

Volver a Usigli

Luis de Tavira

Del fraude al milagro, el más reciente libro de Bruce Swansey, es una obra ineludible para comprender a Rodolfo Usigli, uno de los máximos dramaturgos mexicanos del siglo XX. Luis de Tavira y Juan Villoro nos ofrecen a continuación sendas visiones acerca de la obra de Swansey y sobre las grandes aportaciones al teatro nacional del autor de El gesticulador.

Me atrevería a conjeturar que la aparición de este libro de Bruce Swansey parece anunciar un momento que a mi entender puede ser decisivo en el itinerario actual de nuestro teatro y de nuestro pensar y repensar a México. Un momento que irrumpe bajo la impronta de *Volver a Usigli*. Todo hace pensar que es necesario.

Sin embargo, tal vuelta supone un rescate que lo exhume del panteón de las taxonomías y el embalsamamiento de los lugares comunes de la inepta teatrología.

Hay algunos signos: el montaje de Mauricio Jiménez de *Estado de secreto* por la Compañía Nacional de Teatro nos descubre a un dramaturgo venenoso, eficaz, pero sobre todo vigente.

Me topo con un anuncio particularmente significativo. El Grupo Telón de Arena de Ciudad Juárez anuncia el estreno de una versión de Perla de la Rosa de *El gesticulador*; atrapados en el cerco del terror, entre el terror del crimen y el terror de estado, los hacedores de teatro se preguntan qué teatro. Son juarenses que han oído a la madre de los niños asesinados, de pie delante del Presidente de la República, que desde su dignidad trágica le echa en cara la ineptitud de su gobierno.

Los juarenses encuentran en *El gesticulador* el texto que los expresa. En el cartel reproducen los siguientes parlamentos:

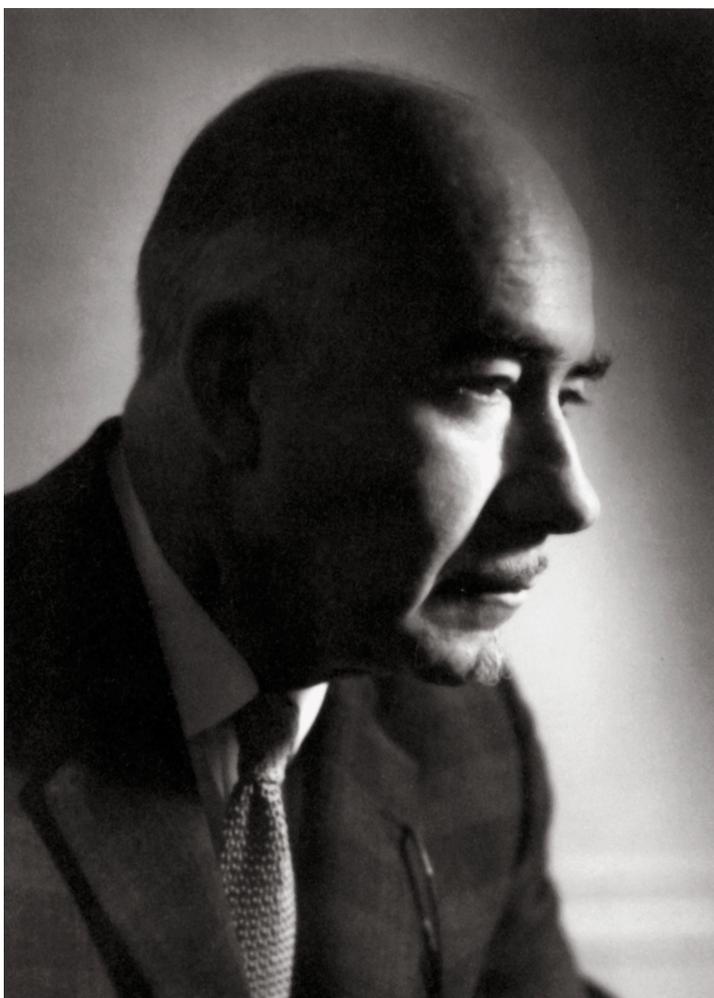
Sé que puedo hacer bien a mi país impidiendo que lo gobiernen los ladrones y los asesinos como tú...

porque tengo en un solo día más ideas de gobierno que tú en toda tu vida.

Y desde luego, este lúcido, cruel y paradójico ensayo de Bruce Swansey que de modo contundente *vuelve a Usigli* para mostrarlo a la luz de una segunda lectura que sólo es posible —como le ocurrió al propio Usigli, con México—, sólo después de tiempo y con mucha distancia de por medio; porque este libro se escribió en Dublín, si no me equivoco.

En este libro, Bruce Swansey vuelve a pensar a Usigli y como irremediabilmente sucede con este escritor, se acaba volviendo a la necesidad de pensar en México, hoy, pero ¿desde dónde ahora? Porque de esto se trata fundamentalmente este libro, de ir pensando en Usigli en círculos concéntricos que nos van encerrando en el laberinto de otra, muy distinta y devastada soledad, hasta llegar a un umbral y detenerse asomados al afuera que se abre tras él: aquel horizonte donde aparece México a la luz de una visión que duele, que se resiste, se interrumpe pero no deja de atraer.

Al menos así me ha pasado a mí, como lector de este libro. Su recorrido me ha llevado por diversas estaciones. He comenzado por pensar en Bruce Swansey y por considerar al admirable teatrólogo y ensayista en el que se ha convertido, consolidado como el autor de una obra filológica y hermenéutica que va construyendo un discurso crítico cada vez más novedoso y consisten-



Rodolfo Usigli

te, a través de sus estudios sobre Valle-Inclán, Cervantes, el hispanismo y el conjunto de su obra crítica sobre nuestro teatro y que es ya testimonio y valoración indispensables para documentar el fenómeno de la escena mexicana contemporánea.

Pero el libro que tengo en las manos es suficientemente provocador para atraparme y entonces dejo de pensar en el autor para comenzar a repensar a Usigli, no sin resistencia inicial, pero a un paso que me lleva del interés al apasionamiento.

Pensar es todas las veces del pensar, volver a pensar lo ya pensado para comenzar a pensarlo de otro modo.

La visión que propone Swansey me confirma en el tono distinto de mi propio pensar y escribir sobre Usigli, pero también me ha descubierto perspectivas no pensadas antes, relaciones de contexto que resignifican de modo elocuente la obra de Usigli como una vía privilegiada para repensar México, el teatro, la política y la historia. Perspectivas que al llegar al breve capítulo 12 —de las conclusiones— se transforman en asignaturas pendientes, en primer lugar para el propio Bruce Swansey, que ahí se obliga a ser leal a las promesas que entraña su propio estudio. Asignaturas que delatan la radical insuficiencia de la teatrología nacional.

Pero de ir repensando a Usigli, la lectura del texto abre pasillos inevitables para ir del teatro y de Usigli al

pensar a México, más allá de los nacionalismos históricos, como lo que es, el reto decisivo de nuestra cultura.

Vuelve ahí a resonar la amargura de Samuel Ramos cuando advertía que hilamos una cultura que debe ser —construcción de la conciencia— y que no ha sido capaz de objetivarnos. Aparece este libro en plena celebración del centenario de la Revolución Mexicana, y aun cuando el libro y su propósito son absolutamente ajenos a la celebración de la efeméride, su aparición coincidente viene a consistir, lo quiera o no, en una de las voces más coherentes y audaces para acotar la reflexión inherente a la ocasión.

Porque, en efecto, la Revolución Mexicana, o triunfante, o traicionada, o interrumpida, o institucionalizada, o momificada, como se vea, es una de las transformaciones culturales de nuestra historia cuya consideración resulta indispensable para hallar el hilo que pudiera acaso permitirnos salir del laberinto por donde a la fecha erramos extraviados.

Al final de la gesta, en 1921 López Velarde en su poema a la Patria íntima, advertía:

Quieren morir tu ánima
Y tu estilo...

Se abría el abismo que media entre la actualidad de la pérdida y la pérdida de la actualidad. Ahí quedó suspenso el transcurrir de nuestro teatro, hasta la aparición de Usigli, hijo pródigo que se allegó a su umbral y desde ahí lanzó el reto a las generaciones futuras.

En 1928, Gómez Morín verbalizó la asignatura mayor del proyecto cultural posrevolucionario: “Y de pronto nos dimos cuenta de que éramos mexicanos...”.

Se inicia el discurso que cuestiona sobre la identidad de lo mexicano. Discurso, conversación —la cultura es la conversación que nos sostiene—, polémica, gesticulación demagógica, profecía en el desierto y diálogo de sordos.

Para sintetizar propongo el diálogo de tres voces: Ramos, Paz y Usigli:

Ramos afirma: México es una esencia.

Paz niega: No, México no es una esencia, es una historia y una historia de negaciones.

Tercia Usigli: Ni esencia, ni historia, México es una ficción; México no será hasta que no aparezca en la alta dimensión del teatro.

Y aún esperamos la aparición escénica de los personajes de la catarsis nacional.

Inevitablemente, la lectura del ensayo de Swansey va provocando el estrechamiento de sus círculos temáticos y antes de reparar en los nexos me sorprende atrapado en el apasionante horizonte de la filosofía de la

historia, que me obliga a remontarme hasta la fundación de la historiografía mexicana promovida por Lorenzo Boturini según el modelo de la “Ciencia nueva” de Giambattista Vico en el siglo XVII, y porque es ahí donde se expone la visión de la historia como ámbito de desarrollo de la conciencia humana, donde los hombres crean su propia humanidad.

Por extraños y ocultos vasos comunicantes esta visión original apoya y da la razón a la intuición del teatro antihistórico de Usigli y a su tenaz resistencia frente al historicismo positivista de su tiempo y así, pensando en el debate de la conciencia histórica, la lectura me devuelve con contundencia al teatro y a la consideración cabal del reto que tenemos frente a nuestra actualidad mexicana quienes nos afanamos como, decía Usigli, en que México sea en el teatro.

Hay en la misma escritura del ensayo una progresión que parece verificar una elocuente peripecia que va del *desdén* inicial a la ponderación cabal con que aliena a volver a Usigli en el último párrafo del libro.

El libro es, sin embargo, la antinomia de un elogio sin que por ello sea un vituperio.

Es un intento de fundar una verdadera perspectiva crítica para rescatar lo único fecundo de su legado: el conocimiento de lo que somos y de lo que hemos sido, para

abrir el acceso a una verdad posible sobre nuestro teatro y nuestra identidad. Sin embargo, hay que reconocerlo, en el intento por equilibrar, en ocasiones carga las tintas en el señalamiento de las insuficiencias dramáticas, las consecuencias políticas y los complejos de clase.

Tampoco habría que olvidar entonces, la amarga ruptura entre el maestro paradigmático y el discípulo amado: Jorge Ibarguengoitia. Justamente cuando Ibarguengoitia, a cuenta de no se sabe qué asignatura freudiana, se metió a crítico eventual de la *Revista de la Universidad*, para deshacer *Corona de fuego* con una parodia devastadora que evidenciaba los rípios del pretencioso poema trágico del hasta entonces considerado el maestro del diálogo de nuestro teatro.

Porque en efecto, si en Usigli hemos de establecer la unidad de medida de la dramaturgia nacional, habría que reconocer también que el rasero pocas veces es alto, aunque resulte innegable por otra parte, que en la obra de Usigli se inicia la posibilidad de hallar un parámetro y de establecer un referente.

Alguna vez afirmé que en sentido estricto no podemos hablar de un Teatro de la Revolución Mexicana, como hablamos de una Narrativa de la Revolución Mexicana, una Escuela Mexicana de Pintura o un Movimiento de Música Nacionalista.



También he dicho en ese sentido que el teatro de Usigli es el caso de la golondrina que no hace un verano. Lo que por otra parte no quiere decir que no exista un rico, variado, desigual y abundante teatro *sobre* la Revolución Mexicana. Bastaría mencionar a Elena Garro.

La reflexión de Swansey me confirma en esa consideración, pese a y precisamente por el escepticismo casi reaccionario que revela su lectura.

Se habla mucho de Usigli, se le lee muy poco y se le escenifica mucho menos. La aguda lectura de Swansey ilumina otro Usigli, con todo mucho más valioso y comprometido del que hasta ahora han supuesto sus estériles canonizaciones.

El rescate que supone el prontuario crítico de esta lectura cabal y personal de Swansey inicia con una introducción desconcertante que se juega el riesgo de resultar desalentadora. Y es que se trata de una honesta confesión de parte y es casi una declaración de fobias. Porque proviene del sobresalto que implica el ejercicio de volver a Usigli después del silencio opaco del primer acercamiento —calculo en treinta años el interludio— y su escandaloso contraste con la prosopopeya monumentalista en que la teatrología demagógica lo presenta.

Ante el monumento a una dramaturgia vasta hasta el aplastamiento, multicitada y sin embargo desconocida, Swansey establece una asociación aguda y elo-

cuente, con el monumentazo paquidérmico a la Revolución Mexicana, referencia obligada de todo discurso político y no por ello menos desconocida.

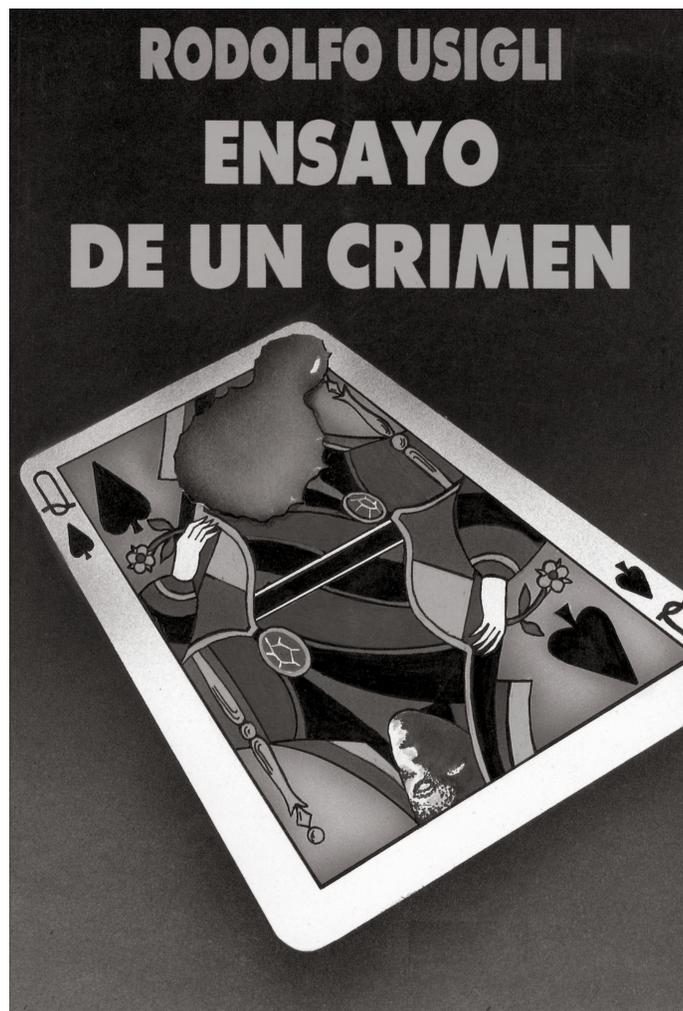
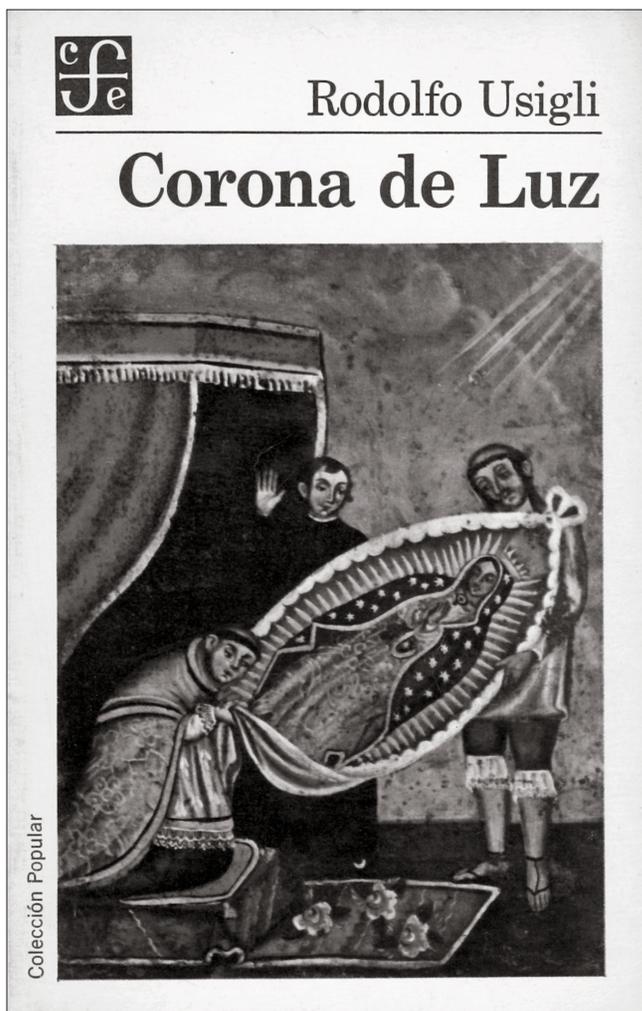
La reflexión de Bruce Swansey se va tramando en el contraste de su lectura con otras muchas lecturas sobre Usigli. Así muestra eficazmente su legibilidad cambiante que hace posible el discernimiento entre la obra, su poder latente y las diversas hermenéuticas que hasta ahora ha podido suscitar, insuficientes como son y sin embargo desafiantes de la lectura pendiente de nuestra actualidad.

Una de las proposiciones más luminosas de este ensayo, la más honda tal vez, la más preñada de intuiciones y suscitaciones, es la que descubre en la noción de *umbral*, una de las claves decisivas de la teatralidad de Usigli.

Escribe Swansey:

La noción de *umbral* informa la obra de Usigli, cuidadosamente acotada y dividida en espacios aislados que reúnen y a la vez separan, que imponen su orden al margen de la voluntad de quienes se encuentran incluidos en lugares opresivos, iluminados aquí y allá por rescoldos de una libertad al fin inaccesible...

Esta brillante observación, surgida sin duda en el escenario imaginario que necesariamente supone toda



lectura de un texto dramático, resulta paradójicamente en un certero juicio sintético a priori, que diría Kant, y que revela la esencia oculta que poéticamente dota de ser a lo que no lo tenía.

Porque en efecto, una puerta puede ser una metáfora, pero antes es una estructura. La afirmación puede englobar la condición teatral de Usigli como rasgo de carácter y como identidad histórica de su representación. La puerta intermedia es frontera de dimensiones, expresa el estado de tránsito, dota de significado al espacio como adentro o afuera, igual encierra que libera, suspende el juicio, provoca la decisión, acota la humillante antesala del poder o custodia el refugio de una mentira inconfesable.

El *umbral* es ya el drama y puede nombrar elocuentemente la cifra que descifre a Usigli.

Otra importante relación de contexto reside en la conexión que encuentra entre el teatro de revista y las farsas políticas de Usigli. Por mi parte, yo veo en esa inevitable conexión uno de los más lamentables accidentes que haya sufrido la dramaturgia nacional tan irrisiblemente proclive a la farsa y tan incapaz de la comedia. Porque lo que se saldó en el determinante de la conformación del gusto popular fue precisamente la condición inaccesible de un realismo que teatralmente equivaldría al imperativo cultural que reclamaba Samuel Ramos, la de un arte capaz de objetivarnos.

Siempre me ha parecido que la taxonomía *género chico* es un eufemismo. No hay géneros grandes, medianos o chicos. Hay géneros diversos y hay degeneración también.

Y eso es lo que sucedió con nuestro teatro durante la Revolución. Desaparecidas las compañías y los empresarios, cerrados los teatros o destruidos, proliferaron las carpas y más tarde los teatros de revista como válvula de escape social ante la represión de los restauradores del orden.

Como lo señaló muy bien Enrique Díez-Canedo, ahí se produjeron fenómenos teatrales que bien pueden ser objeto de análisis sociológicos o antropológicos, pero que no resisten análisis estético.

En el llamado así *género chico* se practica la parodia y no hay parodia sin paradigma, ni paradigma sin tradición.

Por eso la parodia política más recurrida del teatro de la Revolución Mexicana fue el *Don Juan Tenorio: El Tenorio zapatista*. El tenorio antirreeleccionista, el maderista, el carrancista, el constitucionalista, y así *ad nauseam*.

Es el fenómeno que con mayor elocuencia señala la ruptura de la tradición y la conformación lamentable del gusto popular que habría de determinar la confusión de los nuevos intentos de construcción dramática. En la amargura iconoclasta y revanchista de la farsa están las huellas de este periodo y están también los más

abundantes emprendimientos de una teatralidad nacional ajena al realismo y la inevitable confusión de nuestras estéticas teatrales, porque en efecto, no es lo mismo el comediante que el parodiante.

Una lectura de este ensayo desde el teatro sabrá encontrar claves decisivas para enfrentar los retos escénicos que supone la decisiva apropiación del teatro de Usigli.

Como en el caso del esperpento de Valle, la trilogía impolítica y la trilogía antihistórica de Usigli, dramas literarios anteriores al ejercicio del concepto de teatro como puesta en escena, constituyen asignaturas cruciales para la articulación de nuestro discurso teatral como realidad escénica y no como libro.

Haría falta un ejercicio semejante al que el Brecht escénico supo aplicar sobre el Brecht poeta, y que consiguió transformar a un tiempo la escritura teatral y la estética escénica.

Como podrá verse a estas alturas de mis comentarios, el libro de Bruce Swansey es capaz de provocar un apasionamiento generoso que invita a seguir hablando del teatro y de México durante muchas horas más y no es posible ahora.

Antes de interrumpir, me atrevería a corresponder al autor con tres provocaciones con las que quisiera alentarle a seguir el discurso que ha iniciado en este ensayo penetrante y sin embargo breve.

La primera sería animarlo a la lectura y estudio de la obra que a mi parecer muestra la mejor inspiración de Usigli. Me refiero a *El niño y la niebla* de 1936, que empieza con el siguiente parlamento de Jacinta, la vieja criada, en Durango, 1920:

Jacinta: Son las cosas de la revolución, niña.

La segunda: indagar entre las conexiones irlandesas de Usigli, la que me parece más decisiva, más que la de su confesa y ostensible reverencia a Bernard Shaw o la que sin duda supuso en su momento el modelo del drama irlandés de John Millington Synge. Me refiero al norteamericano irlandés Eugene O'Neill. Su influencia lo señala en la madurez de su trayectoria y cristaliza después del viaje a Yale en los cincuenta, cuando Usigli vuelve convencido de la necesidad de instaurar el realismo en el teatro mexicano. Tanto que yo suelo decir con ironía que el manifiesto del teatro realista mexicano es de origen norteamericano.

Y finalmente, que después de leer este ensayo concentrado fundamentalmente en la trilogía impolítica y en *El gesticulador* más precisamente, se antoja aún más el estudio pendiente de los ensayos de Usigli que en lo personal me parecen lo mejor y más trascendente de su obra.

Bruce Swansey: Gracias por esta inteligente manera de invitarnos a *volver a Usigli*.