

El fundador, un retrato a contraluz

Juan Villoro

En Santa María, la ciudad imaginada por Onetti, hay una estatua humillada por el óxido y el verdín que en forma lacónica dice: “Fundador”. Se trata de Brausen, el desmedido y desastrado pionero de esa tierra.

La suerte de Rodolfo Usigli puede asociarse con la del melancólico héroe de Santa María. El Fundador del teatro mexicano moderno enfrentó una tarea muchas veces ingrata: “Me ha tocado entrar en este mundo de fuego, de desgarramiento, de sangre y de parto que es el teatro”, escribió en su “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática”.

Maestro de Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibargüengoitia, Emilio Carballido, Sergio Magaña y Héctor Mendoza, predicó un oficio arduo. A Vicente Leñero le dijo: “bienvenido al maravilloso infierno del teatro”, y a Jorge Ibargüengoitia le recomendó cambiarse el apellido. En un país tan precario como México, los teatros no tienen suficientes letras para las marquesinas. “Póngase Ibar”, aconsejó al alumno que no aceptó guillotinar su nombre pero acabó renunciando a las tablas (“tengo facilidad para el diálogo, pero no para sostenerlo con gente de teatro”, diría años después el autor de *El atentado*).

Incomprendido por la crítica y por un público que no siempre lo respaldó y en ocasiones fue a sus obras atraído por el escándalo; injuriado durante décadas por Salvador Novo; en tensión con la clase política de la que sin embargo dependía, Usigli atraviesa la cultura mexicana como una fascinante figura esquiva, digna de sus piezas dramáticas.

Del fraude al milagro. Visión de la historia en Usigli, de Bruce Swansey, contribuye de manera notable a des-

cifrar el enigma de un dramaturgo nunca ajeno al equívoco y el malentendido.

Con determinación insólita, el autor de *Estado de secreto* se propuso crear otro teatro. Cumplió su propósito no sólo como dramaturgo, sino como teórico, maestro y comentarista. Su fervor por el oficio lo llevó a escribir con un rigor que permite leer con aprecio cada una de sus páginas, aunque esto no siempre depare el placentero desconcierto de encontrar ideas singulares.

Ibargüengoitia describió el meticuloso ritual que precedía las clases de Usigli. Colocaba en el escritorio su boquilla, sus anteojos, sus pastillas para la dispepsia y sus paraguas: la utilería esencial de una obra. Esta disposición metódica de los objetos era en cierta forma una moral; anticipaba a un profesor que conocía su tradición con exactitud práctica, un devoto de la técnica en tiempos que privilegiaban los arrebatos líricos, la inspiración y el contacto con lo sublime. En sostenida discrepancia con los Contemporáneos —varios de ellos dramaturgos menores—, Usigli se ocupó de temas históricos y cotidianos que les parecían en exceso realistas, o aun vulgares, a los miembros del “grupo sin grupo”. Así, el mayor dramaturgo mexicano se privó de una complicidad crítica que lo hubiera inscrito de otro modo en la época.

Nacido en la pobreza, moriría como embajador y selecto coleccionista de obras de arte. Cosmopolita encandilado por la historia de México, compuso una comedia en francés, publicó en inglés, pero no asumió poses culteranas *à la page*. Durante años quiso escribir una novela inspirada en los Contemporáneos: *Inteligencias estériles*.

En 2005, a cien años de su nacimiento, Christopher Domínguez Michael reparó con acierto en que se prefiere hablar de Usigli que ponerlo en escena. Luis de Tavira ha recordado el hecho peculiar de que el Fundador tuviera que enfrentar el teatro como libro. A diferencia de Brecht, no contó con el respaldo sostenido de una compañía ni dispuso, como Bernhard, de actores fetiche que aguardaran con pasión sus parlamentos.

Desde una movediza lejanía, renovó la dramaturgia y se convirtió en ardiente adalid de sí mismo. Los numerosos y extensos prólogos que escribió para sus obras se explican por la necesidad de encontrar la resonancia que le regateaba el entorno. Ante el vacío poético de Portugal, Pessoa concibió a sus heterónimos para asignarse la tradición de la que podía ser heredero. En forma semejante, Usigli se convirtió en su propio comentarista: “Creo que *Vacaciones I y II* son las únicas comedias que, con las farsas de Chéjov y las *Escuelas* de Molière, me hacen llorar siempre que las releo o las veo representar”. Hay algo más que autocomplacencia en esta frase. Acostumbrado a ser su único interlocutor, Usigli se despersonaliza al grado de verse como otro. En un temperamento menos solitario, la comparación con Chéjov y Molière sonaría a desmesura; en Usigli, suena a provocación, reto, puesta en escena.

La repercusión del dramaturgo excede los escenarios. José Emilio Pacheco ha revalorado su poesía; Guillermo Sheridan lo considera uno de los mejores autores de diarios de la literatura mexicana, y su novela de amor fetichista, *Ensayo de un crimen*, fue la gran pieza literaria mexicana adaptada por Luis Buñuel (como suele ocurrir, la versión fílmica disgustó al autor).

En la vasta discusión que va de “La querrela de México” (1915), de Martín Luis Guzmán, a *La jaula de la melancolía* (1987), de Roger Bartra, la cultura mexicana ha indagado las máscaras que se superponen a la evanescente categoría que llamamos “identidad”. Usigli contribuyó al tema en forma singular: no busca lo inmanente, la inmutable condición del sujeto nacional; pone en escena sus vacilaciones. “El mexicano no es una esencia sino una historia”, escribe Octavio Paz en *Posdata*. Para el autor de *Corona de sombras*, esa historia es la de una incertidumbre. El mexicano se define más por lo que aparenta, e incluso por lo que desea en cauto secreto, que por sus actos. Esta certera disección de una cultura históricamente indecisa determina la dramaturgia de Usigli.

Swansey se adentra en sus textos históricos. Por su título, *Del fraude al milagro* podría sugerir los extremos de un itinerario: del fracaso a la consagración. El largo ensayo es más sutil. Las nociones de “fraude” y “milagro” son límites que sirven para evadir tanto la hagiografía como el denuesto.

El primer dramaturgo profesional de México dominó los modelos extranjeros (Bernard Shaw como paradigma, Bertolt Brecht como antiejemple) en pos de un desarrollo propio. En su oficio sosegado y persistente, el fracaso y el éxito, el fraude y el milagro, se sentaron a la misma mesa. La mayor virtud de Swansey consiste en ser fiel a las duplicidades que decidieron la suerte de Usigli. Al analizar la conformación de personajes, reprocha que se trate de figuras unidimensionales:

El teatro de Usigli está hecho de seres que el autor concibe hechos de una sola pieza en la medida en que la pasión suele ser unificadora y no deja espacio para el contraste ni para el distanciamiento.

Swansey se opone al trazo maniqueo, no sólo en su condición de crítico, sino de retratista. En consecuencia, de sus páginas emerge una figura donde las siluetas se enriquecen con las sombras.

Usigli se opuso a la servidumbre de los datos en su novedoso acercamiento a la historia: “Sólo la imagina-



Del fraude al milagro Visión de la historia en Usigli

Bruce Swansey

margen

LITERARIA

ción permite tratar teatralmente un tema histórico”, afirmó. La lealtad a los hechos depende de la inventiva.

Christopher Domínguez lo describe como tres veces católico (su padre es italiano, su madre polaca, él mexicano). No es casual que Usigli se interesara en la condición ceremonial de la historia ni que concibiera coronas funerarias para tres episodios nacionales. En un país donde los actos decisivos se desconocen, o sólo se conocen a través de monumentos, el dramaturgo recupera contradicciones que no pueden interpretarse de manera unívoca: “la historia no odia, amigo; la historia ya ni siquiera juzga”.

Su trilogía de réquiems (*Corona de sombra*, *Corona de luz* y *Corona de fuego*) disuelve lugares comunes y detiene el decurso temporal para explorarlo de otro modo. “La historia como un sueño ridículo”, escribe Swansey, “una comedia antihistórica de equivocaciones, un umbral intraspasable que arresta el tiempo en la unanimidad aparente de la ceremonia ante el altar de la patria”.

Con pericia, Swansey se ocupa de la noción de umbral en la construcción dramática y psicológica de las piezas de Usigli. Sus personajes están incómodos y desean romper con la realidad que los rodea, pero no se atreven a dar el paso definitivo. Esta imposibilidad de transgresión retrata de manera cabal una cultura acomodaticia, que se lamenta en secreto de sus impedi-

mentos, pero prefiere la resignación al desafío. Umbral: lo que une al separar.

Usigli puso en duda una tradición osificada y afirmó que el artista actúa contra su tiempo. Uno de sus personajes sugirió con ironía que el público nunca comprende el arte en el momento en que ocurre y se conforma con celebrar a posteriori “la historia del arte”. ¿Estas consideraciones lo llevaron a una renovación radical del teatro? Swansey responde: “El umbral se convierte en cifra y signo de su vida y de su obra [y] encarna en muchos de sus personajes que aspiran a otra vida sin atreverse a dar el paso definitivo, agotados en el solo hecho de denunciar su profunda, vital insatisfacción”.

Siempre cerca de Shaw, Usigli actualiza en México la paradoja moral de estar en contra de una realidad con la que no se puede romper. A diferencia de Jean Genet, sus escándalos teatrales no tuvieron que ver con la ruptura sino con la ambigüedad, veneno suficiente para la pacata sociedad mexicana. El propio autor reflexionó en la paradoja de que los más fieles defensores de *El gesticulador* estuvieran en el gobierno. El público y la crítica fueron más timoratos. Acaso la condición más mexicana de su dramaturgia política sea precisamente la de oponerse sin “cruzar la raya”.

En la cuerda del mejor Abel Quezada, Usigli retrata a la burocracia: “Esta clase tiene su manera particular de vivir, su clima propio, bien resuelto, su historia y sus proverbios, entre los que figura el que dice del gobierno que es el mejor amo”.

Un veloz diálogo de *Estado de secreto* define la inercia de la política nacional, oficio de la conveniencia que se adapta al clima:

SENADOR PRIMERO: ¿Por qué Estado es diputado este sonambúlco individuo?

SENADOR TERCERO: Por el Estado de cosas, compañero.

En *La última puerta* aparece la muy mexicana cultura de la antesala. En un ámbito donde las representaciones son más importantes que los hechos, la espera tiene alto valor político. Hay que saber cómo ejercerla: “Lo que de ninguna manera le recomiendo a usted es el sofá. El sofá es un mueble incómodo que duplica la espera porque siempre parece que está uno esperando también que alguien más venga a sentarse ahí”.

El hombre que aguarda es un aspirante a la acción, zona aplazada que no necesariamente existe. Si, como observa Kundera, Kafka creó la “poética de la oficina”, Usigli creó la “poética de la antesala”, donde los grandes hechos no llegan a ocurrir: “está usted aquí, ahora, frente a una última puerta que resplandece siempre, que nunca se abre”.

En esa región suspendida resulta difícil distinguir las palabras de los actos:



Rodolfo Usigli

LA JOVEN: A mí no me molesta nada.

EL JOVEN: ¿Está usted segura, señorita, de que eso no es una frase?

La última puerta pudo haber crecido hacia un teatro del absurdo o metafísico que trascendiera el cuadro de costumbres, un símbolo de la posposición equivalente a *El castillo*, de Kafka. Demasiado fiel a su tema, Usigli no dio el paso decisivo.

Swansey cuestiona la asimilación del dramaturgo que nadó a contracorriente y al sentir que el viento cambiaba acaso flotó “de muertito”: “A medida que se fue integrando en la madurez los premios confirmaron que ‘había llegado’, integrándose al sistema de canonjías que en los tiempos del PRI compró tantas buenas conciencias”. Parafraseando a Brecht, se refiere a “la irresistible ascensión burocrática de Rodolfo Usigli”.

Al ejercer la crítica sin reducir a su protagonista, Swansey impulsa a un estimulante regreso crítico a Usigli y, de manera tácita, admite que esa recuperación pueda ser más entusiasta que la suya.

En 1938, Usigli reflexiona sobre la hipocresía del mexicano. Allí encuentra los límites y la cantera del teatro nacional. En un país donde la simulación se reparte tan bien en la vida diaria, ¿tiene sentido llevarla a escena? Pobre en dramaturgia, México es potente en demagogia. El destino del teatro depende de un viraje en esta economía de la suplantación: sacarla de la política para llevarla al foro.

Una frase de *Estado de secreto* resume la cultura del disfraz: “No me gusta que andes vestida de rojo; eso te da aire de lo que eres”. En un entorno reprochable, la autenticidad incrimina; ningún insulto supera a la franqueza. *Estado de secreto* narra hechos que van del fraude al asesinato. En una inversión de sentido, la intriga comienza después de lo ocurrido, como justificación retrospectiva del oprobio.

Escrita en 1938, *El gesticulador* se estrena el 17 de mayo de 1947. “¿No es posible ser revolucionario y decir la verdad?”, pregunta el dramaturgo. La respuesta es obvia: en la pantomima de la política mexicana, lo importante se beneficia del silencio.

Swansey anota que varias piezas de Usigli comienzan con la llegada de un entrometido a un orden convencional. El Gran Intruso en la biografía del dramaturgo fue la Revolución Mexicana. Nacido en 1905, atestiguó hasta su muerte en 1979 la mascarada de los gobiernos que institucionalizaron la lucha para no resolverla.

En *Alcestes* asegura: “la Revolución se hizo en México gracias a la oratoria”. ¿Para qué gobernar si se puede declarar? Los gobiernos emanados de la Revolución encontraron en Usigli a su mayor intérprete dramático. Comedia de equivocaciones donde los aliados se abrazan largo rato para cerciorarse de que ninguno de los

TEATRO COMPLETO DE RODOLFO USIGLI II

SUEÑO DE DÍA — VACACIONES I — VACACIONES II — LA FAMILIA
CENA EN CASA — CORONA DE SOMBRA — DIOS, BATIDILLO Y LA
MUJER — LA FUNCIÓN DE DESPEDIDA — LOS FUGITIVOS — JANO
ES UNA MUCHACHA — UN DÍA DE ÉSTOS — LA EXPOSICIÓN
— LAS MADRES — LA DIADEMA — CORONA DE FUEGO — CORONA
DE LUZ

letras mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

dos lleva pistola, la política fue rebautizada como “la tenebra”, región donde los asuntos se arreglan en “lo oscurito”, teatro tras bambalinas donde la impunidad habla sin apuntador.

¿Qué tan actual es esta estrategia del ocultamiento? El 30 de octubre de 2009 el PAN se comprometió en secreto y por escrito con el PRI a no hacer coaliciones electorales en el Estado de México. A cambio, el PRI apoyaría la Ley de Ingresos en el Congreso. De espaldas a la ciudadanía, los gesticuladores montaron una escena de Usigli. Cuatro meses después lo sucedido se filtró a la luz pública. Incapaz de seguir mintiendo, el 4 de marzo de 2010 César Nava, líder del PAN, explicó su pacto clandestino con el PRI: “Es cierto que en un primer momento no hice pública la firma de este acuerdo. Lo hice por respeto al principio de confidencialidad que rige esta clase de relación y de acuerdos políticos”. Lo que antes era conspiración ahora es “principio de confidencialidad”.

César Rubio, protagonista de *El gesticulador*, podría estar a cargo de las fiestas panistas del Bicentenario. Un historiador de medio pelo se hace pasar por un héroe fallecido; asume palabras ajenas y las pronuncia en beneficio propio. Usigli retrata las ambivalencias de las que depende un poder que exalta el pasado para ocultar su ineficacia en el presente.

Aunque el tema era moneda común, la opinión pública de la época no estaba dispuesta a aceptarlo, al



menos no en el Palacio de Bellas Artes. Aún no llegaban los tiempos en que Jesús Reyes Heróles diría: “Lo que resiste apoya”. La crítica implicaba traición. Swansey recuerda el resultado de *El gesticulador*: 1947 fue para Usigli “el año del hambre”.

A la distancia, la obra parece menos explosiva. Transgrede sin transformar un género. A propósito de la renovación sosegada de Usigli, escribe Domínguez Michael: “Me parece que a sus discípulos, voluntarios e involuntarios, les cuesta decir lo que acaso sienten: que el maestro Usigli fue un ‘falso moderno’ y que es su ‘propia intención de modernidad’ lo que lo hace parecer viejo e irreal”. Swansey concluye su libro en la misma cuerda: “Con el paso de los años la dramaturgia de Usigli, como por otra parte cualquier obra, es sometida al ácido corrosivo del tiempo y su voracidad indiscriminada. El modelo familiar que poblaba sus obras prácticamente ha desaparecido, aunque la naturaleza de sus lazos sigan siendo represivos; la Revolución de 1910 es hoy una antigualla venerable acerca de cuyos resultados nadie se engaña”.

¿Usigli limó su punzón para no ser silenciado? Swansey estudia su estética de la pose; las fotos con boquilla, mancuernillas y corbata de pajarita que parecen refutar al niño pobre que creció en el centro de la Ciudad de Mé-

xico. La imagen de alguien aceptado. ¿Hasta dónde podía llegar la audacia de un incómodo comentarista en un país de partido único?

Su relación con el poder refleja las complejidades de la época. El “drama para demagogos” le causó problemas que a fin de cuentas no fueron irresolubles. Antes y después de *El gesticulador* trabajó en la diplomacia. Jefe de prensa de Lázaro Cárdenas, fue embajador en Líbano y Noruega (donde se quejaba de su “osledad”). Desempeñó puestos intermedios, ni muy vistosos ni muy precarios, mientras escribía su teatro de ambigüedades. Incluso su trabajo diplomático dependió de la noción de umbral: algo menos que un exilio, algo más que un alejamiento transitorio.

No es casual que sus indecisos personajes, más elocuentes al suplantar que al decidir, lo hayan privado de tener un gran personaje. Tentativo, a veces vacilante, el Fundador sacrificó pólvora para no ser aniquilado por un medio hostil, y así logró una tenaz resistencia; persistió, convencido de que el teatro es el reflejo secreto de la plaza pública.

Las duplicidades que *El gesticulador* explora en la vida pública llegan a la esfera íntima en *Jano es una muchacha*, historia de una mujer que a veces es Mariana y a veces Marina, una prostituta y una hija de familia. Es posible que Buñuel recordara la obra al concebir *Bella de día* (título que recuerda un radioteatro de Usigli: *Sueño de día*).

El título de *Jano es una muchacha* —acaso insostenible— alude al dios de la duplicidad. Los antecedentes de la chica socialmente bipolar se remontan a su madre, que fue puta. En realidad, el padre quería a Eulalia, hermana de la mujer con que se casó, y duda de ser el padre de Marina. En el burdel, pide que le entreguen una muchacha nueva y se encuentra con su hija. El tema se puede desarrollar al modo de *El balcón*, de Genet, o de una telenovela venezolana. Como siempre, Usigli opta por una disonancia sin fracturas. Esta mesurada prevaricación cautivó a un público doctorado en hipocresía.

Marina / Mariana decide ponerse a salvo de la incertidumbre con un parlamento opuesto al de Juan Preciado en *Pedro Páramo*: “Vine a otra cosa también: a perder a mi padre”.

El cuestionamiento de la efigie que ha presidido la vida y la cultura de México, anticipa un disparo. Eulalia mata al padre. Los demás fingen que fue un suicidio. Entonces la radical Marina revela que es virgen. Sus devaneos en el burdel no alteraron su condición. Sería fácil ver este giro como una concesión del dramaturgo: la heroína debe ser pura. Sin embargo, el maestro de la ambivalencia postula así otro engaño, acaso más perverso. Después de la muerte de su padre, Marina decide casarse. Lo hará de blanco. La nueva máscara es la del bien y la justicia. La mejor frase de la obra

resume su moral: “Qué suerte tienen las mujeres que no existen”.

Luis de Tavira ha señalado que la obra a retomar de Usigli es *El niño y la niebla*. En esta pieza maestra de la ambigüedad, la historia es el telón de fondo de una intriga íntima. Guillermo, político de provincia, aguarda la llamada de Adolfo de la Huerta para incorporarse a su gobierno. Mientras tanto, recela de la relación que su hijo adolescente, Daniel, sostiene con un muchacho mayor que él. De manera típica, Marta, la madre, no ama a Guillermo, sino a Mauricio, sensible lector de López Velarde.

El hijo, demasiado frágil para las exigencias del padre, es, en cambio, un clon paterno para la madre: “No quiero a mi hijo... siento como si no fuera más que una duplicación de su padre, una imagen escapada de un viejo retrato o de un espejo”. Cuestionado por ambos padres, el hijo asume una condición limítrofe, especular, nublada. El rasgo más importante de su carácter: es sonámbulo, actúa entre el sueño y la vigilia. La madre quiere aprovechar esta condición para que Daniel mate al padre sin culpa, dormido, en la niebla.

El hijo se equivoca o no se atreve a acabar con el sufrimiento de todos ultimando al patriarca: dispara contra sí mismo. Una frase de Pavese explica su conducta: “El suicidio es un asesinato tímido”.

Contra la convención moral, la madre se siente liberada gracias a esta muerte, pero renuncia a la felicidad de huir con Mauricio. Por su parte, Guillermo renuncia a la política. El dolor, es decir, el confuso éxito de haber perdido a un hijo que nunca fue otra cosa que un intruso, une a la pareja. Permanecen en la casa, “con Daniel”.

Esta trama impecable explora, como en ninguna otra obra de la literatura mexicana, la fantasmagoría de las pasiones, la corrosiva política de la vida íntima.

Una de las más grandes satisfacciones de Rodolfo Usigli fue recibir el aval de Bernard Shaw. El colega irlandés no comentó en forma detallada su obra, pero, al modo de un gesticulador mexicano, se comprometió a escribir un certificado de talento en caso de que fuese necesario.

En su *Diccionario crítico de la literatura mexicana*, Domínguez Michael recupera otro momento, menos comentado y más significativo: el encuentro de Usigli con Eliot. En 1944 Londres se mantenía en alerta por los bombardeos y el poeta debía montar guardia en la editorial Faber and Faber. Usigli fue a dejarle un libro y se sorprendió de encontrarlo como portero del edificio. Eliot lo convidó a pasar y le ofreció una cerveza. Pasaron el resto de la noche hablando de literatura, el secuestro del hijo de Lindberg, la guerra, el futuro incierto. En una ciudad que podía arder en llamas, Usigli volvió a ser un hombre de umbral, muy mexicano y muy desplazado, consciente del peso de la historia y dis-

puesto a criticarla sin cambiarla del todo, o sólo lo suficiente para no ser execrado en un país de ofensa rápida. Eliot, que trabajó en un banco y poseía modales matizados, acaso fue el interlocutor ideal de ese extraño mexicano de origen pobre y europeo. Habitantes de una tierra baldía, se encontraron como en un teatro que ha cerrado sus puertas.

Conmueve imaginar el camino de regreso de Usigli en esa ciudad cercada, hacia el resto de su vida, hacia las oficinas siempre alejadas de los teatros donde pensaba estrenar sus obras. Un hombre de audacias tentativas, irónico, obstinado, poco amigo de las estridencias, necesario.

La estatua de Brausen, Fundador de la Santa María de Onetti, está comida por el óxido. Es un justo recordatorio de sus causas perdidas, su paciente y piadosa resignación ante los descalabros. No es la efigie de un prócer, sino la de un desmesurado que supo vivir en entredicho.

Rodolfo Usigli merecía un retrato a contraluz como el que le dedica Bruce Swansey, equidistante de los fulgores y las sombras. Un retrato que acepta las dudas, semejante a la fracturada identidad del mexicano que el Fundador llevó a la escena. **U**



Rodolfo Usigli