mismo modo de producción y las mismas relaciones sociales, aunque cambien algunos signos lingüísticos y algunos signos de etiqueta social.

Pero esta crítica es una reafirmación, a alto nivel, de la ideología dominante. En efecto, al señalar los “erro-

res”, las “torpezas” y la “deslealtad” como lo malo de esa “nueva clase”, se está indicando que bastaría la buena voluntad, la preparación cultural y la lealtad, para que la sociedad funcionara perfectamente. Es decir: Alceste no toca ningún problema de fondo.

Alceste rechaza a los hipócritas religiosos y a los hipócritas comunistas “que ayer adoraban las antiguallas coloniales y a la casta porfiriana”, más aún, Alceste asegura que no podría sentarse a la cena con uno de ellos sin decirle: “Tú eres comunista porque no pudiste ser otra cosa”.

Es necesario llamar la atención sobre el paso que Alceste realiza de *algunos* católicos hipócritas y *algunos* comunistas hipócritas a: *todos son hipócritas*. No es ésta su mayor contradicción. Continuando su monólogo y descorriendo el velo del misterio, Alceste llega a una conclusión sorprendente: “Todo lo que motiva esta lucha es el dinero”. Conclusión sorprendente, porque ése fue el anuncio hecho por el comunismo, tal como apareció en el Manifiesto Comunista: la historia de la humanidad es la lucha entre opresores y oprimidos, entre los que tienen y los que no tienen; es la historia de la lucha de clases. Pero Alceste, burgués de corazón, interpreta esa lucha como si cada uno de los participantes luchara por su fortuna personal. En eso, Alceste, a pesar de su gran inteligencia, no puede ver con claridad. Ése es el gran drama del pequeño-burgués.

¿Qué dijo Usigli de este drama? Discute su valor como adaptación de Molière y la posibilidad o impo-

sibilidad de hacer tales adaptaciones.²¹ A continuación señala: “corresponde a un momento vivo todavía (escribió estas palabras en 1953 y las revisó y aprobó en 1963) ¡ay! de la realidad política mexicana”.

El momento en que escribió la obra es 1936.

Representa “un experimento de orden libresco”, “Constituye el último obstáculo entre un teatro puramente mexicano y yo”. Por mantenerse al margen de la situación política (“Mi Alceste se quedará siempre al margen de ella”) “quizás... haya yo añadido un milímetro a la milagrosa... concepción de Molière”.

Es necesario subrayar esa conciencia de dejar atrás un teatro no mexicano.

Usigli tenía la convicción de que las cuatro piezas del “Teatro a tuestas” constituían un “antes”; que estas piezas terminaban con un modo de entender el teatro. “Después” ya será su teatro mexicano.

Creemos que acertó plenamente. Nos permitimos transcribir su convicción como “paso de una frontera” y “liquidación conmigo mismo”. Empecemos por la segunda. Usigli parece haber admirado, y tal vez deseado, el esplendor de la vieja burguesía. Así lo muestra la semiótica escénica (cortinajes, muebles cómodos, porcelanas exóticas...). También admiró, y tal vez deseó, destacar dentro de esa vieja burguesía. Eso explica su rechazo del grupo de “Contemporáneos” (al menos, al principio).

.....

²¹ *Op. cit.*, tomo I, p. 167.

Al terminar este “teatro a tuestas”, Usigli ha conseguido (no del todo) exorcizar sus fantasmas y obsesiones. Sabe que puede hacer teatro y hacerlo muy bien. Otros aspectos autobiográficos de este asunto deben ser respetuosamente dejados a un lado. Sólo tenemos derecho a explorar la incidencia de ese proceso de liberación en su producción dramática.

La segunda apreciación, que hemos interpretado como “paso de una frontera”, también es exacta. Trátemos de aclarar esta expresión. Todo joven poeta, novelista o dramaturgo comienza por contarnos, de modo más o menos encubierto, todo lo que tiene que decirnos acerca de sí mismo y de cómo se ve el mundo desde ese “sí mismo”. La mayoría de los autores nunca pasan de ahí. Es una verdadera frontera. No pueden dejar esa red temática y tratar de entrar en otros “sí mismos” y en la reunión de todos ellos que es la sociedad. Usigli fue de los pocos que pasaron esa frontera. No quiere esto decir que deje de ser él mismo, pero sí que tuvo la fuerza de inteligencia y carácter necesarias para tomar a la sociedad mexicana como objeto de su teatro. Le agradecemos que publicara ese teatro de *antes*, que nos permite conocer su evolución, y que es también, como dijo él mismo, “tributo a una nueva voluntad inalterable de vivir teatralmente”.²² Queda también confirma-

.....
²² *Op. cit.*, p. 296.

do, casi de manera abrumadora, la oposición estructural profunda:

“YO” ---frente a ---“LOS DEMÁS”

Efectivamente: no hay mejor manera de definir a un misántropo como Alcestes.

Muchos años después, *El caso Flores* reabre viejas heridas, no bien cerradas. Heridas producidas por el enfrentamiento entre el “YO” y los “DEMÁS”, en la época de la infancia. Casi con transparencia absoluta del autor, ya maduro, nos permite acceder a la fuente de ese enfrentamiento.

El caso Flores. Comedieta amargosa en un acto y tres evocaciones

Como vemos, hay dos palabras, “amargosa” y “evocaciones”, muy reveladoras. “Evocaciones” es el signo lexicográfico de /recuerdos/ y, como ve el espectador o el lector enseguida, son recuerdos de infancia. Como disponemos de las confidencias que Usigli hizo acerca de su propia infancia, podemos comparar y sacar la conclusión de que el autor habla de sí mismo, al menos de un modo general. Sin embargo, no es eso lo importante. Desde el punto de vista que hemos elegido, es decir, desde el análisis semiótico de textos, lo importante es que reaparece

la oposición fundamental: “YO ---vs.--- “LOS DEMÁS” con toda nitidez.

Dos hombres maduros se encuentran en el café de una playa de veraneo. Creen reconocerse, aunque se resisten a hacer la confesión desde un principio. Entre los dos reconstruyen —mediante alusiones que no quieren ser comprometedoras— su propia infancia. Se trata de los dos niños que se enfrentaron en la escuela para ganar un concurso de ortografía. “Aquel niño era bizco...” (pág. 203) dice uno de ellos, al referirse al que le privó de su premio.

Mediante técnica de vuelta repentina al pasado, para que veamos las escenas que entonces sucedieron, podemos escuchar los epítetos que dedicaban sus compañeritos a “aquel niño bizco”:

“...no te hagas pato, *vizconde*...”

“...condenado *vedoble*...”

“...no volvemos a decirte *ciego*...” “...ni bizco...”

“...¡verdad de Dios! *bicicleta*...”²³

Esta crueldad infantil es uno de los conjuntos descriptivos (compuestos a su vez de figuras lexemáticas) en que se despliega la oposición del “YO” frente a “LOS DEMÁS”, experimentados como enemigos, como agresión.

.....
²³ *Op. cit.*, pp. 208 y 209.

Por lo que hace a la validez que pudiera tener este recuerdo en la estructura del discurso dramático de Usigli, bastaría con el hecho de que vuelve al tema hacia el final de su producción textual (en el *TEATRO COMPLETO* es la penúltima obra).²⁴ Pero existen declaraciones expresas dentro del mismo texto:

EL CLIENTE SEGUNDO: "...Pero creo que no hay pasado, que todo es presente... Para mí las impresiones del niño moldean al hombre. Y si busco a aquel niño es para volver al origen del mal y acabar con un trauma que es un lastre para mí hasta ahora..."²⁵

No seguimos en la presente investigación el método de análisis psicológico, aunque reconocemos todo su valor. Una vez más, aunque cansemos al lector, hemos de repetir que nos interesan estos elementos en cuanto generadores del sentido del texto dramático.

Se cierra así esto que hemos llamado "primer círculo concéntrico" de la obra de Usigli.

La conclusión general de este primer ciclo es que el discurso dramático usigliano se genera a partir de la oposición entre dos elementos: "YO" frente a "LOS DEMÁS". Este modo de expresar el contenido es, valga la expresión, un metalenguaje, una construcción lógica,

.....

²⁴ *Op. cit.*, tomo III.

²⁵ *Op. cit.*, pp. 204 y 205.

abstracta y descarnada. Afortunadamente para el lector o espectador, esa estructura profunda se realiza en “programas narrativos” por un lado, y “conjuntos figurativos” por otro, que a nivel de manifestación dan origen a un rico e interesantísimo mundo teatral.

CAPÍTULO SEGUNDO

El “yo” frente a “los demás” en la vida privada

Hemos clasificado el conjunto de las obras dramáticas de Usigli en tres círculos concéntricos con respecto a aquella oposición profunda (a nivel lógico; descubrible solamente por el análisis) entre un YO que se siente agredido (y que reacciona con agresividad) y LOS DEMÁS. En el segundo círculo situamos el subconjunto de piezas usiglianias que despliegan la estructura profunda, tantas veces mencionada, en estructuras superficiales organizadas en torno a la mujer y la vida familiar.

Subdividimos, para mayor claridad, este segundo círculo en dos grupos y comenzamos inmediatamente con el primero de ellos.

El hombre frente a la mujer

En la Introducción ubicamos en este apartado 11 obras de Usigli. Diremos lo más relevante de cada una de ellas.

- *Falso drama* (1932)
- *Quatre chemins* (1932)
- *Mientras amemos* (1937-1948)

- *Aguas estancadas* (1938)
- *Sueño de día* (1940)
- *Jano es una muchacha* (1952)
- *La diadema* (1960)
- *Un navío cargado de...* (1961)
- *El testamento y el viudo* (sin fecha)
- *El encuentro* (1963)
- *Carta de amor* (después de 1963)

Falso drama (1932). Comedieta en un acto

Es un conato de drama, en el que se ven amenazados Pedro (“tradicionalista por excelencia”) y su esposa María Aurelia (“mujer moderna”, “tirana doméstica”). Cuando está a punto de descubrirse la relación de la mujer con otro hombre, se produce el rompimiento con el amante.

Al igual que en otras obras menores, quizás lo más interesante sea la “semiótica escénica”, es decir: la red de signos visuales, táctiles, auditivos y signos realizados por objetos (muebles, decoración, luz, etc.). En este caso, “Muebles odiosos y venerables”, pero que reciben un toque de modernidad, ya que se echó abajo una de las paredes y en su lugar se colocó una amplia cristalera.

Esta semiótica escénica (al igual que en *El apóstol* y tantas otras obras) es la proyección de un sueño de lujo y confort; la expresión ambivalente del odio/amor hacia ese sector de la sociedad refinado, selecto y decadente. No nos atrevemos a decir “de la sociedad mexi-

cana”, porque quizá refleja más bien en ese momento las lecturas de teatro francés que había hecho Usigli.

El mismo autor llamó a este “falso” drama “un buen ejercicio de principio”.²⁶ Lo escribió en dos horas.

4 chemins 4 (1932)

¿Cuáles son los cuatro caminos sugeridos por el título? El primero es el camino seguido por Georges Revel, músico, compositor y director de escena. Rechaza el dolor y, por tanto, la convivencia humana, y vive como una estatua de mármol sólo para el arte, para la música. El segundo camino es el encontrado por Alice, mujer de Revel. Al principio caminó con su marido, pero ahora quiere ser humana, sufrir, estar en comunicación con los demás. Roberto Denris, amigo del matrimonio, sigue un tercer camino: el de la adaptación a la vida tal cual es, con sus bajezas y turbiedades, pero al fin y al cabo, humana. Por fin el cuarto camino es seguido por “el Primer Estudiante”, que busca la mujer ideal, la música ideal. Se cruzan estos caminos en forma de dos triángulos pasajeros: Revel/Alice/Robert y Primer Estudiante/Alice/Revel.

¿Cómo justifica un autor, que proclama como único afán hacer teatro mexicano, esta obra en francés?

Por el impacto de la cultura de Francia —dice el autor— sobre la vida social y la literatura de la época

.....
²⁶ *Op. cit.*, p. 286.

porfiriana (pero la obra es de 1932; hacía ya 22 años que había comenzado la Revolución mexicana. ¿Se puede mantener esta justificación?). La madre de Usigli hablaba francés; “desde pequeño oí sonar expresiones francesas”. La madre trató en vano de que las hermanas y hermanos mayores aprendieran el padrenuestro en francés. Pensaban que era ridículo hacer el esfuerzo de labios necesario para pronunciar una /u/ francesa.

Alrededor de Usigli, la sociedad, la enseñanza superior, el teatro de comedia, la opereta y la naciente revista estaban saturados de “galanas galicaciones y de irrazonados racinismos”. Pero no se ve claramente que las palabras citadas por el autor (*chic, boudoir, nuance, hors d'oeuvre, cachet...*) tengan que ver mucho ni poco con Racine.

Pero, a pesar de lo que ha contado, Usigli se dedicó a aprender un poco de inglés. A pesar del ataque del inglés y el francés, “una llamada al orden se hacía sentir para mí esporádicamente en las mal traducidas novelas de Balzac [parece pues que no las leía en francés] ... etc.”²⁷ Viene luego el ataque a Villaurrutia y Torres Bodet, que ya citamos antes. A pesar de no asistir al Colegio de esos privilegiados, el autor tenía ese conocimiento del francés que permite “discutir y saborear” a Mallarmé, Rimbaud, Nerval, Lautréamont, Baudelaire, etc... y hace que “todos los adolescentes de mi generación nos derritiéramos por ir a la Ciudad Luz”. Hay algo desconcertante en el

.....
²⁷ *Op. cit.*, p. 289.

hecho de que después de hacer la declaración sobre los autores citados, confiese el autor que decidió aprender francés, para ir algún día a la Ciudad Luz. Es decir, que podía “discutir y saborear” a los mejores autores de Francia, antes de aprender francés. Es una época que va de 1925 a 1931.

Después de asistir a la Alianza Francesa, “mi educación fue lo bastante desordenada para permitirme conocer al mismo tiempo a Henri de Régnier y a Paul Valéry, etc.” De nuevo nos regala Usigli una lista de todos los autores franceses que leía. Vienen a continuación unas palabras importantes, por el programa que anuncian: “A partir de ahora el francés vino a constituir mi lengua predilecta de fuga fuera de la incomprensiva realidad que me rodeaba.”²⁸

Esta huida era en realidad producida por su extraordinaria capacidad de captación de la realidad mexicana, como veremos.

Vino luego la difusión de la cultura francesa de la primera postguerra mundial; difusión realizada por el grupo de Contemporáneos, a los que Usigli no veía bien. Dos extraordinarios méritos hay que anotar, sin embargo, a su cuenta: llegó a saber de memoria muchas páginas de buenos autores y, por otra parte, se ejerció en la traducción y en la imitación de esas obras. Cuenta a continuación Usigli la anécdota de la reunión a la que asistió Owen y que ya hemos citado anteriormente. Al terminar de na-

.....

²⁸ *Op. cit.*, p. 290.

rrar esa anécdota reconoce Usigli que en el fondo tenía las mismas inquietudes que ese grupo, pero estaba en choque con ellos, y añade: “En este antagonismo silencioso y pulido estaba ya la semilla de una actitud diferente en materia literaria y de observación y penetración de México y lo mexicano”.²⁹ Esta última afirmación es inadmisibile. En las cinco páginas precedentes de este ensayo, Usigli estaba demostrando la presencia de la cultura francesa en el ambiente en que él se movía y, de repente, se anota ahora el elemento patriótico de modo totalmente injustificado. Desde luego, aún no ha escrito una sola palabra acerca de por qué escribió en francés esta obra. Es más, reconoce Usigli que “había ido yo tan lejos que pensaba en francés”.

Por fin llega la revelación: “un día, sin deliberarlo, tomé unas hojas de papel y me puse a escribir un diálogo en francés”. Dos años más tarde, por pura disciplina, acabó esta pieza. “Seguí el camino del francés... porque sí”. Como un buzo que absorbe oxígeno made in France mientras está sumergido con su escafandra en aguas mexicanas. “Si publico *Quatre chemins* es... para declarar que una comedia a la francesa escrita en francés me salvó para siempre de escribir comedias francesas en español.³⁰ Un hermoso Juego de ideas. Sin embargo, se podría objetar que son muchos los que no escriben comedias francesas en español y no escribieron una comedia

.....
²⁹ *Op. cit.*, p. 292.

³⁰ *Op. cit.*, p. 293.

en francés. Pero en este punto interviene la biografía personal de cada autor y no se puede añadir más. Aunque la penúltima línea del ensayo abre la puerta a interpretaciones psicológicas. Dice allá Usigli: “Hablaba yo el francés mejor que todos ellos”. De nuevo los Contemporáneos. Tal vez la razón de ser de esta obra fue sólo demostrar que sabía más francés que ellos.

Nos hemos apartado en este caso del análisis semiótico de textos por dos razones: una, para dar variedad a la investigación; dos, para asomarnos a la complejidad psíquica del autor, misma que podría quedar opacada si sólo se realizara un trabajo tipo lógico-abstracto. De ahí que, como anunciamos en la Introducción, recurramos también al análisis tradicional de textos.

Mientras amemos (1937-1948).

Estudio en intensidad dramática en tres actos

Otra de las facetas del análisis semiótico de un texto destinado al escenario es, como ya apuntábamos, el análisis de los signos escénicos,³¹ Vamos a realizar esta tarea por única ocasión, para mostrar otro aspecto de la

.....

³¹ Como es sabido, la clasificación de los signos escénicos es muy diversa. De los primeros en presentar una clasificación de este tipo en América Latina fue Raúl H. Castagnino. *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1974.

metodología seguida en el análisis del discurso dramático usigliano.

Nosotros agrupamos en cinco puntos los posibles signos estrictamente escénicos (sin embargo, véase nota 31):

- 1) “Kinemas” de 108 actores (presencia física, voz, gestos de manos, cara y cuerpo, desplazamiento dentro del escenario y posición con respecto a los demás actores y objetos).
- 2) Vestuario (o su ausencia: la desnudez).
- 3) Objetos-signo (espacios, muebles, alfombras, paredes, cuadros, etc.).
- 4) Luz (ventanas: número, tamaño, abiertas, cerradas ... ; luz artificial, luz especial para subrayar algo, oscuridad; penumbra, empleo de cintas cinematográficas o videos).
- 5) Sonido (música, efectos especiales, ruidos, “voz en off” ...).

Si aplicamos esta teoría a la obra usigliana que estamos estudiando, el resultado será el siguiente:

LUZ: Es el signo que atrae con más fuerza nuestra atención. Son las “seis de la tarde de un día de primavera”. Es ya el comienzo del ocaso, de la penumbra (este signo tiene en primer lugar un carácter temporal, pero el autor pasa este componente temporal a un objeto-signo: un reloj de bronce que hará sonar las seis campa-

nadas. Subraya por tanto el elemento lumínico como veremos a continuación). El autor confía una importante función a la LUZ: "... hasta donde la luz permite ver;"³² "... hasta donde la oscuridad permite adivinar" (*ib.*); "... lámpara de petróleo apagada" (*ib.*); atmósfera "... sórdida a causa de la luz, o mejor, de la semi-oscuridad a permanente..."³³ Más expresamente todavía declara el autor la función de la LUZ: que el público alcance a captar "el juego fisonómico de los actores" y que, sin embargo, éstos produzcan la impresión de que no se ven con claridad entre sí.³⁴ El telón se levantará en la "oscuridad total". Luego una puerta se abre y deja pasar una "luz polvosa".

¿De qué es signo la LUZ de esta obra? ¿A qué realidad nos remite? A una *impresión sórdida*, como dice el mismo autor. Y esa impresión a su vez nos remite a la semi-oscuridad de la psique de Bernardo. Le falta la luz de la verdadera vida; sólo llega a su razón algún rayo de luz, que hace aún más tenebroso su interior. Más tarde veremos que ese interior es el de una clase social que se desmorona, como nos lo harán saber los objetos-signo:

.....
³² Usigli, *op. cit.*, tomo I, p. 565.

³³ *Op. cit.*, p. 566.

³⁴ *Ibidem.*

...uno de esos interiores franceses de la vieja Colonia Roma... pesadas cortinas de terciopelo negro topacio... mesas de mármol... bronces... reloj de bronce... estanterías siglo XVIII... molduras...³⁵

Todos estos objetos-signo, que en las primeras obras usiglianianas fueron significantes de un deseo de lujo, comodidad y seguridad, sirven ahora a un significado muy distinto. Constituyen, como hemos dicho, el signo de la oscuridad de la razón.

El signo LUZ y su función escénica se confirman a lo largo de todo el Acto I:

...de nuevo un poco de luz sucia...

... parece írsele encima toda la oscuridad de la pieza...

Fausto: ... ¿cómo puedes vivir aquí?...³⁶

... en el marco de la luz cada vez más esfumada...³⁷

... en un marco borroso y casi oscuro ya...³⁸

Al final del Acto I, cuando Fausto (ya en el papel de Bernardo) queda solo, enciende desesperadamente la lámpara. “El cuarto parece iluminarse cegadoramente.”³⁹

.....
³⁵ *Op. cit.*, p. 565.

³⁶ *Op. cit.*, p. 569.

³⁷ *Op. cit.*, p. 574.

³⁸ *Op. cit.*, p. 578.

³⁹ *Op. cit.*, p. 581.

En efecto, Fausto es un hombre que no ha renunciado a la luz de la vida. De ahí el manejo antitético del signo LUZ.

No es exageración el seguir detenida y escrupulosamente los signos escénicos de Usigli, especialmente éste de la LUZ. Es una constatación sorprendente la que surge cuando realizamos este trabajo. En numerosas obras hay en el escenario una gran abertura por donde debe entrar la luz natural a raudales:

EL APÓSTOL: Acto I. Al fondo... dos grandes puertas de cristales que conducen a la terraza ...

Acto II. Al fondo... gran puerta de cristales en la terraza.

Acto III... Una amplia ventana al centro en el fondo.

4 CHEMINS: Scène Première: ... Au fond... un balcon ...

Si damos un salto en el tiempo y llegamos, por ejemplo, a *Noche de estío* encontramos:

Acto I. Al fondo... gran puerta de cristales.

Acto II. Al fondo un magnífico ventanal ...

Como decíamos, no es exageración afirmar que el signo LUZ es de los preferidos en la semiótica escénica de Usigli.

Los colores no están matizados. Generalmente son los fundamentales: rojo, negro, blanco... o al menos, muy definidos. De los muebles se resalta su comodidad

o incomodidad como signo de la posición social de sus propietarios. Faltan casi en absoluto las flores, cosa que extraña en las magníficas residencias en que se desarrollan bastantes obras usigliananas. Pero el manejo de la luz no suele faltar.

Volviendo a la obra que nos ocupa, los signos escénicos, al menos en *la lectura* de la obra consiguen cumplir la función que les asigna el autor. No sabemos qué ocurre en la mecánica real de la representación, ¿Interpretaría el público-espectador la oscuridad en el sentido pretendido por el autor? ¿Se cumplirá simultáneamente la necesidad de ver el rostro, los gestos (los KINEMAS) de los actores? Este es uno de esos momentos en que se comprueba la tesis, tantas veces repetida, de que una obra de teatro no nace hasta el momento de subir al escenario.

La obra termina cuando Martina, la antigua y fiel criada, sale de puntillas cerrando la puerta. “La oscuridad se hace absoluta”.⁴⁰ Bernardo renuncia a la vida y prefiere quedarse solo en su neurosis.

Probablemente no existan lectores (sobre todo críticos de teatro jóvenes) que se pregunten cuál es el valor social, documental, de esta exploración de la personalidad humana. En vida de Usigli ya le hicieron ese reproche, como él mismo recogió en su obra *Los viejos*:

.....
⁴⁰ *Op. cit.*, p. 618.

Joven Dramaturgo: ... se trataba de demostrar que estamos más allá de esas basuras dizque psicológicas y que esos viejos pendejos no tienen ya nada que decirnos...⁴¹

La persona que elige este camino de estudio, termina muy pronto su viaje, sin salir de sí mismo y no merece mayor atención. Cada teatro debe ser examinado desde sus propios presupuestos. (No se puede juzgar el estilo gótico desde el funcionalismo del siglo xx.)

¿Cuál era el punto de vista de Usigli con respecto a esta obra y a *Aguas estancadas*? Lo expuso claramente.⁴² En primer lugar, fue severamente reprendido por Xavier Villaurrutia dentro de corteses sonrisas y disculpas. Luis G. Basurto Jr. afirmó: “No. Esta pieza no es, no puede ser de usted”. Usigli defiende su derecho a escribir lo que quiera. Define al poeta dramático “como un espejo”.⁴³ Pero no dice de qué debe ser espejo. De *todo*, parece afirmar más tarde, pero esto no aclara mucho. En tercer lugar se justifica por su afición a la novela policíaca, que le llevó a intentar un melodrama. Con esto “... podía empezar a atraer al público a las salas...”⁴⁴ Este

.....
⁴¹ *Op. cit.*, tomo III, p. 163.

⁴² *Op. cit.*, pp. 447 ss.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 448.

proyecto “abortó”.⁴⁵ Lo esencial, afirma Usigli siguiendo a B. Shaw, “consiste en dialogar y lo demás viene por añadidura”.⁴⁶ Esto no sólo es una tesis teatral, sino sociológica, muy vulnerable. Tal vez lo que los jóvenes críticos quieren criticar, sea precisamente esta actitud ante el teatro y ante la vida. Sigue Usigli:

... escribí el primer acto, lo guardé... y tardé once años en cumplir mi promesa [de seguir]. Mi mayor interés al terminarla era comprobar si había logrado yo mi propósito original: sostener de principio a fin la *intensidad* dramática.⁴⁷

Ahora sí podemos reflexionar sobre este tipo de teatro, después de escuchar a su autor.

Resulta que en muy pocas páginas nos indica cuatro propósitos de la obra:

1. Reflejar *todo* (también lo psicológico), porque el poeta dramático es un espejo.
2. Llevar al teatro la afición que sentía por la literatura policiaca.
3. Dialogar.
4. Hacer un ensayo de intensidad dramática.

.....
⁴⁵ *Op. cit.*, p. 450.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

Esto sí produce perplejidad en el atento lector. Tal vez la pluralidad de intenciones sea responsable de la crítica realizada por los jóvenes autores y críticos y no la psicología.

Curiosamente, Rodolfo Usigli emparenta esta obra con *Aguas estancadas*, en el sentido de ser también un intento de hacer popular el melodrama en teatro.

No repetiremos, pues, lo dicho a propósito de *Mientras amemos*, aunque sí destacaremos un valor de esta obra (*Aguas estancadas*) que (este juicio es muy discutible y lo exponemos con toda provisionalidad) Usigli mismo no parece haber captado. Nos referimos a lo que pudo haber sido tragedia auténticamente mexicana (tan buscada por Usigli) o al menos drama de gran calidad. El drama de las clases humildes de la Ciudad de México. El Acto Primero demuestra que Usigli tenía la capacidad que andaba buscando en otra parte y que no empleó en el proletariado urbano mexicano. Había un impedimento psicológico insuperable: Usigli detestaba, odiaba y temía al mundo de la pobreza, que tan magistralmente lleva al escenario en ese Acto Primero y que queda calificado semióticamente con una fuerza enorme:

OBJETOS-SIGNO. (Acto I)

vivienda de dos piezas en una vecindad de la Ciudad de México... ajuar de bejuco... una silla tiene la pata rota... En todos los muebles el bejuco está deteriorado. El sofá... viejo y ajado... lámina religiosa —la

Virgen de los Dolores— bastante sucia... patio desolador... uno de esos patios mexicanos de paredes desportilladas, con oquedades en varios sitios, sucio... La puerta no tiene cortinas. Uno de sus cristales ha sido reemplazado por un periódico ya amarillento...

Continúa de una manera exacta, precisa, demoledora. Lo mismo ocurre con otros tipos de signos escénicos:

(Sarah)... su pelo desarreglado... su traje sin época, sin color casi...

(La madre)... mujer temerosa, lastimada, pero de una vulgaridad absurda...

(El padre)... va en mangas de camisa, sus tirantes cuelgan... su paso y su voz denuncian el ebrio consuetudinario de licores baratos...

(Humberto)... lleva un traje azul marino sumamente lustroso, estrecho y de moda indefinida, pero planchado hasta que parece que la tela va a quebrarse...⁴⁸

Cada detalle, cada signo, es directamente perceptible. Los seres humanos quedan apresados en esos signos, que ellos mismos producen, pero que los definen y aprisionan. Es un conato de drama que Usigli no quiso desarrollar. Cuando habla de los humildes ve sobre todo

.....
⁴⁸ *Op. cit.*, tomo I, pp. 621-622.

suciedad, fealdad y brutalidad. Por eso no desarrolló esa línea dramática. La obra *Aguas estancadas* se transforma en un juguete policiaco, con algo de novela de terror.

El *radiodrama* en un acto *Sueño de día* (1940) tiene también algo de atmósfera de terror, aunque en su sentido propio. Es decir: no en el sentido bastante corriente de acumulación de sangre, muertes y cadáveres, sino en el de un ambiente que, a través y por medio de múltiples pequeños elementos, encierra y ahoga a un personaje. La oposición fundamental de que tantas veces hemos hablado (YO frente a LOS DEMÁS) se muestra a nivel semántico en la oposición entre Clementina y Xavier, que refleja la oposición entre Clementina y la hermana de Xavier, Rosaura.

Jano es una muchacha (1952)

Queremos decir que es una muchacha que reúne en sí caracteres contradictorios; no está hecha de carne humana, sino de aire de las cumbres recién estrenado y limpio; inocente y sensual; provocativa y retraída, moderna y eterna. En una palabra: virgen al borde de su primera prostitución.

Reaparece aquella Diana de la primera obra de Usigli, veinte años atrás; aquella “amazona moderna, virgen fuerte... de veintiocho años, alta pero frágil. Blanca, de

cabellos negros...”⁴⁹ Es la Alice de *4 chemins* 4: “...estatua inefablemente terminada, que esperase a ser desvelada... de voz rica y siempre cambiante...”,⁵⁰ “...sigue todavía velada, virgen como el alba”.⁵¹ La que al aparecer en un *boîte* de segunda categoría “...lleva un vestido sencillísimo, blanco, cabeza desnuda...”.⁵² El final del siglo XIX y principios del XX gustaba de este contraste; de ese momento en que la virgen está a punto de enfrentarse al vicio, a la degradación. D’Annunzio, Valle Inclán y tantos otros, gustaban de este enfrentamiento. Parece que Usigli también. En la obra que nos ocupa, que se desarrolla dentro de la oposición casa/burdel, Jano es la agrupación (lo que hemos llamado “paquete”) de los mismos roles temáticos. No se llama así; se llama Mariana, “...niña alta, espigada, de cabellos negros...”.⁵³

Lo que los narratólogos modernos llaman “mediación discursiva”, es decir, el discurso producido socialmente y que se incorpora (consciente o inconscientemente) al autor, imponía la convicción de que la “vida” se descubría en el burdel. Desde el punto de vista antropológico, este dato ha pasado a ser testimonial de una época. En efecto: se

.....
⁴⁹ *Op. cit.*, p. 13 ss.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 77.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 83.

⁵² *Op. cit.*, p. 98.

⁵³ *Op. cit.*, tomo II, p. 400.

trataba de un rito iniciático, que tenía su liturgia y sus elementos ornamentales (“...muebles anticuados, de estilo francés, con tapicería de raso brillante... veladoras de pie con pantallas de raso y colgajos... etc.”). El mismo protagonista, Felipe Regla (el HOMBRE durante toda la Escena 1 del Acto I) da todo ese valor a la experiencia iniciática:

Era yo un chico limpio, decente, ambicioso... Y ahora quiero ser otra cosa. Quiero ser, ¡figúrese usted! el joven limpio que era... (está hablando con la dueña del burdel).⁵⁴

Define así la “vida” tal como esa mediación discursiva la entendía:

...tengo cuarenta y tres años, he visto todas las grandes ciudades y he navegado por todos los mares. Conozco a las mujeres de placer del mundo entero...⁵⁵

Tal vez sea esta mediación discursiva la que ha quedado terriblemente anticuada: creerse viejo a los cuarenta y tres años; llamar sabiduría de la vida al conocimiento de las muchachas de un burdel.

Se repite también, al cabo de tantos años, el rol temático del “hombre que sabe todo”, el “hombre que

.....
⁵⁴ *Op. cit.*, p. 394.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 401.

mira con condescendencia a los otros”, “el hombre que está más allá de todo. Así pues la variante de la oposición HOMBRE-MUJER (YO-LOS DEMÁS) en esta obra, parece ser que la mujer es al mismo tiempo virgen/prostituta. El autor da carácter de simbología profunda a esa afirmación.

En *La diadema* (1960) encuentra el lector la oposición HOMBRE-MUJER en clave de magnífica comedia. Llena de buen humor y frescura. No aparecen los roles del hombre “poseedor de todos los secretos” que tan antipáticos hace a algunos personajes usiglianos, ni la virgen/prostituta o la supermadre. Demuestra el autor que podía hacer muy buenas comedias de entretenimiento y prueba al mismo tiempo la variedad de fórmulas teatrales que poseía.

Un navío cargado de... (1961) no tiene la agilidad de *La diadema*. El “Duque de San Jerónimo” encuentra en Sofía Reynolds, su amante, tras leves enfrentamientos, producidos en realidad por la circunstancia social, comprensión y acogida.

El testamento y el viudo (Sin fecha. Anterior a 1963)

De nuevo el melodrama policiaco sirve de vehículo expresivo a la oposición HOMBRE-MUJER. Un triángulo amoroso (Demetrio Salinas / Sandra / Joel Quiñones).

La MUJER “...niña y fiera, una bella combinación”⁵⁶ muestra una duplicidad, que tal vez es lo que Usigli trató de expresar una y otra vez.

El encuentro (1963, Oslo)

Sigue inmediatamente a *El testamento y el viudo* en el *Teatro completo*. Podría haber prescindido del largo preámbulo ambiental, tipo “cuadro de costumbres”, que en la edición que estamos manejando del teatro usigliano ocupa de las páginas 71-76. Tal vez no quiso renunciar el autor a presentar una agradable experiencia que tuvo en Noruega, o la impresión de un mundo exótico y distinto. También resiente el lector la minuciosa descripción de cosas sin función escénica o dramática, como la forma en que el mesero sirve un coñac.⁵⁷ Se trata de una variante muy interesante de la oposición HOMBRE/MUJER. Ahora el hombre es ya maduro y por una serie de circunstancias se enfrenta a una jovencita, que en realidad anda buscando a un joven, por quien había sentido una profunda fascinación en un baile. La larga conversación con el hombre maduro la ha enseñado a comprenderle, a darle algo de esperanza. Pero, de modo imprevisto, aparece el joven, retorna la fascinación “eléctrica”, por decir así, y se rompe el encuentro que da título a la obra.

.....
⁵⁶ *Op. cit.*, tomo III, p. 50.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 78.

Por último, después de 1963, ensaya Usigli una nueva técnica teatral con *Carta de amor* (monólogo heterodoxo en tres pliegos y un *post scriptum*). De nuevo el HOMBRE frente a la MUJER, que ha huido. Le escribe cartas de amor en las que se entrelazan vida y muerte, razón y locura. “Me aburrí de ti, mi vida, mi amor, mi joya, mi diosa —y me aburrí de mí mismo.”⁵⁸

Al terminar este recorrido breve a lo largo y ancho de las obras de Usigli en las que, a nuestro entender, desplegó el maestro mexicano su experiencia de la oposición profunda entre hombre y mujer (que entendemos como un momento de la oposición lógica, a nivel más abstracto, entre el YO y LOS DEMÁS), podemos aventurar algunas conclusiones.

- 1) La MUJER que aparece en estas obras de Usigli que hemos agrupado en el subconjunto: a) El HOMBRE (YO) frente a la MUJER (LOS DEMÁS), no tiene rasgos específicos que permitan decir: la mujer mexicana.
- 2) Al contrario, el autor se esfuerza en presentarla como “eterna”, como “símbolo” (a excepción de Sarah en *Aguas estancadas*). Es un algo que el HOMBRE (también con mayúscula, como “eterno” es decir: no-temporal y como “símbolo”) encuentra en su camino. Algo que trata de descifrar; que puede resultar virgen o prostituta o ambas cosas a la vez (ya que esta mentalidad goza con la ambivalencia). La MUJER fascina. La

.....
⁵⁸ *Op. cit.*, p. 99.

MUJER engaña. La MUJER desconcierta. Frente a ella (y siguiendo al autor) el HOMBRE aparece en la juventud tratando de conquistarla, o de conquistar un sueño al que llamó MUJER. En la madurez el HOMBRE cree estar más allá de todo, pero en el fondo aún lucha con el MISTERIO-MUJER. Por último, en la vejez, se sugiere el desengaño, el aburrimiento.

Sería el momento de comparar a Usigli con los dramaturgos de su época, tanto en México como en Estados Unidos y Europa. No es suficiente decir que este discurso dramático usigliano suena a “fin de siglo”, porque incluso ahí mostraría rasgos originales.

Nuestra investigación, que pretendía ser una lectura universitaria de la obra de Usigli, se ve obligada por circunstancias académicas a dirigir atención especial a la relación entre este teatro usigliano y la sociedad mexicana. Hemos dado por supuesto, que la relación entre ambos extremos del tipo “declaraciones del autor” y la relación del tipo “cuadros de costumbres” es una relación *débil*. Dicho con otras palabras: podemos afirmar desde un principio, que hay relación entre la obra de Usigli y la sociedad mexicana, porque así lo dijo mil veces el autor y era sincero. También podemos decir que muchas veces se dice: “la acción en el México actual”. Pero eso no basta. Buscamos una relación *fuerte*; es decir: un teatro que sólo pueda haber nacido en México.

Seguiremos con este intento en el siguiente apartado de este segundo círculo concéntrico.

El hombre frente a la familia

- *El niño y la niebla* (1936)
- *Medio tono* (1937)
- *Otra primavera* (1937-1938)
- *La mujer no hace milagros* (1938)
- *La familia cena en casa* (1942)
- *Los fugitivos* (1950)
- *Las madres* (1949-1960)

De nuevo observamos un eje semántico diacrónico, es decir: un contenido de sentido que se repite a lo largo de 24 años (1936-1960). Esta constatación permite afirmar que no hay evolución temática en Usigli, sino una manifestación cíclica, repetida, de los significados que más le interesaban.

El niño y la niebla (1936)

Toda la semiótica escénica, es decir, el conjunto de signos que actúan sobre el escenario, hace referencia a un mismo significado: la muerte. Baste un pequeño ejemplo:

... Sala alta, espaciosa, fría... luz deslucida, manchada... piano negro, con cierta sugerencia de ataúd en su desnudez... candelabros vacíos... cortinajes mal sujetos, de un violeta ceniciento... grandes caracolas de desteñidos rosas... libreros despoblados... sala empolvada, desmayada...⁵⁹

Las primeras palabras que se pronuncian son también de muerte:

Son las cosas de la revolución, niña, Primero don Jesús y ahora don Venustiano...⁶⁰

Rodolfo Usigli dio valiosas indicaciones acerca de esta obra: fue escrita para una actriz (todo el mundo sabe cómo determina esto el rumbo de una obra); no pudo estrenarse en 1937; permaneció trece años manuscrita y guardada; refleja la influencia de Strindberg e Ibsen (cosa que el autor considera intrascendente y recurre a una explicación que no convence); y lo más interesante: el tercer acto fue escrito *antes* de los dos restantes.⁶¹ También afirmaba el mismo Usigli que la obra “no es sino un ejercicio de estudiante”.⁶²

.....
⁵⁹ *Op. cit.*, tomo I, p. 442-443.

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Op. cit.*, tomo III, p. 434.

⁶² *Op. cit.*, p. 435.

La oposición entre los tres personajes principales es frontal: padre/madre/hijo. Recordaremos algunos momentos:

oposición PADRE-HIJO:

... Pero ahora veo que no conocí a mi hijo... Toda su vida estuve observándolo, tratando de ser su compañero, su amigo —y no pude.⁶³

oposición MUJER-ESPOSO (la más cruel):

En esta casa no hubo nunca más que un padre y un hijo —la mujer, la madre, estaba como en otro mundo... yo pedí a Martha que se divorciara. Fue a raíz de uno de esos disgustos de ustedes...⁶⁴

Odio a Guillermo porque es un fracasado, pero sé que soy yo quien lo hizo fracasar...⁶⁵

Él dice que no le importo, pero en el fondo, nos ligan quince años de vida común, de odio mutuo...⁶⁶

.....
⁶³ *Op. cit.*, tomo I, p. 481.

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 483.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 486.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 489.

Más llamativa es la oposición MADRE-HIJO:

Yo no creí que una liberación pudiera ser tan espantosa.

MAURICIO: ¿Cómo puedes decir eso? Era tu hijo...

MARTHA: Me siento liberada.⁶⁷

Estamos pues en el centro de un infierno de incompreensión mutua, que no hubiera necesitado del recurso de la locura de la familia de Martha (recuerdo de Ibsen). Ese afán de explicar las oposiciones irreductibles de los seres humanos a través de la patología es un elemento cronológicamente tardío y superado, al menos en esa forma.

A partir de ese acto tercero construye el autor el resto de su obra, con enorme interés y dominio de la carpintería teatral.

Hemos buscado detenidamente la prueba de lo que Usigli dijo acerca de esta obra, a saber: "... con toda su mexicanidad..."⁶⁸ Se habla de México; se citan acontecimientos ocurridos en la vida nacional; se lamenta el protagonista de vivir en la provincia; quiere marchar a México. Pero, ¿es la sociedad mexicana la causante de la acción dramática? La pregunta, así formulada, puede parecer injusta. Lo que queremos decir es que esta acción podía haber ocurrido en Oslo, sólo con cambiar un par de nombres. No hay elementos importantes que

.....

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 485.

⁶⁸ *Op. cit.*, tomo III, p. 435.

definan estructuralmente a esta obra como mexicana. Sin embargo, hay una pista que nos lleva a la explicación de la “mexicanidad” que atribuía Usigli a su obra. Esta obra fue escrita en la nostalgia de México, nacida de la ausencia. Pudiera entonces suceder que el autor pensara en México mientras escribía su obra, pero ésta no se define —al menos, según nuestra opinión—, por elementos mexicanos. Martha, la madre, parece más bien un tipo de mujer que no se prodiga en México.

Mucha mayor mexicanidad encontramos en *Medio tono*, comedia en tres actos de 1937. Una familia numerosa constituida por el señor y la señora Sierra y sus hijos David (35 años), Enriqueta (32), Gabriela (25), Julio (22), Víctor (19), Sarah (18) y Martín (15), muestra lo que el autor duramente expresa:

...su falta de pasión, entre repeticiones de moral de clase, aspiraciones frustradas en la propia, mezquina medida, y deseos informes, impersonales, casi.⁶⁹

Podría discutírsele al propio autor la justeza de su autocrítica. Podría reprochársele que no supiera ver la grandeza en esos personajes a los que desprecia. Pero sería éste un camino psicológico, que fácilmente se transforma en murmuración o chisme. Regresemos al texto. “Ante todo, el teatro realista no me interesa” de-

.....
⁶⁹ *Op. cit.*, p. 439.

cía Usigli en el mismo párrafo que citábamos hace unos momentos. Pero enseguida añade: “sin embargo... me parece la única solución al mal del teatro en México”. Incluso, dentro de ese teatro realista que no le gusta, sitúa a su obra como “La mejor comedia realista que se ha escrito en México”.

Explica su rechazo del realismo porque no permite la exaltación poética de los personajes; porque los actores mexicanos interpretan lo de teatro realista en el sentido de hacer todo lo que se les ocurra, puesto que “será real” y de ese modo transformaron a la familia Sierra, que debería haber sido ruidosa, abierta y simpática, en una familia cualquiera, borrosa y desagradable. El tema de la importancia del actor (tan reconocida hoy día) se prosigue con la confianza de que Usigli escogió actores del norte de la república, por ser más sanos y simpáticos. No actores del centro, “reprimidos, pesimistas, introvertidos y lentos...”⁷⁰ Todas estas apreciaciones pertenecen a otra investigación (que será necesario hacer): cuál fue la teoría teatral de Usigli. Tal investigación tendrá que tener en cuenta las contradicciones, como principal ingrediente. Es propio de alguien lleno de vitalidad, en constante polémica con su ambiente.

Como tesis fundamental de esta obra declaraba Usigli: “el instinto de clan y rebaño (de la familia mexicana), pero de sacrificio y resignación que asocia a sus miem-

.....

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 442.

bros en los momentos de peligro y los hace superar sus diferencias personales”.⁷¹ Tal vez lo mejor de la obra esté más allá de los deseos de Usigli. Ya sea interpretado por actores de un tipo o de otro, esta pieza tiene una verdad teatral fortísima: ¡hacer vivir sobre el escenario a unos seres que no tienen nada de especial y que sujetan nuestra atención de principio a fin! Podríamos recordar aquí, sin exagerar, la queja de Cervantes de que el tema de su obra era “muy seco” y que no permitía el lucimiento del escritor. ¡Eso lo dijo del Quijote!

De nuevo en la época actual y de nuevo la sociedad mexicana, pero esta vez a nivel de clase alta de 1900 aparece en *Otra primavera* (1937-1938), pieza en tres actos.

Ahora sí, los personajes son tratados con simpatía. Ese mismo sentimiento se transmite a través de los signos escénicos: sala profunda con múltiples ventanas... sillones de fina construcción, etcétera. Hay un epíteto: “extraña” aplicado a la sala que nos presenta una vez más ese tipo de signos cerrados, tan redundantes (en terminología de Umberto Eco) que sólo permiten una interpretación. No sugieren, no dejan libertad al lector o espectador. El epíteto “extraña” hace referencia a la locura que estallará en la casa.

De esta pieza teatral podemos examinar un elemento que se repite en casi toda la obra de Usigli: el manejo de datos que todo el mundo parece conocer

.....
⁷¹ *Op. cit.*, p. 445.

sobre la escena o desea conocer y que sólo al final saltará como una sorpresa. Diríamos que es un teatro construido para la sorpresa final. Podría haber sido escrito desde una revelación, desde un hecho importante, para luego concentrarse en las reacciones de los personajes. Por el contrario, el autor parece dar mucha importancia a esa revelación final, que nos explicará muchas cosas incomprensibles de la obra. Como cualquier otra técnica también ésta es digna y utilizable. Pero tiene el riesgo de irritar al lector o al público, sobre todo si está viendo desde mucho antes qué es lo que el viejo prestidigitador va a sacar de la manga.

Usigli criticó duramente en alguna ocasión:

(esas piezas)...de grandes pretensiones dramáticas, con esos vuelos hacia la sublimidad del sentimiento abstracto, que tanto seducen a nuestros sedicentes autores dramáticos.⁷²

¿No hay en *Otra primavera* bastante de lo que él criticaba en ese momento? Queremos decir esto: la rebelión de los hijos, desgraciadamente, no necesita causas muy extraordinarias para manifestarse. Suceder al padre en la posesión de la hacienda sería motivo suficiente para desencadenar el drama. Pero Usigli acude una vez más a la locura. Es el móvil de muchas accio-

.....

⁷² *Op. cit.*, p. 442.

nes; es la razón de la clarividencia de Amelia, la esposa/madre. Y en la escena final, la de las grandes frases, parece que se muestran esos "...vuelos hacia la sublimidad del sentimiento abstracto" que Usigli criticaba. En este caso: "la antigua fidelidad a toda prueba".

La mujer no hace milagros (1938), comedia de malas maneras en tres actos, indica en el subtítulo cuál es su contenido. Un diálogo de rencores y odios entre hermanos, que al final se resuelve en un "pero en el fondo son buenos y se quieren". Junto a eso, aparece una de las "madres" usiglianias dotada de tantos roles característicos: "clarividente", "aparentemente fuera del mundo moderno", "más moderna que los que se creen modernos", "factor de cohesión de la familia", etcétera.

No falta el enredo de tipo "juego intelectual" en que se complace el autor: te quiero, pero para que no sepas que te quiero, te quiero demasiado y así parece que no te quiero y se protege el te quiero inicial... Si parece exagerada nuestra crítica, véase el juego, no ya de palabras, sino de ideas, de esta escena final:

ROBERTO: No es posible, Herminia. Es una mentira o un milagro.

HERMINIA: Pero usted ha dicho siempre que la mujer no hace milagros...⁷³

.....
⁷³ *Op. cit.*, tomo I, p. 892.

Según la interpretación más directa, quiere decirse que, como la mujer no hace milagros, se trata de una mentira. Ahora bien, como de hecho la escena final significa el triunfo del amor de Roberto y Herminia, tras infinitos “tirabuzones mentales”, quiere decirse que se trata de un milagro: en efecto, Raúl sabía que Roberto quería a Herminia, pero que no se atrevería a decírselo. Entonces, Raúl fingió que estaba enamorado de Herminia, para que Roberto hiciera por Raúl, lo que no hubiera hecho por sí mismo, es decir: enamorar a Herminia.

Como vemos, el deseo de mantener constantemente en vilo al lector o público, el deseo de la gran sorpresa final, sigue siendo el esquema técnico de esta pieza teatral. Lo que había comenzado como una radiografía de las relaciones violentas introfamiliares de la familia mexicana, con una fuerza implacable, la del Usigli “voz de México”, se transforma en una comedia de enredo al gusto de algunas minorías burguesas. Repetimos una vez más que el autor tiene derecho a producir el tipo de teatro que crea más conveniente, pero el público también tiene sus derechos y uno de ellos es el más sencillo: decir lo que ha visto en la obra.

A Usigli no le gustó la crítica que se hizo de esta obra y así lo manifestó, como es bien sabido, en una piececita corta: La crítica de *La mujer no hace milagros* (comedieta en un acto, 1939), en la que vapulea a los críticos por su incompetencia.

Una de las pocas obras teatrales a las que Usigli no colocó un subtítulo desconcertante, sorpresivo o, al menos, original, es *La familia cena en casa* (1942), a la que sencillamente titula, comedia en tres actos. En ese momento, Usigli tenía conciencia de estar haciendo teatro según las reglas. Así lo manifiesta en la introducción que escribió para esta comedia en 1942 y que retocó y confirmó en 1961. Tiene la forma de violentísima carta a un dramaturgo joven, “su amigo implacable”, como firma el propio Usigli.

En esa introducción, afirma Usigli: “es una comedia que me ha preocupado muchísimo”; “... como otras más, tendría títulos para servir de cimiento al teatro mexicano del futuro” y finalmente: “Esta es una comedia escrita con apego al arte dramático, una comedia recordada con ayuda de la imaginación”⁷⁴ También en esa introducción las intenciones de su obra:

Es una familia venida a más... que está entre “el diablo y el mar azul”, entre la aristocracia, los políticos y los nuevos ricos de México... Representa la falta de realidad y de raíces de las clases altas de México... El origen de su fortuna es oscuro, pero el desarrollo de su fortuna es claro.⁷⁵

.....
⁷⁴ *Op. cit.*, tomo III, pp. 607 y 609.

⁷⁵ *Op. cit.*, pp. 610-611.

De la madre afirma: “creo que va a resultar extraordinaria; ahoga el principio de su vejez en un carrusel incesante”.⁷⁶ Recorre luego los demás miembros de la familia y termina: “En otras palabras, constituyen una familia plena y revolucionaria que sería inexplicable sin la Revolución.”⁷⁷ Esto suena muy crítico, levantaría ampollas en muchos oídos, pero teatralmente no es cierto. Nada hay en el texto que justifique esas palabras. La fortuna del padre de Carlos tiene un origen de folletín del siglo XIX: un amigo que muere y quiere salvar su dinero de los acreedores. Eso es todo. Quizá lo que quiso decir Usigli es que la mezcla de distintas clases era un rasgo característico de la nueva alta sociedad formada después de la Revolución, pero, repetimos, el origen de la fortuna de la familia no está en la Revolución. Lo mismo ocurre en el caso de Carlos, al que el autor califica así: “es... naturalmente un producto universitario” (*ib.*), frase que sólo revela la prevención que tenía Usigli todavía entonces contra los que habían asistido a la Preparatoria y a la Universidad. Nada hay en el texto de “universitario”, salvo una frase en que Carlos dice que seguirá su profesión. Eso es todo. Una vez más comprobamos una distancia muy grande entre las intenciones anunciadas por el autor y lo que realmente dejó escrito en el texto.

.....
⁷⁶ *Op. cit.*, p. 611.

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 611.

Aunque no somos partidarios de incluir sospechas en una investigación, sí podemos hacer una excepción y presentar aquí una de esas sospechas. Usigli es uno de esos autores que temen espantosamente que se sepa que se inspiraron en otro autor. D'Annunzio, Benavente y muchos otros habían escrito en Europa comedias y dramas de ambiente cosmopolita. A Usigli le tentó la idea de hacer algo parecido y lo hizo. Creyó, tal vez sinceramente, que estaba haciendo crítica de la Revolución mexicana. Podría ponerse la objeción de que una obra teatral tiene vida fuera del texto; que sólo en la “situación de comunicación” con un público el texto alcanza su verdadera dimensión; según esto, el público mexicano que había vivido la Revolución, captaba mensajes subliminales, que el mero análisis del texto no puede captar. Esta objeción sería fuerte si el teatro de Usigli hubiera sido estrenado, pero como él mismo se quejó:

... mi historia personal. Es una historia sencilla, una historia de manuscritos encerrados años enteros en cajones porque nunca me atrevía a ofrecerlos a nadie ni a insistir en su buena calidad ...⁷⁸

Todo ocurre en la soledad del escritor, como vemos en el conmovedor documento humano que es la cita anterior.

.....

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 616.

La obra, que tiene muchos pasajes de una comicidad extraordinaria en el diálogo, presenta (al ser examinada a un nivel más abstracto) la oposición del YO *vs.* LOS DEMÁS, que en este caso es Carlos (YO) frente a LOS DEMÁS (la madre, las tres hermanas y la sociedad; circunstancias que curiosamente reproducen las de la vida de Usigli). Tal vez sea necesario presentar las pruebas de lo que estamos afirmando. En la columna de la izquierda colocaremos los “roles temáticos” y a la derecha la comprobación en el texto:

MATRIARCA (la que ejerce el mando):

... No vas a jugar con nosotros de ese modo. Mañana mismo te casarás por el civil... (p. 99).

... y si estimas... lo que es nuestro nombre, tienes que obedecerme (p. 100).

VIDENTE (la que ve lo que los demás no ven):

Yo le juro que dentro de tres meses todas las gentes... la tratarán como una princesa. Veremos cuál clase absorbe a cuál (p. 100).

¡Quédense y luego sabrán la verdad! (p. 117).

FILÓSOFA (sabe la esencia de la vida):

Es la edad, hija mía. Toda mujer que se atreva a pasar de los cincuenta, parece guapa (p. 73).

Como que sólo de vieja sabe una lo que es ser joven. Tú debes saberlo ya (p. 119).

Puede que no tengamos clase, como usted dice, pero todas las clases vienen aquí. Gracias a nosotros el anti-

guo régimen y la revolución se dan la mano... Y si no hay raíces aquí, ¿dónde las hay en México...? (p. 137).

PSICÓLOGA (conoce el alma humana):

...Tan regular [un vestido] que quisieras aprovecharlo para una falda de noche... (p. 73).

Los trajes de noche son todos tan parecidos. Yo siempre que veo los de ustedes tengo la impresión de haberlos visto ya. ¡Si seré tonta! (risas forzadas entre las señoras) (p. 83).

SIBILA (anuncia con misterio lo futuro):

Si quieren saber la verdad sobre su padre, se quedarán para la fiesta y allí veremos lo que pasa (p. 115).

Madre, ¿para qué hacer cosas tan absurdas? ¿No puedes decimos simplemente la verdad? (p. 117).

FUERTE (y hermosa en cuerpo y alma):

Tiene la cabeza casi blanca, el rostro joven aún...

Te advierto que estás guapísima, mamá (p. 73).

[Cuando afronta a toda la sociedad con su fiesta, dice]: En todo caso no seremos los únicos ladrones que hay aquí [y afronta la situación] (p. 115).

SERENA (mantiene la calma):

[Cuando su hijo se presenta con la cabaretera]:

¡Qué renuncia ni qué ojo de hacha! Tráigame un plato de ensalada de pollo o algo... (p. 98).

Yo estoy segura en cambio de que ahora mis hijas se quedarán para la fiesta (p. 109).

DURA (cuando es necesario para los suyos):

Bien claro le dijo lo que pensaba. No era tanto que no quisiera tener hijos como que no podía (p. 105).
¡Qué enternecer ni qué narices! (p. 106).

Todos estos roles temáticos se repiten a lo largo del discurso usigliano durante toda su vida, conformando ese grupo de “madres” (o tal vez una sola) que tanta fuerza tienen en su teatro.

Por el contrario, la figura del hijo, Carlos, aparece borrosa, diluida frente a su madre, sus hermanas y la sociedad. Enseguida se somete a las sugerencias de su madre, sin imponer su hombría. Más aún, lo poco que sabemos de él es que “casi solloza” (p. 112); “... se deja caer en una silla sollozando” (*ib.*).

De nuevo una familia numerosa, que vive allá por los años de 1908 en un palacio del Paseo de la Reforma, aparece en *Los fugitivos* (1950), pieza en tres actos. El epíteto “pieza” que acompaña al título, es el único pobre de toda la imaginería usigliana, en que siempre se evitaba la normalidad en el modo de nombrar a las piezas. De ésta no se dice: drama, comedia, etc., sino simplemente: pieza.

El título *Los fugitivos* se explica en la escena final:

PEPE: ... estas gentes de México se *fugan* siempre de la realidad. Están perdidas ...

CARLOS: ... Tiene razón Pepe: ustedes, siempre fugitivos de la realidad, se creen intocables, inmortales...⁷⁹

La pieza no queda bien encajada en el mero círculo familiar, porque desborda al círculo de la vida política. El jefe de la familia es compadre de don Porfirio, por lo que la obra se transforma en un cuadro de las costumbres que prevalecían en algunas familias, de una clase social, de la Ciudad de México. No tiene valor revolucionario o profético, pues fue escrita en 1950.

La última obra de este segundo círculo concéntrico, que habíamos agrupado bajo el epígrafe: “el hombre frente a la familia”, lleva por título *Las madres* y como fecha de composición 1949-1960. Había sido “soñada” en 1936. “... momento de floración, energía de mi actividad literaria...”⁸⁰ El pudor de Usigli con respecto a su biografía le hace acumular páginas y páginas de un brillante ensayo sobre la necesidad de escribir prólogos y sobre el manejo del tiempo en teatro, antes de decirnos honradamente: “... es un intento de recobrar el ambiente de mi época infantil, y de trazar ese ensangrentado territorio de los años de 1914 a 1917...”⁸¹

No hubiera necesitado más explicaciones. El que no acepte esa necesidad de un autor, no quedará con-

.....
⁷⁹ *Op. cit.*, tomo II, p. 386.

⁸⁰ *Op. cit.*, tomo III, p. 784.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 785.

vencido por nada. Nosotros creemos en esa necesidad y afirmamos algo un tanto aventurado: es la única obra de Usigli en que los personajes son de carne y hueso, no son meros portadores de roles temáticos, o, si se prefiere una terminología tradicional: no recuerdan los papeles de los autos sacramentales (el rico, el pobre, etc., o en términos modernos: la señora distinguida, el psicoanalista, el joven oficinista responsable, etcétera). Hay una verdad humana, purificada por el tiempo; es decir: con la suficiente distancia para que los personajes vivan vida teatral y no extra-teatral.

En la introducción o prólogo a esta obra (prólogo que ya hemos citado) se encuentran las siguientes palabras de Usigli, que vienen a ser una confirmación indirecta de la artificial división en tres círculos concéntricos realizada y utilizada en el curso de esta investigación. En efecto, escribe Usigli:

... no se trata del conflicto de la personalidad, que suele ser la base del drama, *personalidad versus sociedad, hombre contra mujer* ⁸²

Y añade que en esta obra, *Las madres*, el conflicto se entabla entre el pueblo, inerme, aterrado (al menos, un sector del pueblo) y la Revolución. Palabras que son ciertas, pero que es necesario complementar. Doña Julia,

.....

⁸² *Op. cit.*, pp. 781-782.

y sobre todo Ricardo, aun perteneciendo al pueblo, sufren la oposición de éste; incluso del sector pasivo e inerte. El tipo de crueldad que todos los sectores sociales, inclusive los más desprotegidos y oprimidos, emplean a su vez con aquellos de sus miembros que destacan por su inocencia, belleza o deseo de instruirse.

¿Cuál es la unidad, si es que la hay, de este gigantesco cuadro de costumbres? Pudiera parecer, en una primera aproximación, que hay multitud de temas. Sin embargo, hay unidad, que trataremos de mostrar enseguida. Para ello es necesario presentar un resumen de esta obra:

ACTO I (1915) La muerte

CUADRO I. La vecindad/la peluquería/. Están los zapatistas en México; van a llegar los carrancistas o Carranzas/la tienda de doña Julia/ amistad Ricardo-Luis/ llegan carrancistas.

CUADRO II. Balacera/Fernando Estrada, periodista herido, se refugia en la tienda de doña Julia/ los carrancistas/Ricardo pregunta a su madre Julia el por qué de las muertes.

CUADRO III. Los chicos juegan/se dice que vienen los villistas/ Julia-Ricardo-Fernando/ coronel villista mata a un muchacho; matan al coronel/ se oyen cañones villistas.

ACTO II (1916) El sueño y la angustia

CUADRO I. Julia-Sr. Nájera/Fernando defiende la Revolución frente a Nájera/ los niños se ausentan; angustia de las madres/ Fernando-Julia.

CUADRO II. Entran los villistas/Adolfo incita a Ricardo contra Luis. Carlos golpea a Adolfo/putas-chicos/Pepe-Rosita/Fernando-Nájera-Julia (fue a pedir trabajo a unos almacenes)/se oye balacera de los villistas.

CUADRO III. Julia trabajando-Fernando-Nájera/fiesta de Juana por el regreso de su hijo villista/¿dónde están los sueños?

ACTO III (1917) La esperanza

CUADRO I. Ha entrado el ejército constitucionalista/boda en la vecindad/termina el curso escolar; alegría de los niños/Julia-Nájera/.

CUADRO II. Fiesta de disfraces organizada por niños/despedita Ricardo-Luis/.

CUADRO III. Julia rechaza a Nájera/Julia rechaza a Fernando/Ricardo-Julia.

Como puede verse, los sucesos revolucionarios son el telón de fondo en que se desarrollan las vidas de los habitantes de una vecindad en la Ciudad de México. Podríamos hablar de varios programas narrativos (PN):

PN 1: sucesivas y alternantes ocupaciones de la ciudad a cargo de distintos ejércitos revolucionarios.

PN 2: la relación madre-hijo entre Julia y Ricardo. Julia renuncia al amor de otros hombres, para concentrarse en su hijo. Es todo para su hijo.

PN 3: la relación Julia-Nájera, el viejo que busca una compañera para sus últimos años de vida.

PN 4: relación Julia-Fernando Estrada. Es el amor que agrada a Julia, pero que es rechazado por ésta.

PN 5: los vecinos (subdividido en otros programas: prostitutas/ D. Cata/D. Juana, etcétera.)

La unidad le viene a este conglomerado, precisamente del paso del tiempo: desde “la muerte” con que se abre el año 1915, a la “esperanza”, con que se cierra 1917. Hay una evolución hacia arriba, desde la oscuridad a un comienzo de luz; desde la desesperanza a los vislumbres de la esperanza. Ahí está esta unidad, que podríamos llamar dinámica.

Siempre quedan los riesgos inherentes al teatro documental, que, sin embargo, creemos han sido superados en esta obra de Usigli, porque, en el fondo, se trata de su vida.

Cerramos aquí este segundo círculo, en el que el ser humano se enfrenta a la familia. Esa oposición de fondo, de la que venimos hablando, parece contradecirse con la presencia de las “madres”, absorbedoras de la personalidad del hijo y por tanto impidiendo que exista la oposición. Hoy sabemos que, precisamente

esa absorción, origina más tarde en el alma del hijo la reacción más violenta, que unas veces se dirige contra la misma madre y otras contra los demás.

El contenido del valor “mujer” oscila en este teatro usigliano entre la Diana devoradora de hombres, de *El apóstol* y Jano, de dos rostros (virgen y puta) de varias de sus obras. Esta consideración o concepto de la mujer lo consideramos producto de una mediación sociológica, es decir: un discurso teatral recibido, finisecular y burgués. En cambio, mujeres pertenecientes a las clases bajas, perfectamente captadas por Usigli, no reciben un tratamiento dramático de protagonistas. Sólo la madre, D. Julia, de la última obra estudiada, escapa a ese sentimiento de rechazo. Sentimiento que, si no nos equivocamos, no es un rechazo clasista. Es más bien el rechazo de alguien que ha visto el dolor del pueblo muy de cerca y no quisiera que las cosas fueran así.

**La
sociedad
mexicana en el
teatro de Rodolfo Usigli**
se terminó de editar en
mayo de 2015 en las oficinas de la
Editorial Universitaria, José Bonifacio
Andrada 2679, Lomas de Guevara,
44657 Guadalajara, Jalisco