

## La generación de 1924: el dilema del realismo

**Frank Dauster**

Están de acuerdo los críticos en que los orígenes del teatro moderno de México se remontan a la década de los 1920, pero en esto termina la unanimidad. Algunos señalan como verdaderos antecedentes el llamado Grupo de los Siete, otros prefieren funciones de tipo folklórico popular. La opinión mayoritaria acepta el papel decisivo de Teatro Ulises (1928-1929) y su manifestación posterior a través de los Escolares del Teatro (1931), Teatro Orientación (1932-1935), grupo correspondiente en gran parte al reunido alrededor de la revista *Contemporáneos*. Varios críticos ven la semilla de la renovación en movimientos sólo indirectamente relacionados con el teatro, por ejemplo, el estridentismo que aparece alrededor de 1922. Efectivamente, el movimiento es anterior en varios años a Ulises y los Contemporáneos, aunque de modo muy relativo, ya que la mayoría de éstos colaboraban en diversas revistas anteriores al estridentismo. De todos modos, tuvo muy poco impacto el estridentismo en el teatro. El criterio más aceptado fue expresado en 1931 por Carleton Beals al decir que "El teatro se ha salvado solamente por el esfuerzo de una escalera de servicio llamada Ulises, en la calle de Mesones."<sup>1</sup>

El teatro comercial se alimentaba de la anacrónica comedia española de amoríos y adulterios frívolos, de técnica realista y estilo insoportablemente pasado de moda. Apenas se representaban obras de autor mexicano, pero la temporada de 1923 organizada por la nueva Unión de Autores Dramáticos ofreció exclusivamente obras nacionales. Las figuras claves de la temporada formaron el núcleo de los Siete Autores: Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Víctor Manuel Díez Barroso, Ricardo Parada León, y los hermanos Lázaro y Carlos Lozano García. Representan un movimiento nacionalista en el teatro; durante su temporada de 1925-1926 se representaron más obras mexicanas que en todo el cuarto de siglo anterior, y en 1929 *Padre mercader* de Carlos Díaz Dufoo padre alcanzó las cien representaciones, primera vez que lo hiciera una obra mexicana. Cuando el grupo se disgregó en 1927, formaron el núcleo de la Comedia Mexicana en 1929. Esta tampoco duró mucho, y casi todos abandonaron la creación teatral.

En cierto momento hubo una pequeña polémica sobre la importancia de los Siete relativo a Ulises, pero a estas alturas se nos hace difícil ver una actividad decisiva. El suyo es un teatro criollo de clase media urbana, vertido en moldes importados de la misma tradición europea que se buscaba superar. Claro está que lo hicieron pensando en futuras renovaciones; su manifiesto de 1926 hace hincapié en la necesidad de despertar al público mexicano a la existencia de los nuevos dramaturgos extranjeros, si bien la lista de modelos no era exactamente de último momento. El razonamiento lo hallamos en algunas palabras de Monterde, cuando dice que al público mexicano "había que conducirlo hasta Achard, antes de que llegase a Vildrac y Cocteau; hasta Pirandello, antes de que se familiarizara con Bontempelli y los autores del 'grotesco' italiano; hasta Wilde, antes de que conociera a otros dramaturgos ingleses y norteamericanos."<sup>2</sup>

A pesar del vanguardismo de su actitud, el teatro de los Siete tiende marcadamente a la abstracción y el racionalismo; es decir, no se aparta del modelo hecho del teatro en boga. Frente al realismo desvencijado, optaron por renovar desde dentro mejorando los modelos en vez de rechazarlos. Por otro lado, concibieron su renovación en términos filosóficos y no teatrales. Pusieron sus obras en los destartalados teatros viejos, con elencos profesionales, en un momento cuando el teatro mexicano contaba solamente con actores que seguían la decadente tradición española, con su lastre de primer galán, morcilla y apuntador. Mientras que Ulises, en términos teatrales, mira hacia el futuro, los Siete, con todo el valor que tienen, no ven la necesidad de romper con un sistema caduco. En vez de crear un futuro, escriben hacia atrás.

Teatro Ulises tomó su nombre de la revista dirigida por Villaurrutia y Novo durante 1927-1928. La tónica del grupo es su inquietud. Si el concepto que tienen del teatro no parece del todo diferente de lo que se pregónó en el manifiesto de los Siete, sí lo es su forma de ponerlo en práctica. Rechazan el barato teatro comercial; se lanzan a hacerlo todo en el teatro. Los dos programas de Ulises consistieron en obras de Dunsany, Roger-Marx, Vildrac, Cocteau y O'Neill, traducidos en su mayoría por miembros del grupo, que también se encargan de representación, dirección, luces, y todo lo demás. Sus montajes están inspirados en los nuevos teóricos. Lo que en su momento les pareció a algunos un nuevo diletantismo se inspira más bien en una visión del teatro que ve la necesidad de volver a emprender la tarea desde el comienzo, y a una extraordinaria curiosidad sobre el teatro mundial. Fue un teatro en el cual todo estaba como vuelto a pensar, sin caer en rutinarias reacciones recortadas según modelos fabricados en otra parte o dirigidos por burócratas.

Ulises era exótico, cosmopolita, una abertura a la cultura teatral mundial, y lo mismo es cierto de Orientación, establecida en 1932 bajo la dirección de Celestino Gorostiza con subvención del gobierno. El repertorio, otra vez mayormente en traducción por los miembros, era como antología del mejor teatro universal, como si ya no sintieran la necesidad de ser tan agresivamente vanguardistas: Romains, O'Neill, Cocteau, Pellerin, Molière, Chejov, Shaw, Synge, Gogol, Shakespeare, Sófocles, Achard, Cervantes, Lenormand, Molnar. Estos aventureros del teatro que fueron los integrantes de Ulises y Orientación ampliaron el repertorio e introdujeron nuevos conceptos de

escenografía, luces, dirección y actuación, pero quizá su más importante hazaña fuera la subordinación del culto de la personalidad al concepto totalizador de la obra teatral.

Cuando se deshizo definitivamente Orientación, sus integrantes viraron hacia la burocracia algunos y otros hacia el teatro comercial. Es un momento de crisis cuando el teatro profesional se ve amenazado por el comercialismo barato: astrakanes, costumbrismo fácil, psicologismo sensacional. Y sucede algo que parece la negación de todos los propuestos de Ulises-Orientación: al dedicarse al teatro profesionalmente, adoptan la mecánica del detestado realismo. Para vivir del teatro o del cine—elemento éste muy importante—no hallaban muchas posibilidades de hacer teatro experimental o de vanguardia. Pero en otro plano, la justificación no es económica. Si iban a hacer teatro que no fuera pasatiempo para camarillas, tenían que hacer el único teatro posible en el medioambiente—un teatro hecho dentro de los contornos del realismo burgués contra el cual habían peleado tan duramente, y al parecer, tan sin éxito. Pero sólo al parecer. Para comprender el alcance de Ulises, solamente hay que comparar los textos dramáticos del teatro profesional de los años 20 y 30 con las obras de Villaurrutia, que fue el primero en lanzarse a la aventura, o los de Gorostiza y Novo cuando éstos volvieron a escribir para el teatro. Hacían a la fuerza un teatro realista, pero un realismo crítico hecho con arte.

Villaurrutia es ejemplo destacado, autor de los *Autos profanos*, entre las más afamadas obras del teatro experimental de la década. De las cinco, *Parece mentira* (1933) y *¿En qué piensas?* (1938) son a todas luces las más novedosas. *El ausente* (1937) es una pequeña joya realista; *Ha llegado el momento* (1934) sorprende por ser un anticipo directo del mundo dramático de las obras tardías: clase media alta, preocupaciones amorosas, diálogo pulido y artificioso. *Sea Ud. breve* (1934) puede que sea la más sorprendente de todas; en su socarronería, tan distinta a la ironía villaurrutiana, apunta al absurdo.

Pero las más importantes aquí son *Parece mentira* y *¿En qué piensas?* Traducen a términos teatrales preocupaciones existenciales visibles en la poesía del autor: la autenticidad individual, la relatividad, el dilema solipsista. Lo fascinante es que las dos obras están concebidas dentro del teatro realista; son como variantes a la temática consabida del lío amoroso. Pero emplea el autor estas técnicas para socavar los cimientos del realismo y de su elemento imprescindible, la creencia en un mundo estable, inmutable. Estas dos obras nos roban las muletas intelectuales y nos hacen reconocer que la vida es misterio, amenaza, fascinación. Habitamos una selva de símbolos o si se prefiere, códigos, sin que haya posibilidad de interpretación.

La única verdadera tentativa por Villaurrutia de incorporar estos recursos al teatro profesional es *Invitación a la muerte* (1940), primera obra suya de más de un acto. Pero aquí se nota otra vez este peculiar movimiento hacia las técnicas del realismo. Por irrealistas que sean los intereses intelectuales subyacentes, esta adaptación de *Hamlet* al ambiente mexicano y la problemática interior del personaje se presenta con engarce realista. El contenido de la obra es del todo contrario al realismo de cajón, pero la mecánica de la obra no lo es, y en términos realistas se expresa la terrible problemática de Alberto.

Se acostumbra dividir el teatro de Villaurrutia en tres períodos: los *Autos*

*profanos*, *Invitación a la muerte*, y las obras destinadas al teatro comercial. Sugiere Adolfo Snaidas otra clasificación: el período experimental, representado por las obras en un acto e *Invitación*, las tres obras que tratan relaciones entre padres e hijos, un período final cuyas obras se concentran en problemas matrimoniales, y una provisoria cuarta etapa tronchada por la muerte y representada por *La tragedia de las equivocaciones*.<sup>3</sup> Esta nueva taxonomía es más exacta, pero como la primera tiende a borrar la importante continuidad temática. La verdad es que *Invitación* es la obra clásica villaurrutiana sobre relaciones entre padres e hijos y conflictos familiares, mientras que las obras que se concentran en tal problema también tratan conflictos de tipo matrimonial. De los cinco *Autos*, cuatro toman como tema—que no es lo mismo que sustancia—los devaneos amorosos, y en todo el cuerpo de obras del autor hallamos tratados problemas psicológicos.

Lo más exacto sería decir que el teatro de Villaurrutia demuestra una notable concentración en ciertas relaciones personales, casi siempre de clase media alta. La selección del realismo exterior para ahondarse en la problemática psicológica puede ser tanto resultado de necesidades técnicas prácticas como de cualquier otro elemento. Resulta interesante que los dos últimos estrenos de Villaurrutia fuesen obras tan radicalmente diferentes entre sí como *Juego peligroso* y la *Tragedia de las equivocaciones*, las dos de 1950. Aquélla representa el agotamiento de una línea dramática que investiga las nuevas posibilidades de la comedia burguesa, ésta un intento de otra línea. Al parecer, y recordando las profundas diferencias, pasaba algo muy parecido en su poesía.

En el teatro de Novo se halla plenamente desarrollado este abandono del realismo apenas esbozado en Villaurrutia. En 1924 escribió tres obras cortas. *La señorita Remington* es la viñeta de un joven poeta condenado a trabajar por un sueldo y una secretaria moderna, mecanizada y bastante ondulante. *Divorcio* se mofa del teatro realista desde el subtítulo de “Drama ibseniano”; su mundo de flappers y turistas gringas es lo menos ibseniano que se pudiera imaginar. Está muy cerca de García Lorca, por ejemplo, en su rechazo de la seriedad y su burla de las convenciones teatrales y sociales. *El tercer Fausto* es muy otra cosa, casi un debate sobre la homosexualidad, de tono serio gidiano a pesar de su aplastante ironía. Curiosamente, es de construcción realista, aunque una muy problemática representación habría tenido que recurrir a una estilización poco realista. Como los *Autos* de Villaurrutia, relaciona una problemática filosófica con otra personal.

Después de 1924, abandonó Novo la creación dramática, aunque tuvo gran importancia como director y maestro. En 1947 volvió con una versión para teatro infantil de *Don Quijote*, y el año siguiente escenificó su versión de la novela de Luis G. Inclán, *Astucia o los hermanos de la hoja*. Escribiendo para un público juvenil y frente al volumen de los libros escogidos, tuvo que comprimir y eliminar, cualidades visibles en las obras posteriores. La creación de Novo incluye los *Diálogos* (1956), breves ejercicios sardónicos en los cuales satiriza Novo personalidades de presente y pasado; la interesante excepción es *El joven II* (1951), despiadada incursión en el mundo onírico. La mayor parte de la producción de Novo de esta época consiste en mordaces comedias de técnica realista que satirizan la hipocresía de la alta sociedad (*La culta dama*,

1951), la corrupción de la prensa (*A ocho columnas*, 1956) o los mundos del teatro y la psiquiatría (*Yocasta, o casi*, 1961).

Pero con el realismo de Novo comienzan a pasar cosas inesperadas, sobre todo a partir de *Yocasta, o casi*. La obra es un complicado juego de espejos a base de problemas psicoanalíticos y la dificultad del actor de distinguir entre lo real y lo ficticio. Le sirven de armazón diversos mitos griegos, no sólo el aludido en el título. En la escondida vida que subyace a la cotidiana, sus personajes desempeñan papeles ya descritos por otros dramaturgos y mucho antes por los grandes mitos. Somos actores de obras cuyo desenlace no podemos saber y la dimensión metateatral subraya nuestra conciencia de esta doble naturaleza. Es muy posible que en esto escribe la notoria insistencia de toda esta generación de dramaturgos mexicanos en manejar estructuras históricas y sobre todo míticas.

Al lado de esta tendencia, que se acentúa en obras posteriores, hay una novedad técnica relacionada: la creciente concentración en dos personajes, los agonistas del teatro clásico. Con *Yocasta, o casi* comienza a desvanecerse el realismo convencional aun cuando durante un rato persisten sus estructuras. En la desmitificación salvaje de *Ha vuelto Ulises* (1962) está cerca Novo de abandonar el realismo completamente; con *Cuauhtémoc* (1962) da el paso definitivo. Se emplean máscaras y un prólogo hablado directamente al público, predominan las escenas de dos personajes y en general una estructura que recuerda la de la tragedia griega. Porque de eso se trata: *Cuauhtémoc* es una tentativa de tragedia auténtica mexicana. Coincide en esto Novo otra vez con sus coetáneos; entre otros, Usigli escribió su *Corona de fuego* y un ensayo sobre Moctezuma como héroe trágico y Gorostiza compuso su *Malinche*.

Las obras más sorprendentes de Novo son dos que tratan este mismo mundo prehispánico, pero desde otro ángulo completamente. En *pipiltzintzin o la guerra de las gordas* (1963) desmitifica el retrato consabido del indio taciturno, le quita a la temática prehispánica la actitud reverencial. A los pintorescos episodios inspirados en la crónica añade Novo un plano anacrónico que establece una tensión entre la mofa de costumbres tenochcas y la burla de una serie de equivalentes actuales no menos burdos. Pero a pesar del tono de farsa, hay una continuidad técnica entre *Ha vuelto Ulises*, *Cuauhtémoc* y *La guerra de las gordas* visible en el prólogo al público donde reitera el dramaturgo su propósito, al hacerle decir al ministro Tecónal, "Yo no soy precisamente una diosa—ni un dios; ni tampoco es esto una tragedia griega. Es una tragedia mexicana—que parece griega."<sup>4</sup>

El último estreno de Novo fue el paso definitivo en esta temática indígena. En *Ticitezcatl o El espejo encantado* parece una alucinada ópera cómica con ribetes de Gilbert y Sullivan, Noël Coward y tragedia parodiada. En Teotihuacan, la ciudad de los dioses, vuelven a representar la fatal historia Tezcatlipoca, Quetzalcóatl y la hermana de éste, disfrazados de dos turistas y su guía. La concepción es paródica, y abunda el anacronismo. Entre otros, la acción debería pasar en Tula, pero tales nimiedades poco le importan a un espíritu libre capaz de rimar Tula con acidula, catres con Batres y salón de té con Laurette Sejourné. Pero no todo es frivolidad; empleando estructuras aprendidas en la tragedia clásica, Novo busca hacer un teatro mexicano, lo cual para él equivale a mestizo, porque para Novo lo indígena vive todavía.

El tercero de los grandes vanguardistas, Celestino Gorostiza, repite sólo en parte esta trayectoria que estamos esbozando. Sus primeras obras reflejan intereses intelectuales típicos del momento. *El nuevo paraíso* (1930) recuerda los *Autos* de Villaurrutia en su visión de un Edén abstracto en el cual viven Adán y Eva víctimas de la estrechez moral y la autodecepción. *La escuela del amor* (1933) presenta un grupo de personajes incapaces de afrontar la vida real; viven en sueños e ilusiones. Pero uno de ellos tiene la oportunidad de realizar su sueño, y acepta con alegría una vida más rica y más compleja a pesar del peligro que significa. *Ser o no ser* (1934) lleva casi al extremo las posibilidades del drama psicoanalítico. A un primer acto realista, le sigue un segundo que es un sueño visiblemente influido por el surrealismo, y el tercer acto es una extraña fusión de sueño y realidad. Manejan estas obras los recursos temáticos y técnicos del teatro surrealista: represión y libertad de los impulsos, la multiplicidad del ser, la psicología del subconsciente, el elemento onírico, los juegos de luces y oscuridad, el decorado impresionista o fantástico.

Pero después de estas aventuras, *Escombros del sueño* (1938) apunta hacia la transición al teatro tradicional. Cuando en 1952 Gorostiza vuelve a la creación dramática, *El color de nuestra piel* es de técnica rigurosamente realista y de temática social: el prejuicio racial. Sus otras obras siguen la misma veta. *Columna social* (1955) satiriza los deseos de figurar; está bien construida dentro de las convenciones de su tipo: mucho movimiento, exageración, bailarinas en mallas, chanzas al arte abstracto, y moraleja final. La sátira halla sus blancos en diversos sectores de la vida pública y privada, tales como la corrupción del gobierno y de los negocios, los falsos estetas, la vaciedad a la cual está condenada la señora por las actitudes sociales dominantes.

*La malinche* (1958), última obra de Gorostiza, toma el tema de la conquista y el conflicto entre los dos mundos. Es obvio el dilema de todo dramaturgo que se enfrenta con una figura histórica de las dimensiones de Cortés. ¿Presentarlo llanamente? ¿Enmarcarlo con una especie de retablo de gran aparato? ¿Intentar convertirlo en personaje trágico, con todos los problemas que significa esta última decisión? Gracias a la figura de la Malinche, logra en gran medida evitar el doble escollo del drama histórico: crear un retablo amanerado o inesperadamente anacrónicos personajes del siglo XX en traje del XVI. Es fascinante que una vez más el autor de una obra sobre la herencia indígena fuera un miembro del grupo Ulises, tantas veces vilipendiados por su supuesto antinacionalismo. El teatro maduro de Gorostiza bucea en las raíces del ser nacional, como hicieron Villaurrutia y Novo, si bien en otras dimensiones. En el caso de Gorostiza, no sale de los límites del realismo externo. Rechaza deliberadamente el vanguardismo de juventud para emplear el teatro como arma, atacando los abusos cometidos contra los que por su color o su pobreza son víctimas del escarnio y del crimen. A la vez es, como la labor de sus amigos citados, un intento de mantener el teatro mexicano en un plano de maestría profesional.

Aunque Rodolfo Usigli participó sólo tangencialmente en la aventura de Ulises-Orientación, fue coetáneo suyo. Hurga su obra en las contradicciones del espíritu humano y señala las lacras morales con un criterio sardónico afín al de Shaw, a quien Usigli le caracterizó de agitador ideológico,<sup>5</sup> apodo que con igual justicia se le podría aplicar al mexicano. Frecuentemente esto

conduce a que las obras de Usigli sean consideradas realistas a pesar de que, como los de Shaw, los personajes de Usigli tienden a representar puntos de vista y aun a veces conflictos esquemáticos. Usigli se oponía a las escuelas del teatro; lo mismo renegaba del realismo como del absurdo. Si empleaba el aparato exterior del realismo—las cuidadosas acotaciones, la puesta en escena correspondiente al mundo circundante, etc.—buscaba una más profunda comprensión de la nacionalidad a través del examen concienzudo de sus mitos. La cuidadosa recreación de los detalles del mundo exterior que a veces se halla en su obra tiene un fin paradójico: ayudar al público a entrar hasta tal punto en la obra que no se dé cuenta de presenciar no una recreación, en todos los sentidos, sino una reinterpretación, y a veces tan penosa que el público apenas la aguantaría. Lo mismo se puede decir de la escabrosidad y la pasión por la psicología anormal. Si ésta fue preocupación notoria de los dramaturgos mexicanos de esta generación, con Usigli tuvo también el mérito de atraer a un público que pronto se vio amenazado en lo más íntimo por las percepciones del autor.

La producción total de Usigli es tal que apenas se le puede comentar aquí, pero en sus líneas generales, corre la misma trayectoria de experimentación a realismo o semirrealismo hasta llegar a un teatro mucho más estilizado. En *4 chemins 4* (1932), inspirada en Lenormand, dramaturgo predilecto de Ulises, abandona los tres actos tradicionales y emplea un recurso insinuado en *Falso drama* (1932) y que se hace importante en obras posteriores—un coro para comunicar una impresión total en vez de personajes individualizados. Entre el reparto figuran tres estudiantes, los tres monsieur G, H y R, y las madamas A, B, C, D, H y J. *El apóstol* (1931), probable alusión a Vasconcelos, contrasta la estructura tradicional de tres actos, cuarta pared y ambiente realista, con una serie de escenas en contrapunto de dos personajes que además de ser identificados como Diana y Enrique, también llevan los nombres de El y Ella.

La tónica social es visible desde muy temprano, por ejemplo en las “Tres comedias impolíticas,” que aluden de modo transparente al gobierno de Calles. Pero si esperamos realismo crítico, llevamos una gran sorpresa. *Noche de estío* (1933)—para algo su título recuerda a Shakespeare—y *Estado de secreto* (1936) critican a personajes conocidos del gobierno pero con comicidad de brocha gorda. La sorpresa mayor la hallamos en *El presidente y el ideal* (1935), donde hay un cambio estructural drástico, aunque la materia trata otra vez el conflicto entre Calles y Cárdenas. Aunque en tres actos, está hecha realmente a base de dieciséis cuadros, más prólogo y epílogo. Cada cuadro satiriza cierto sector de la sociedad, y los personajes son más bien tipos anónimos. El cuadro II del segundo acto, por ejemplo, presenta a los seis magnates: minero, textil, ferrocarrilero, petrolero, de energía eléctrica, y nervioso (!). El cuadro final incluye a los ministros 1, 2, 4, 9, 10 y 12, los generales 5, 7, 8, 9 y 10, y los cuatro hombres fuertes. Las raíces están, por supuesto, en el expresionismo, con sus técnicas de distorsión, simplificación y desrealización del individuo.

Antes de virar hacia un teatro formalmente distinto, escribió Usigli otra farsa “impolítica,” *La última puerta* (1934-1936), donde notamos el mismo diálogo enfático y tipos en vez de personajes individualizados. Es notable por dos razones. La primera es su semejanza de tono con *Sea Ud. breve* de Villaurrutia, a quien está dedicada, señalada por Usigli como obra destacada

del expresionismo.<sup>6</sup> La segunda es la división de la obra en dos partes por un “Ballet intermedio de la espera,” que es realmente un poema cómico a base de juegos de palabras que parodian versos muy conocidos del mismo Villaurrutia:

Yo soy el que espera  
y espera  
y es pera  
que nunca madura  
que nunca ama dura. . .<sup>7</sup>

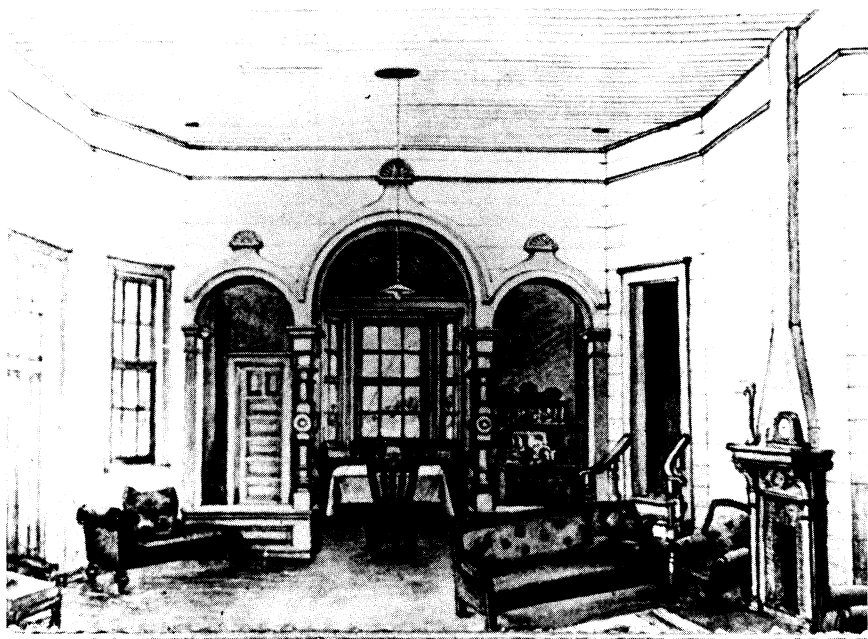
A la letra sigue un comentario del autor en el cual aconseja que los bailarines aparezcan primero con abrigo, y que al paso del ballet se los quiten quedando en pijama, para ir muriendo bostezando uno por uno hasta formar con sus cuerpos un “monumento simbólico.” Lejos nos hallamos del moralizante teatro realista que se le suele atribuir a Usigli. En las comedias impolíticas, sin apartarse de su temática social, experimenta atrevidamente con técnicas expresionistas y surrealistas.

La mayor parte de la producción de Usigli pertenece a un período caracterizado por la presentación realista de problemas psicopatológicos y de la familia de clase media: casi lo mismo que hemos dicho de Villaurrutia, si bien el tono difiere mucho. Suele incluir el autor una minuciosa descripción de los muebles y el ambiente, como si buscara afinar su obra en cada detalle de lo mexicano. Este es el período de *Otra primavera* (1938), *Medio tono* (1937) y los grandes éxitos comerciales: *El niño y la niebla*, *Jano es una muchacha*, escritas estas dos últimas alrededor de 1936 y estrenadas mucho después. No pierde su interés en el experimentalismo. El armazón de *Función de despedida* (1953) es el tradicional de tres actos, pero la obra emplea diversos recursos expresionistas: reflectores enfocados en la cara de los personajes, juegos de luces y oscuridad, pensamientos grabados de la protagonista que hacen juego con sus parlamentos.

En otras obras de técnica ortodoxamente realista, maneja Usigli extraordinarias cantidades de personajes, como baile coreografiado para examinar a los protagonistas desde todos los ángulos de su falsedad. Otro recurso es la repetición. En *Los fugitivos* (1950) repite Nina sus palabras en francés para subrayar la frivolidad de la familia frente a los sucesos políticos de 1908, y en *Un día de éstos* (1954) al instante de morir Gómez Urbina, el que puso en orden el país y restableció la rectitud, retoman sus seguidores la estéril lucha por el poder con la cual comenzó la obra.

Todas estas tendencias son visibles en las obras más conocidas y estudiadas de Usigli, las tres *Coronas* y *El gesticulador*. Esta es la más realista, pero sería equivocado tomarla como retrato de personajes específicos como pasó en México en el estreno. Al contrario, la obra es una tentativa de tragedia mexicana.<sup>8</sup> El paradójico protagonista, César Rubio, alcanza una impresionante transformación trágica, porque ésta es una auténtica tragedia dentro del enfoque aristotélico. Su verdadera materia es el desarrollo interior de César y cómo, al acorralar a Navarro, se conduce a su propio fin. Pero en el fondo no es sino gesticulación, falsedad, tan falsa como la de Navarro, arquetipo de la corrupción. Es notable que este desdoblamiento moral del personaje produce





Rodolfo Usigli's *El gesticulador* (1947 Mexico City première)

no el choque binario característico del teatro realista sino un conflicto entre César el usurpador, Navarro y el recuerdo del César auténtico. O quizá más exactamente, la lucha interior de César frente a todas las otras fuerzas. En este plano, no hay mensaje social; *El gesticulador* nos enfrenta con el dilema moral del protagonista trágico, que existe en potencia en todo ser.

Las tres *Coronas* se han estudiado y vuelto a estudiar, sobre todo en relación con la actitud de Usigli hacia la historia y su costumbre inveterada de cambiarla cuando le convenía. Huelga decir que para el dramaturgo lo principal no es la verdad del detalle histórico sino su importancia en el desarrollo del concepto de la nacionalidad, verdadero asunto de la trilogía. O sea, que en vez de interpretar el pasado desde el presente, interpreta presente desde pasado. *Corona de sombra* y *Corona de luz* no se apartan mayormente del realismo convencional. En aquélla se utiliza un escenario dividido en dos partes para facilitar el movimiento temporal y espacial entre la vivienda de la moribunda emperatriz y diversos lugares sesenta años antes, de modo que al pasar de un lado a otro, los personajes están pasando también de un tiempo a otro. Este doble enfoque temporal se extiende a los personajes; en rigor, hay dos protagonistas principales, Maximiliano y Carlota.

En *Corona de fuego* se acentúa la tendencia coreográfica aplicada a la tentativa de hacer una tragedia al estilo clásico. Goza de la completa panoplia de coro de mexicanos y coro de españoles, numeroso reparto, danzantes y cantantes, y diálogo en verso libre irregular, influido todo quizá por dos escritores predilectos que también intentaron una tragedia que captara el espíritu nacional, Alfonso Reyes y T. S. Eliot. La mayor debilidad son los

largos parlamentos declamados. Buscaría Usigli el ambiente del agón clásico para presentar un debate entre Cortés y Cuauhtémoc, pero tiende irremisiblemente a lo estático este tipo de retablo. Si es más espectáculo que drama, señala una vez más lo remoto que se hallaba Usigli de ser dramaturgo realista.

Hacer de sus personajes símbolos encarnados se vuelve costumbre en el teatro maduro de Usigli, y en obras como *El gran circo del mundo* (1968) o *¡Buenos días, señor Presidente!* (1972) llega a presentar personajes que apenas tienen personalidad; son actitudes políticas que hablan. En rigor, el teatro de Usigli tiene relativamente pocas obras que pudiéramos llamar con exactitud ortodoxamente realistas. Al contrario, abundan los elementos expresionistas, y sobre todo algunos recursos predilectos: el juego de luces y oscuridad, el manejo de un reparto numeroso tipificado, frecuentemente en forma de coro, la tendencia coreográfica. En el fondo, y de manera bastante personal, repite el movimiento desde el experimentalismo a un realismo crítico muy modificado para después volver a incorporar elementos vanguardistas, movimiento que repiten en parte o en su totalidad todos los dramaturgos que hemos comentado aquí. Creemos que el estudio de este proceso pone fin a una serie de verdades hechas que en rigor no lo son: el extremado experimentalismo de los dramaturgos de Ulises-Orientación, el realismo de Usigli, y el papel debatible—y debatido—de los Siete. El estudio de otras figuras menores de la época documenta nuestras conclusiones.

Terminaremos con un comentario quizá paradójico. Al dramaturgo que quizá más denodadamente luchó por reconciliar las opuestas tendencias del período hoy apenas se le conoce. Se trata de Juan Bustillo Oro, militante del Teatro de Ahora en 1932 y autor de un teatro político inspirado en Piscator y Brecht. En *Los que vuelven*, *Masas*, *Justicia*, *S.A.* y *San Miguel de las Espinas* trata temas sociales con un criterio realista: tres actos, la cuarta pared, personajes pintados a lo vivo, habla cotidiana y todas las demás convenciones. Pero modificó drásticamente el realismo en un intento por hacer un teatro épico. Hay coros contrastados de partidos antagónicos, una letanía de sufrimientos que parodia amargamente la misa, oscuros, transmisiones de radio, reflectores, altoparlantes, grabaciones, entrada de actores por el foro y proyecciones cinematográficas. En suma, todo el arsenal del nuevo teatro europeo. Resulta curioso que el dramaturgo acaso más sincronizado con el teatro nuevo, y de fiyo con el teatro del futuro, fuera un autor lejos de los experimentalistas y casi olvidado ya.

Rutgers University

## Notas

1. *Mexican Maze* (Philadelphia: J.B. Lippincott, 1931), p. 24. Citado por John Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967), p. 251.
2. Prólogo, *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. 1 (México: Fondo de Cultura Económica), xxiv-xxv.
3. *El teatro de Xavier Villaurrutia* (México: SepSetentas, 1973), p. 73.
4. *La guerra de las gordas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1963), p. 26.
5. *Teatro completo*, vol. 3 (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), p. 651.
6. *Itinerario del autor dramático* (México: Casa de España en México, 1940), p. 47.
7. *Teatro completo*, vol. 1 (México: Fondo de Cultura Económica, 1963), p. 425.
8. Véase el excelente artículo de Donald Shaw, "Dramatic Technique in Usigli's *El gesticulador*," *Theatre Research International*, 1, no. 2 (1976), 115-33.