

De la gesta revolucionaria al gesto institucional. La intervención social del teatro usigliano en México

Guillermo Ignacio Vitali

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

guillermoignaciiovitali@gmail.com

Resumen

La llegada de Lázaro Cárdenas al poder, en 1934, estabilizó la delicada situación política de México. Las prácticas populistas de su gobierno, junto con los resultados de la modernización económica del país, le confirieron un aura mesiánica capaz de asegurarle sus seis años de mandato. Sin embargo, ya en 1937 Rodolfo Usigli había terminado de escribir *El gesticulador*, una tragedia en tres actos que exponía la situación del mexicano contemporáneo frente a la tergiversación y corrupción de sus ideales políticos revolucionarios. Siendo el puro gesto teatral la base fundamental del actor dramático, Usigli construye un mito social a partir de la gesticulación desmedida que envuelve al texto y lo resignifica. Responde, así, a la necesidad histórica del arte y a su necesidad permanente de construir un teatro nacional donde se refleje la hipocresía de una sociedad incapaz de objetivarse sinceramente. Su crítica de la realidad mexicana representa los hechos mediante una doble puesta en abismo: en el interior del drama el actor gesticula frente al público y frente a los demás personajes, al unísono que el drama en sí es una representación de la gesticulación sistemática que se realiza, coyunturalmente, desde el gobierno y hacia el pueblo. En conflicto constante con el personalismo de Cárdenas, Usigli escribe en una actualidad incómoda que lo lleva en 1947 a defender el gobierno corrupto del “cachorro” de la revolución, Miguel Alemán, sólo por dejarle estrenar su obra. Analizar los vínculos de Usigli con el medio político de México durante las presidencias liberales, junto y en relación con los mecanismos formales y argumentales que entretajan sus piezas teatrales, donde se proyectan y realizan los principios teóricos de su arte dramático, es el objetivo de este trabajo para comprender la manera en que la heroica gesta revolucionaria dejó su lugar al interesado gesto institucional.

Abstract

The arrival of Lázaro Cardenas to power in 1934, stabilized the delicate political situation in Mexico. Populist practices of his government, along with the results of the economic modernization of the country, gave him a messianic aura able to assure his six years in office. However, already in 1937 Rodolfo Usigli had finished writing *The gesticulador*, a tragedy in three acts that described the situation of contemporary Mexican against misrepresentation and corruption of its revolutionary political ideals. Being the pure theatrical gesticulation the fundamental base of dramatic actor, Usigli builds a social myth from excessive gesticulation that surrounds the text and redefines it. Responds, in that sense, to the historical need of art and its continuing need to build a national theater which reflects the hypocrisy of a society unable to objectify itself sincerely. His critique of the Mexican reality represents the facts by a double *mise en abyme*: inside the drama the actor gesticulates with the public and in front of the other characters, in unison that the drama itself is a representation of the systematic gesticulation that are made, temporarily, from the government and to the people. In constant conflict with Cardenas personalism, Usigli writes in an uncomfortable time that leads him in 1947 to defend the corrupt government of the revolution "Puppy", Miguel Aleman, just for only release his work. Analyze the links of Usigli with the political environment of Mexico under the liberal presidents together and in relation to the formal mechanisms and storylines that weave his plays, which are designed and carried out from his theoretical principles of drama, is the aim of this work to understand how the heroic revolutionary fight gave way to the interested institutional gesture.

La puesta en escena de una pieza dramática es el instante litúrgico en el que los espectadores asisten al sacrificio simulado de los actores en el escenario y, por extensión, de los responsables de la representación que permanecen tras bastidores. A través de la actuación, el verbo se hace carne y las palabras cobran vida en los parlamentos que entretejen el espectáculo teatral para conformar una unidad de sentido capaz de ser reiterada en las sucesivas funciones de la temporada. Desde que comienza su acaecer artístico, el texto trasciende su especificidad lingüística y se inscribe en tanto intervención social dentro del contexto político en el que sucede, razón por la cual pasa a ser susceptible de las interpretaciones y censuras dispensadas por la crítica, la opinión general, y el Estado. El dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli (1905-1979), despertó a conciencia el rechazo de las *élites* gobernantes y el ninguneo de los círculos artísticos más reconocidos por el periodismo cultural. Su constante actitud de denuncia frente a la perversión sufrida por los ideales revolucionarios en manos de los entonces dirigentes nacionales, dificultó a tal punto la representación de sus obras que, cuando eran llevadas al escenario, provocaban el inmediato repudio de la prensa oficialista y, por supuesto, de las figuras políticas interpeladas por el drama. Su fugaz participación en 1928 como miembro del grupo *Contemporáneos*, que finalizó tras duros enfrentamientos con varios de sus colegas, en especial con Salvador Novo, lo determinó a no condescender con las propuestas de disrupción formal que detentaban los diferentes cenáculos vanguardistas. La apuesta de su producción dramática fue, en cambio, por una estética realista capaz de suplantar la antigua función relatora del teatro, puesta en crisis por la dinámica argumentativa del cine, con una nueva función metafórica que transformó el drama, en cualquiera de sus variables, en una herramienta capaz de condensar en imágenes no simbólicas un conflicto inherente a la condición humana. De esta manera, Usigli tematizó en cada una de sus obras el problema que consideraba el obstáculo principal para que la sociedad mexicana pudiera alcanzar su propio bienestar comunitario: la manipulación que la clase gobernante hacía de los criterios de 'verdad' y 'falsedad' sobre los que fundaban sus proyectos políticos, y la consecuente tergiversación de la historia nacional en tanto hechos pasados poseedores de la suficiente fuerza como para legitimar las acciones presentes y futuras del Estado. El objetivo del presente trabajo es analizar cómo la problematización de la teoría y práctica de la historia se instala en el espectro de piezas dramáticas usiglianas, con el fin de dismantelar los mecanismos intrínsecos de dominación mediante los cuales los hombres buscan perpetuarse en el poder, sin perder de vista la repercusión que estas obras tuvieron, por su publicación o puesta en escena, al transformarse en una intervención social sobre la realidad política mexicana del momento.

El impacto producido por los continuos vaivenes de la historia nacional marcaron en Usigli el ritmo de su producción dramática. Los sucesos más controvertidos de la época, en los que se veían envueltos los más destacados personajes de los círculos que ostentaban el poder, fueron la primera fuente creativa de la que extrajo los argumentos de sus piezas teatrales. La cercanía de los hechos de su historia reciente le permitieron representar el pulso vivo de las deformaciones que sufría la Revolución mexicana, al punto de extraer de estas maniobras políticas una cualidad inherente al comportamiento humano: la capacidad de transformar subjetivamente el *continuum* histórico para dotarlo de una falsa objetividad que fundamente la desigual repartición del poder entre los hombres. Así, los ex-combatientes revolucionarios en México comenzaron a rodearse de un aura mesiánica que los justificó como las autoridades más competentes para comandar el Estado, y las posibilidades de este derecho dinástico llegaron a su paroxismo con la llegada a la presidencia del “Cachorro de la Revolución”, Miguel Alemán, hijo malogrado de un padre revolucionario. Usigli mismo declara la importancia que tuvo observar el teatro de la historia en sus primeros años de vida para comprender la estructura anfibia, amoldable, y perecedera de los proyectos políticos modernos: “De mi infancia a mi juventud he vivido la vida mexicana en toda su intensidad y he conocido de

cerca a muchos revolucionarios”, aquí comienza a enumerar los personajes y acontecimientos de una heterogénea galería que incluye a Francisco Madero, la Decena Trágica, Venustiano Carranza, la Revolución Delahuertista, Plutarco Elías Calles, el debate por la fórmula de la No Reección, y los asesinatos de Serrano y Obregón, hasta que concluye: “La sola evocación de todo esto produce un vértigo doloroso y terrible; pero, sobre todo, es un material dramático de primera clase porque en él palpita la vida del país” (De María y Campos, 1957: 272).

Ahora bien, a lo largo de su periplo creativo, denuncias y exilio mediante, sus piezas teatrales auscultaron progresivamente con mayor profundidad dentro del relato histórico mexicano para proyectarse desde sus primeras impresiones inmediatas sobre el mundo de los funcionarios pos-revolucionarios en sus “tres comedias impolíticas” –*Noche de estío* (1933-35), *El Presidente y el ideal* (1935), y *Estado de secreto* (1935) –, hasta reconstruir los momentos fundacionales de la soberanía nacional en su “trilogía antihistórica” –*Corona de sombra* (1943), *Corona de fuego* (1960), y *Corona de luz* (1963)–, articuladas ambas unidades triples alrededor de la obra que determinó su concepción política del hombre contemporáneo: *El gesticulador*, “pieza para demagogos” de 1937. Entonces, como el ángel benjaminiano de la historia, Usigli avanzó de espaldas por la fuerza incontrollable del progreso y admiró con horror los bienes culturales cada vez más numerosos de un pasado puesto al servicio de las clases dominantes (Benjamin, 2002). Su determinación de rescatar y rearticular el pasado sin considerarlo exactamente como se decía que había sido, supuso adueñarse del recuerdo colectivo para desestabilizar los mecanismos de afirmación que mantenían en el poder a los gesticuladores del Estado mexicano.

La denuncia de la verdad simulada por los dirigentes se encuentra ya en sus “tres comedias impolíticas”, donde la referencia cuasi-explicita a sucesos recientes actualizan la Revolución pasada en el presente de la obra. Fue por esta actualidad de los temas tratados que en 1936, cuando la sombra de Calles pesaba todavía sobre el incipiente modelo cardenista, el autor recibió una visita admonitoria: “Incidentalmente recuerdo que un político prominente me envió un embajador amigo para pedirme que demorara yo todo lo posible la publicación de esas obras, aunque no las conocía” (De María y Campos, 1957: 277). La primera de estas piezas en ser representada fue *Estado de secreto*. Se estrenó el 17 de noviembre de 1936 en el Teatro Degollado, de Guadalajara, y se volvió a representar en Mérida, el 6 y el 8 de febrero de 1937, en el Teatro Colonial. El argumento, absolutamente referencial, reproduce la entrega del poder presidencial en manos del “Señor General”, un caudillo omnipotente inspirado en Calles, a un acólito idealista tras el cual éste podría tomar las decisiones pertinentes para beneficiar *ad eternum* sus intereses económicos, es decir, un discípulo-máscara tal y como se lo consideraba a Cárdenas en un principio. Luego, el presidente idealista se enfrentará a los cuatro problemas más urgentes de la nación: la educación, la repartición de la tierra, las prácticas religiosas, y la organización de la clase obrera. En la realidad, las prácticas populistas y los resultados mayormente positivos de la modernización económica del país, ambos proyectos alejados de las órdenes superiores provenientes del callismo, dotaron a Cárdenas de una fuerza política capaz de expulsar a su mentor del país para conservar su mandato. Esta desubicación de la acción fuera del cuadro dramático donde se desarrolla, es un efecto de extrañamiento buscado por Usigli: “Todo el drama [...], tiene lugar fuera de la escena. Los personajes entre quienes verdaderamente se desarrolla: el caudillo y el presidente idealista no llegan a aparecer” (De María y Campos, 1957: 276). Otro ejemplo de referencialidad explícita surge a partir del conflicto que ocasionó la representación de *Noche de estío* en 1950. En esta pieza aparece el “Señor General” acompañado por su Ministro de Hacienda “Paniagua”, una leve deformación del nombre real del Ministro de Hacienda de Calles: Alberto J. Pani. Para su puesta en escena Usigli debió cambiar el nombre del personaje por el de “Mora”, aunque el aspecto más significativo del texto se encuentra en los parlamentos del “Señor General”, que resume su idea de la política en dos enunciados, uno negativo frente al accionar de su Ministro, y otro positivo que legitima su poder: “Eso prueba que está usted confundiendo la política con una línea recta” (De María y Campos, 1957: 281), y luego:

“Yo puedo decir la verdad, la verdadera. ¿Quién, si no yo, hubiera podido gobernar a este miserable país?...” (De María y Campos, 1957: 282). Según estos conceptos, la política no estaría determinada por la linealidad invariable de la recta, sino que permanecería siempre condicionada a seguir el camino de los desvíos impuestos por los dirigentes que trazan su propia línea de la verdad, la cual será más adelante rectificada por un sucesor, y así hacia el infinito. Esta circularidad progresiva, en forma de espiral, se reintroduce en la trama de *El presidente y el ideal*, que sintetiza las tensiones inherentes a la confrontación entre la creación de proyectos políticos comunitarios y la incapacidad del hombre de llevarlos a cabo de manera efectiva. En conclusión, las “tres comedias impolíticas” de Usigli se construyen sobre la idea de que el vínculo indiferible que tiene el pasado sobre su proyección en el futuro, hace del presente un tiempo en suspensión que existe como enlace de los otros dos índices temporales. La esencia liminar del presente transforma, entonces, al tiempo cronológico vivido en una fuente de relatos, hechos y datos que pueden ser recuperados para sostener en el futuro los sistemas político-económicos de quienes los recuperan. A su vez, en el juego libre entre las referencias históricas concretas y la posibilidad de que *aquel* personaje sea potencialmente *cualquier* gobernante moderno, se instala el espectador/lector de la obra usigliana, integrado en la representación para participar activamente de la puesta en escena en tanto intermediario de la referencia, presente que observa un pasado desde el que se lanza hacia el futuro.

El 17 de mayo de 1947, gracias al beneplácito del presidente Alemán, se estrenó en el Teatro de Bellas Artes *El gesticulador*, pieza que expone la caótica situación del mexicano contemporáneo frente a la corrupción de los ideales revolucionarios. Escrita nueve años antes, en 1938, fue inmediatamente censurada por el gobierno de Cárdenas, y pudo ser publicada recién en 1943, en la revista literaria *El Hijo Pródigo*. La obra, que suscitó luego de su puesta en escena la violenta reacción del gobierno alemanista, desentraña el lenguaje real y conflictivo de la política de los gestos. Enrique Krauze, en *Las presidencias liberales*, afirma que *El gesticulador*: “no sólo denunciaba la muerte de la Revolución [...], sino su transfiguración en la mentira de su existencia perenne, institucional” (1999: 48). Así, el recorrido histórico que comienza con la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) por parte de Calles, y atraviesa el sexenio cardenista bajo el nombre de Partido de la Revolución Mexicana (PRM), culmina con la traición del proceso revolucionario en manos de su “Cachorro”, fundador del Partido Revolucionario Institucional (PRI), subsidiario de ahí en más de la política estadounidense. El puro gesto teatral, fundamento del actor dramático, construye en la pieza misma un mito social a partir de la gesticulación desmedida, que trastorna el criterio de 'verdad' sobre el que se construye el relato histórico, y pone en su lugar una 'falsedad' verdadera para una sociedad que es la misma base de legitimación de este proceso de tergiversación. Usigli responde, de esta manera, a la necesidad histórica del arte y a su propia necesidad permanente de construir un teatro nacional donde se refleje la hipocresía de una sociedad incapaz de objetivarse sinceramente, y su crítica a la realidad mexicana representa los hechos mediante una doble puesta en abismo: en el interior del drama el actor gesticula frente al público y frente a los demás personajes, al mismo tiempo que el drama en sí es una representación de la gesticulación sistemática que se realiza, coyunturalmente, desde el gobierno y hacia el pueblo. En contraposición a la tragedia shakespeariana, donde las puestas en abismo suceden dentro de los límites del hecho dramático y a través de una sub-puesta en escena, el teatro usigliano pone de manifiesto sus correspondencias internas en la boca de un personaje político cuyo discurso trasciende los límites impuestos por el texto teatral y alcanza a interferir en la historia mexicana directamente interpelada. La arquitectura dramática que subyace a la obra hace de su mensaje una revelación imperecedera, y el papel que la práctica de la historia adquiere es fundamental para esta solidez arquitectónica. John W. Kronik, en su artículo “Usigli’s *El gesticulador* and the Fiction of Truth”, remarca la tendencia de *El gesticulador* a hacer referencias a sí mismo como creación dramática, lo cual duplica la imagen que refleja: la realidad mexicana, por un lado, y la pieza misma, por el otro (1977: 5-15). Usigli dramatiza el procedimiento de crear ficciones para afirmar que la búsqueda de la verdad tiene más éxito cuando el investigador reconoce su propia relatividad

intrínseca. El personaje principal de *El gesticulador*, César Rubio, es un historiador devenido héroe revolucionario por tres razones: la primera, coincidencia casual, su nombre y el lugar de nacimiento son idénticos a los del genuino ex-combatiente; la segunda, necesidad epistemológica, su profesión de historiador le permite conocer a la perfección la historia real de su homónimo revolucionario; y la tercera, deformación moral, siente como un imperativo categórico el deber de devolverle a la Revolución su verdadera esencia, perdida tras la institucionalización gubernamental del levantamiento armado. El otro personaje historiador, el norteamericano Bolton, difunde por medios culturalmente autorizados la verdad, falsa, sobre César Rubio, y da inicio al conflicto central de la obra sin representar el juicio futuro que sobre los hechos hará la historia al producirse la inevitable aparición de la verdad. De hecho, si se consideran plenamente las implicancias de su presencia, sólo puede atribuírsele un aumento de perplejidad en el desarrollo de la trama. Esto sucede porque el hecho histórico referido en el texto es una invención literaria que sintetiza en su inexistencia concreta la posibilidad abstracta de haber existido y de existir en el futuro. César Rubio no existió, pero el proceso de transformación que sufre a lo largo del drama es representativo de la metamorfosis ideológica sufrida por los líderes pos-revolucionarios que decidieron repartirse el país que habían ayudado a liberar.

Ahora bien, la problematización de la teoría y práctica de la historia alcanza un grado de mayor relevancia en la “trilogía antihistórica”. En el Prólogo a *Corona de sombra*, Usigli afirma: “Si no se escribe un libro de historia, si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe regir es la imaginación, no la historia” (1989: 61). Esta justificación le permite indagar en los tres momentos históricos que definen el ser nacional mexicano para reinventarlos y reinterpretarlos a la luz de un presente siempre orientado hacia el futuro. El drama de Maximiliano y Carlota, primero, suponen la soberanía política de México; el mito de la Virgen de Guadalupe representa su soberanía espiritual; y el relato de los últimos días de Cuauhtémoc tematizan su soberanía material. Walter Benjamin, en su “Tesis sobre la filosofía de la historia”, sostiene que el cometido del materialismo histórico es: “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (2002: 114). Por eso, desde un “tiempo-ahora” benjaminiano, Usigli reinserta la gesticulación en *Corona de luz*, donde se intenta fraguar el milagro de la Virgen para evitar la sublevación de los indios, pero se la supera gracias a un artificio dramático: el hecho milagroso acontece antes de lo planeado y deja en una incógnita indescifrable lo realmente sucedido. Usigli mismo afirma en el “Primer prólogo” a esta pieza: “Nadie puede ser fiel a la vez a Dios y al Diablo. Nadie puede servir a un tiempo al teatro y a la historia. Yo quiero servir al teatro y servir a la historia siguiendo mi criterio de que la historia no es ayer, sino hoy, mañana y siempre” (1965: 33). En definitiva, la intervención social del teatro usigliano puede considerarse desde una óptica doble: la realidad política interferida por la publicación y representación de sus obras, por un lado, y el imaginario colectivo de la población, que añade una nueva interpretación a los mitos populares antes cooptados por las clases dominantes. Sin embargo, esta intervención efectiva no puede ser la razón de ser de una pieza teatral porque, en palabras de Usigli, toda obra dramática “fiel a la esencia y naturaleza del teatro y a sus requisitos básicos, puede tener una tesis *a posteriori* [...], pero [...] ninguna obra perpetrada sobre la armazón de una tesis puede alcanzar vida escénica duradera y *real*” (1965: 26). Toda su tarea intelectual de denuncia y producción dramática puede condensarse, por lo tanto, en la tesis comprobable según la cual la heroica *gesta* revolucionaria de 1910 le dejó su lugar épico al interesado *gesto* institucional de las presidencias liberales.

Bibliografía

Beardsell, Peter R. “Los niveles de la verdad en *Corona de luz* de Rodolfo Usigli”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 12, Madrid, 1983.

- Benjamin, Walter. *Ensayos (Tomo I)*. Madrid: Biblioteca de Filosofía, 2002.
- Castagnino, Raúl H. *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1967.
- De María y Campos, Armando. *El teatro de género dramático en la Revolución mexicana*. México: INEHRM, 1957.
- Kronik, John W. “Usigli’s *El gesticulador* and the Fiction of Truth”, en *Latin American Theatre Review*, 11/1, 1977.
- Márquez Montes, Carmen. “La mexicanidad en el teatro. Rodolfo Usigli”, en *Espejo de paciencia*, n° 4, México, 1998.
- Silva Herzog, Jesús. *Breve historia de la Revolución mexicana I y II*. México: FCE, 2009.
- Usigli, Rodolfo. *Corona de fuego*. Nueva York: Odyssey Press, 1972.
- _____. *Corona de luz*. México: FCE, 1965.
- _____. *Corona de sombra. Corona de fuego. Corona de luz*. México: Porrúa, 1989.
- _____. *El gesticulador*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1974.
- _____. *Itinerario del autor dramático*. México: La Casa de España en México, 1940.