

El monólogo como acto de fe: *Estreno en Broadway* de Rodolfo Usigli

Ramón Layera

El monólogo corto *Estreno en Broadway* de Rodolfo Usigli, como pieza inédita hasta hace pocos meses, representa un desafío a la crítica académica ya bastante acostumbrada a un corpus dramático y literario más o menos familiar. Por tratarse de un texto desconocido, compuesto entre 1969 y 1970, en un período decisivo en la carrera artística del dramaturgo mexicano y por ser un documento rico en posibilidades interpretativas se hace doblemente necesario iniciar su estudio para mejor calibrar qué papel le corresponde en el conjunto de su obra total. Después de su estreno mundial en la conferencia organizada por la revista *Latin American Theatre Review* y la Universidad de Kansas en Lawrence en abril de 1992 el monólogo salió publicado en la revista *Gestos*¹ en noviembre de ese mismo año acompañado de un breve comentario crítico de Gerardo Luzuriaga sobre la especial relación que mantuvo Usigli con la cultura estadounidense.² Además de este aspecto, *Estreno en Broadway* es un texto de engañosa simplicidad que presenta otras posibilidades interpretativas. A pesar de su brevedad, se puede decir que constituye un balance y una síntesis intencionada de las preocupaciones estéticas y las aspiraciones profesionales del proyecto artístico usigliano en su etapa final.

Estreno en Broadway, composición dramática de apenas doce cuartillas manuscritas, se compone de un marbete introductorio de menos de una página de extensión seguido del texto del monólogo mismo. La acción dramática del monólogo es protagonizada por un camarero que representa el papel de un dramaturgo que sueña con la ilusoria posibilidad del triunfo artístico y el reconocimiento profesional al más alto nivel. Por su corta extensión y por el hecho de no haberse incluido en las obras completas publicadas entre 1963 y 1979 bien podría suponerse que se trataba de un simple ejercicio dramático sin mayor trascendencia. Sin embargo, un examen más detallado demuestra que la factura, la temática y la cosmovisión de este interesante ejercicio dramático no sólo revelan hitos importantes dentro de la trayectoria creativa del dramaturgo

mexicano sino que también sugieren un claro nivel de intencionalidad por parte de su autor. ¿Qué pretende explicar Usigli en su marbete introductorio? ¿Por qué, específicamente, escoge el monólogo como vehículo de expresión dramática? ¿Por qué acude al metadrama para construir la acción dramática de su pieza? ¿Cómo se explica que Usigli, el paladín del realismo en el teatro mexicano, se escape a los inciertos espacios de la metaficción? De todas las claves posibles para descifrar esta serie de incógnitas por lo menos dos deben buscarse en factores cronológicos y generacionales y en el entorno socio-histórico en que se compuso el monólogo.

Escrita en Noruega, en Oslo, entre septiembre de 1969 y mayo de 1970, esta pieza es compuesta pocos meses después de los sucesos de Tlatelolco. Los intelectuales y artistas de México, con Octavio Paz a la cabeza, ya han repudiado las acciones del gobierno mexicano. Como intelectual y artista y como funcionario del régimen, éste es un momento histórico difícil para Usigli. Es un período en que se produce una crisis de autoridad a nivel mundial; es una etapa en la historia del teatro latinoamericano en la que predomina la estética brechtiana y de creación colectiva y, aun más difícil para él, es la etapa final en su carrera artística. Astuto observador del clima político e intelectual circundante y metódico cronista de la evolución del teatro en todas sus manifestaciones, Usigli no deja de reaccionar ante estas circunstancias tan especiales. Testigo de los cambios radicales que están ocurriendo en la escena teatral mexicana y consciente de su propio desfase y desconexión con la nueva generación de dramaturgos es obvio que para el viejo dramaturgo mexicano no hay una salida fácil ni una manera ideal de cerrar el último capítulo en su carrera artística. Por ejemplo, ante el éxito profesional del entonces joven dramaturgo Vicente Leñero, con ocasión de la puesta en escena de su obra documental *Pueblo rechazado* en 1968, Usigli reacciona con una actitud ambigua. Por un lado celebra las virtudes de la pieza pero por otro cumple con advertirle de los peligros inherentes en "ese teatro que gente como Piscator o Peter Weiss [han] propagado por Europa y [que] ahora [contagian] a América."³ Poco tiempo después, en 1970 y 1971, respectivamente, escribe *Los viejos* y *¡Buenos días, señor Presidente!* piezas ya reconocidas por su tratamiento conflictivo de las diferencias generacionales entre dramaturgos viejos y jóvenes y de la lucha por el poder político entre la juventud y la vejez. Evidentemente, *Estreno en Broadway* es su respuesta ante tantos cambios y tanta incertidumbre y, en especial, ante la devaluación de los principios estéticos sobre los que él ha construido su obra. ¿Pero, puede, en realidad, considerarse esta pieza corta un manifiesto intelectual? ¿Es éste su testamento artístico? Hasta cierto punto, lo es. Este monólogo es un acto creativo deliberado, una defensa ferviente de la teoría dramática aristotélica además de ser un repudio velado de los presupuestos teóricos sobre los que se basa el teatro

latinoamericano del momento. Tomando en consideración el momento histórico y el clima intelectual en que se dio y, en especial, las circunstancias personales de su autor, se puede decir que se trata de un acto de fe en la capacidad sublimadora y redentora del arte dramático.

Comenzando por el título, Usigli anuncia el carácter ficticio y metateatral del monólogo. Se trata de un estreno teatral imaginado en Broadway, lugar que denota éxito comercial y aceptación internacional. En este mundo imaginario el protagonista es un camarero que hace el papel de un dramaturgo que accede a la cúspide de su carrera profesional, al estreno en Broadway y a la celebración apoteósica de su obra. La traducción al francés del título (*Première en B'way*), que va entre paréntesis, sugiere el carácter internacional de su supuesto triunfo. El subtítulo "o: El viejo autor novel" sugiere también un elemento autobiográfico por referirse a un autor viejo que reactualiza su carrera artística a través de la novedad. La palabra "novel" expande su campo de significación al sugerir tentadoramente, quizás intencionalmente, la proximidad relativa, aunque periférica, del autor real a la academia sueca en Estocolmo. Por tratarse de un diálogo imaginario con un público ficticio acerca de una obra maestra inexistente este monólogo, además de reflejar patética e irónicamente la falsedad del triunfo soñado, parece resumir las ilusiones y los avatares profesionales del autor real.

La escena ocurre imaginariamente en Nueva York en un café supuestamente cercano a Broadway. El protagonista es un camarero que en su ensoñación representa el papel de un dramaturgo que dialoga, también imaginariamente, con un público agradecido y satisfecho. Este dramaturgo cuenta su historia, su trayectoria tortuosa por el mundo del teatro, sus preferencias estéticas y la aspiración máxima de estrenar en Broadway. Analiza también el estado del teatro contemporáneo y revela sus aspiraciones de triunfo. Por último, se deleita en la comunión y la fiesta celebratoria del éxito profesional con que el público de un Broadway imaginario ha coronado, por fin, su carrera artística. La acción dramática misma, explicitada por el camarero que hace el papel del dramaturgo y por ecos grabados de su propia voz, perfila un juego dialéctico en el que se yuxtapone la realidad ficticia del triunfo artístico imaginado sobre la penosa realidad del artista ignorado por el público y la crítica. El monólogo culmina con un sorpresivo e irónico final, digno de los mejores aciertos teatrales de Usigli. Al salir de su ensueño, el camarero-dramaturgo se enfrenta a su propia imagen, que es la de un camarero que le sale al encuentro desde el fondo de un espejo; el dramaturgo le pregunta en qué dirección queda Broadway y la imagen indica gestualmente en una dirección indeterminada subrayando así el carácter autoreflexivo y metateatral de la pieza.

El marbete introductorio cumple a su vez una función explicatoria y definitoria similar a la de los ya legendarios prefacios, notas y epílogos

usiglianos. Sólo que éste comunica un penetrante mensaje autorreferencial a través de su propia brevedad. En el marbete Usigli realza la importancia del monólogo como subgénero dramático puntualizando su centralidad y funcionalidad en obras cumbres dentro de la historia del teatro universal. Según Usigli, la resurrección de este género menor se justifica por representar una búsqueda del individuo, en un momento en la historia en que el teatro propende "a una desindividuación y a una alienación general." ⁴ Para Usigli, el teatro de nuestro tiempo se desenvuelve bajo el signo de tendencias "neoexpresionistas" que se apoyan "en recursos de orden mecánico y colectivo que reflejan el sistema de producción industrial en cadena y en serie de ensamble y el nuevo método bélico de destrucción en masa" (199).

La selección del subgénero monologal defendida en el marbete tiene una función autorreflexiva en la pieza puesto que la trama se centra en la individualidad única y exclusiva del personaje central. A pesar de algunas referencias autobiográficas, el mundo creado en la escena es autosuficiente, existe en forma autónoma, sin depender de referentes externos. El efecto que logra Usigli es la concentración exclusiva del lector/espectador en la condición humana del protagonista: su experiencia única como individuo, no como ente social, económico o político. En un momento en la historia de la humanidad en la que parece primar la ética y la voluntad de la masa Usigli insiste en defender al individuo. Al privilegiar el monólogo y propugnar una búsqueda humanista del ser humano por encima de la masa anónima Usigli se está pronunciando por una teoría dramática reivindicatoria de la persona, del individuo. En su concepción del fenómeno teatral y de la dinámica que controla tanto el proceso creativo como el de la representación Usigli se resiste, entonces, a la intención ideológica, didáctica y propagandística de la teoría brechtiana y, por extensión, a las prácticas, entonces en pleno apogeo, del llamado Nuevo Teatro y de la creación colectiva.⁵ Implícitamente, Usigli rechaza cualquier intento de socialización y desjerarquización de los mecanismos de creación dramática y de producción escénica. Pero no se trata sólo de oponerse a la ética colectivista del teatro latinoamericano de los años sesentas; Usigli también objeta la adopción gratuita e injustificada de modas teatrales foráneas que no concuerdan con la idiosincracia del público latinoamericano. En el texto mismo del monólogo, por ejemplo, aprovecha para denunciar el efecto nocivo, según él, de las doctrinas dramáticas del absurdo europeo. Se queja de que:

los públicos se sentían ya perdidos en el rompecabezas sin corazón de Ionesco y de Becket, de Albee, de Pinter y sobre todo, de Brecht y de Weiss . . . olvidando que el teatro es el hombre, que el hombre es el teatro a la vez y que lo que falta es un fondo vivo, nuevo (201).

El antídoto que recomienda Usigli ante la influencia de este tipo de teatro alienante, cerebral, carente de verdadero contenido humano, es un teatro que persiga la singularidad del individuo, que busque "aquello que es local en plenitud, [que] desborda los límites y se vuelve universal" (199). Este tipo de teatro cree encontrarlo Usigli en la obra dramática de Anton Chejov autor que, incidentalmente, era motejado como producto típico del "teatro burgués" por los practicantes del Nuevo Teatro. De todas las obras cortas del cuentista y dramaturgo ruso Usigli menciona, específicamente, el modelo ejemplar de los monólogos *El canto del cisne* y *Los prejuicios del tabaco*, piezas cortas cuya estructura, fábula y cosmovisión Usigli sigue fielmente en la construcción de su *Estreno en Broadway*.

En *Los peligros del tabaco* el protagonista es también un ser fracasado, una figura patética que dice vivir una existencia opaca y miserable pero que lucha por recuperar su dignidad a través del autoconocimiento. La acción dramática del texto chejoviano, al igual que la del monólogo de Usigli, funciona dentro de un esquema metateatral; el protagonista comparte sus penurias y sus fracasos con un público imaginario, a espaldas de una esposa e hijas que también son invisibles al público real. En los dos monólogos el lector/espectador participa involuntariamente en la creación de una realidad metafictiva que existe simultánea y paralelamente a la que es representada en la escena.

En el caso de *El canto del cisne*, la similitud con *Estreno en Broadway* se da esencialmente a un nivel temático ya que los elementos metafictivos de la pieza chejoviana son de carácter secundario. En ambas obras el tema, en realidad, es la vejez. El protagonista de *El canto del cisne* es un actor viejo que al final de su carrera lamenta la pérdida de su juventud y su talento artístico. En 1969, el año de la composición de *Estreno en Broadway*, el tema de la pérdida de la juventud y del talento artístico toca a Usigli más íntimamente dados su propio afán de perdurar y su obsesivo anhelo de reconocimiento profesional. Por el contrario de Chéjov, sin embargo, en su monólogo Usigli reafirma su profunda convicción acerca de la naturaleza permanente e imperecedera del genio y del arte.

Pero Usigli no queda conforme con solamente seguir el derrotero temático ya trazado por Chéjov. En la estructura y en la acción dramática de *Estreno en Broadway* Usigli va mucho más allá puesto que él acentúa el impacto de su mensaje al privilegiar la dimensión autorreferencial y metateatral, dos aspectos que fueron esenciales en su teoría y en su práctica del género dramático. Aunque en un plano literal la pieza parece ser una discusión de la vejez y el carácter esquivo del éxito, este monólogo es, en realidad, una composición dramática sobre la esencia del teatro. El mundo exterior, la realidad histórica, el entorno social de veras no cuentan para mucho. Al eludir toda función mimética la pieza

opera esencialmente sobre la base de referentes que están anclados sólamente en la obra misma. En ese sentido, *Estreno en Broadway* es una obra compuesta estrictamente bajo el signo de la autosuficiencia. Por ejemplo, la construcción del personaje central está estructuralmente organizada dentro de un esquema metateatral. El camarero que inicia la acción se transforma en el dramaturgo en el transcurso de la pieza; al final, y después de haber completado su parlamento, el personaje del dramaturgo se desdobra y reasume su identidad original. Esto deslinda la identidad del dramaturgo como personaje y como identidad autónoma subrayando así su naturaleza metafictiva. Pero el elemento metateatral no termina aquí. La imagen que al final de la pieza sale desde el interior del espejo y que enfrenta al camarero es la imagen silenciosa de otro camarero. El lector/espectador debe aceptar que este reflejo especular del camarero es otra identidad aparte. Tan pronto aparece en la escena la imagen participa en un intercambio gestual que pone en marcha el proceso metateatral por medio del cual el camarero vuelve a asumir su papel de dramaturgo. Este proceso enriquece y amplía el carácter metafictivo de lo que sucede en la escena. A pesar de tratarse de un monólogo, lo que presupone una sola consciencia, el lector/espectador sabe por los signos del teatro que la fábula está condicionada y enmarcada por las permutaciones y los desdoblamientos de la consciencia del personaje principal. Cumpliendo con el precepto clave de la concepción metateatral de la realidad--que el mundo es un escenario y la vida es un sueño--Usigli logra crear hábil y sutilmente en este monólogo un mundo ficticio dentro de otro.

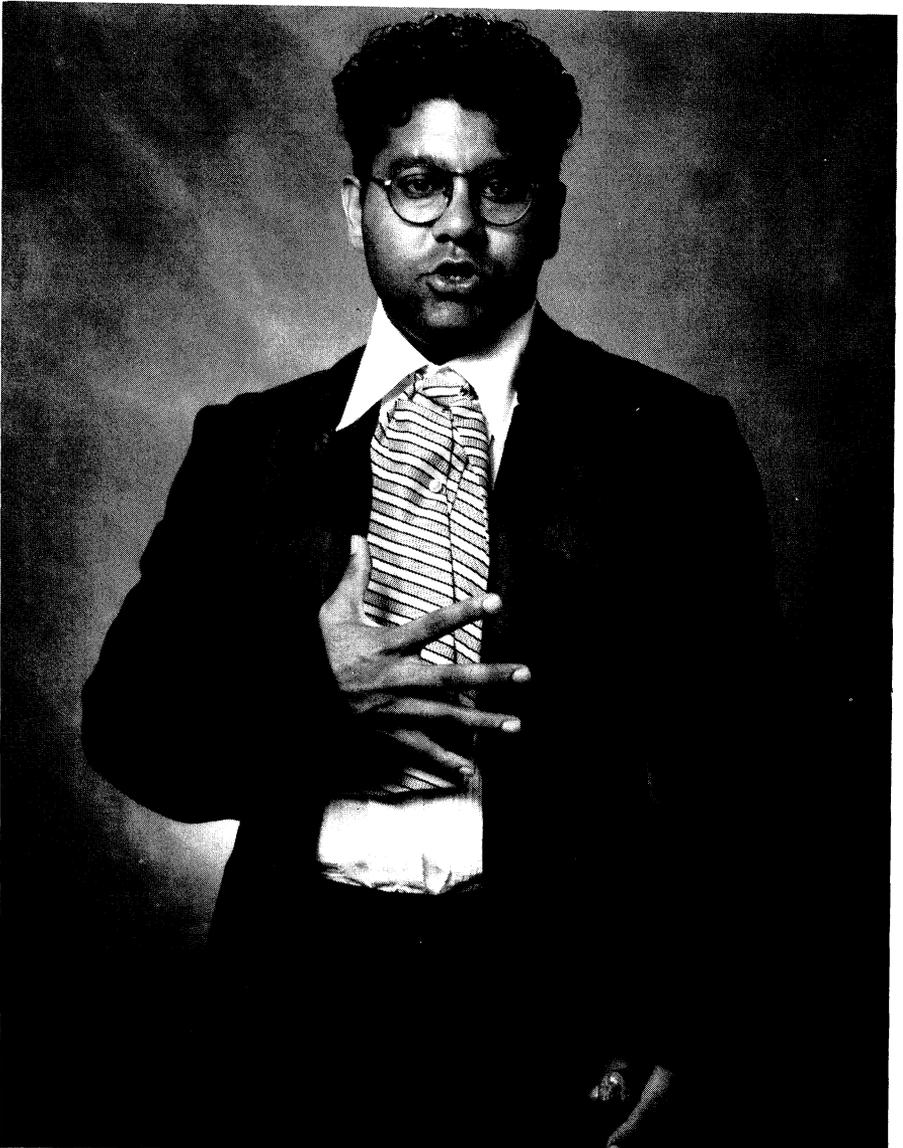
El que Usigli haya deliberadamente escogido un subgénero tan anacrónico como el monólogo, que haya insistido en destacar la importancia del individuo como sustancia dramática y como base imprescindible de la creación artística, que haya invocado específicamente la influencia de una concepción tradicional, léase aristotélica, del arte dramático y que haya puntualmente seguido el modelo de Chéjov, es en sí muy sintomático y revelador. Lo es porque en este breve pero importante texto Usigli ha dejado un testimonio personal de su adhesión a principios estéticos que lo han acompañado durante toda su carrera como artista, como investigador y como intelectual dedicado al arte dramático. Prueba de ésto es el hecho que además de los aspectos genéricos y temáticos arriba comentados el lector/espectador puede reconocer muchos de los conceptos y las preocupaciones estéticas que han caracterizado la obra intelectual y artística del dramaturgo mexicano. El mundo del teatro, la experiencia artística que se nutre de sueño e ilusión, el arte como antídoto contra las contingencias de la vida y de la historia, la experiencia individual como cifra de la existencia humana, en fin, todo lo que nutrió su proyecto creador. Enfrentado al desafío de las nuevas generaciones, a modas y concepciones estéticas para él inaceptables y, en particular, consciente de su propia mortalidad, Usigli, una vez más, se vale de la

magia del teatro para comunicar su propia verdad. *Estreno en Broadway*, en conclusión, es un importante texto dramático que debe incorporarse a la historia del teatro mexicano por sus múltiples y sugerentes posibilidades interpretativas y resonancias histórico-literarias.

Miami University

Notas

1. Rodolfo Usigli, *Estreno en Broadway, Gestos* (Noviembre 1992): 197-205. La versión publicada incluye una serie de correcciones supuestamente propuestas por el autor de este artículo (Cf. p. 205). Este malentendido se explica por haberse cotejado el texto por publicar con el guión usado en la dramatización hecha en Lawrence.
2. Gerardo Luzuriaga, "Rodolfo Usigli y los Estados Unidos," *Gestos* (Noviembre 1992): 191-95.
3. Vicente Leñero, *Vivir del teatro* (México, D. F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1982) 37.
4. Todas las citas de *Estreno en Broadway* corresponden a la versión que aparece en *Gestos*. El manuscrito original de *Estreno en Broadway* se encuentra en la sección de libros raros de la King Library de Miami University.
5. El trabajo que mejor resume los antecedentes histórico-literarios y los presupuestos teóricos del Nuevo Teatro y de la creación colectiva es el de Beatriz J. Risk, *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica* (Minneapolis, MN: Prisma Institute, 1987).



Manoj Khettry as The Man in Usigli's *Estreno en Broadway*