



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



"LAS FUERZAS DE LO NUEVO" SON EL MODELO  
DRAMATICO DEL TEATRO SOCIAL MEXICANO

(TESIS)

PARA OBTENCION DEL TITULO DE  
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

PRESENTA

JAVIER ACOSTA ROMERO



DIRECTOR DE TESIS:  
MTRO. ARMANDO PARTIDA TAYZAN

OTOÑO DE 1998

208425

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**"LAS FUERZAS DE LO NUEVO" EN EL MODELO  
DRAMÁTICO DEL TEATRO SOCIAL MEXICANO**

(TESIS)

PARA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA  
**JAVIER ACOSTA ROMERO**

DIRECTOR DE TESIS:  
MTRO. ARMANDO PARTIDA TAYZAN

otoño de 1998

## ÍNDICE:

CAMBIANDO EL TÍTULO . . . . .	5
INTRODUCCIÓN .. . . .	11

### PRIMERA PARTE

Hacia un Modelo Dramático del Teatro Social . . .	15
El Teatro de Propaganda . . . . .	20
La Nueva Forma de Acción . . . . .	25
Vida de Galileo Galilei . . . . .	35

### SEGUNDA PARTE

Explorando Tierras Vírgenes .. . . .	51
Noche de Estío . . . . .	56
El Presidente y el Ideal . . . . .	68
Teatro Revolucionario . . . . .	82
Pánuco 137 . . . . .	83
San Miguel de las Espinas .. . . .	93
El Gesticulador . . . . .	110
Análisis de un Texto Teatral Aristotélico . . . . .	113

CONCLUSIONES .. . . .	129
APARATO CRÍTICO . . . . .	135

<i>Agradecimientos</i> . . . . .	140
----------------------------------	-----

# FALTAN PAGINAS

De la: /

A la: /

## CAMBIANDO EL TÍTULO

### Nota aclaratoria:

El trámite administrativo de toda tesis se inicia con el registro de ésta en un documento que denominan FEP-1; en ese documento se constata la fecha de registro de tesis y, por ende, el título de la misma, que en este caso era **“Las fuerzas de lo nuevo” en el modelo dramático del teatro social mexicano**. Faltándome aclarar que se refería a la década de los treinta de principios de siglo. Pero pasó el tiempo, y ya aprobada la tesis por mi asesor, rehacer el trámite con el último título seleccionado, **Modelo dramático del teatro social mexicano: tercera década del siglo XX**, hubiera significado un atraso administrativo (mínimo de una semana) que hubiera estropeando mis planes de titulación. Por esto, hago la observación de que el título de portada y contraportada son insuficientes e inexactos. Una segunda contraportada intentará resarcir el daño.

**A mis padres:**

*Alfonso Acosta Morales*

*y*

*Beatriz Romero De la Rosa*

---

**MODELO DRAMÁTICO DEL TEATRO  
SOCIAL MEXICANO**

---

—Tercera década del siglo XX—

JAVIER ACOSTA ROMERO



El gran teatro sólo se ha dado esporádicamente en la historia, y los historiadores han señalado insistentemente que una nueva forma de drama sigue a una nueva ola de vitalidad [...] El gran teatro generalmente responde a una gran idea que es el pensamiento motor de un nuevo movimiento histórico, de una nueva imagen del hombre.

*(Erick Bentley. La vida del drama)*

## INTRODUCCIÓN

Al mostrar el primer proyecto de tesis que dio origen al presente trabajo, nunca imaginé la transformación que tendría con la asesoría del Mtro. Armando Partida. En un principio lo que buscaba lograr era un proyecto de tesina que *sólo* requería un planteamiento teórico sobre el Teatro Social, como referente de un texto de mi autoría. Fue así que de inmediato el Mtro. Partida me ocultó sus dudas y alentó mi ánimo para que, yo mismo, me diera cuenta de la magnitud de un planteamiento de este tipo.

Lo primero con que se encuentra uno, es que la definición del modelo dramático del Teatro Social no tiene nada que ver con los géneros, ya que, principalmente, el Teatro Social puede ser, en varios de sus elementos, una tragedia, un melodrama, una obra didáctica o una farsa. Tampoco basta con citar sucesos aislados, adjetivaciones u opiniones. Llegando a estas parciales conclusiones, el Mtro. Partida señaló el camino por el que debíamos intentar construir el modelo de acción del Teatro Social. Esto es, reinterpretemos a los teóricos como Usigli, Bentley, Aristóteles, Althusser, Bertolt Brecht, conceptos del propio Mtro. Partida, conceptos derivados de mi educación académica dominada por dos años de la teoría de las unidades modernas del teatro (en conceptos de la Mtra. Luisa Josefina Hernández). Pero principalmente nuestro híbrido teórico, nuestro hilo conductor, se basó en un texto del ruso M.S. Kurginián, traducido por el Mtro. Partida. Este texto significó para ambos el punto medio para definir en su generalidad el modelo dramático del teatro de mi interés.

Los primeros resultados dieron fundamento a la primera parte de esta tesis, la cual plantea, en términos generales, lo que es un modelo de acción y en especial

lo que es el modelo del Teatro Social ejemplificado a través de una obra teóricamente controversial: **Vida de Galileo Galilei**. La metodología del análisis tuvo con este texto un arranque prometedor pero no del todo acabado. Necesitábamos ponerlo a prueba y no debía ser con un texto tan desconocido como el mío, así que, sin irnos muy lejos, miramos hacia el teatro mexicano de principios de siglo. En particular nos enfocamos en el grupo experimental del Teatro de Ahora y en la crítica dramatizada de los textos más evidentemente políticos de Rodolfo Usigli, teniendo como objetivo principal el análisis de una obra igualmente controversial: **El gesticulador**.

El riesgo que adquirimos por supuesto que tuvo sus fracasos. De un primer bosquejo en la metodología del análisis no surgió nada nuevo ni alentador. Luego, con un método cada vez más provisto de conceptos que siempre me fueron ajenos, se dio un avance en las conclusiones a las que se llegó con la nueva metodología. Lo último sólo consistió en homogeneizar la presentación y distribución de los resultados: breves ensayos teórico-dramáticos que, ante todo, me son de un valor incalculable; mi concepción teórico-dramática se ha ampliado y definido de tal forma que puedo practicar esta misma metodología en el análisis crítico (artículos de opinión) de cualquier puesta en escena. También con base en esta propuesta metodológica, teórica, de los modelos de acción, el Mtro. Partida ha empezado a replantear sus clases de Teatro Mexicano. Ambos, sin embargo, entendemos la metodología con variantes muy personales sobre aspectos que M. S. Kurginián establece (en sí, no sabemos qué tanto quede de Kurginián), siendo la presente tesis un ejercicio de total libertad interpretativa, de la que el Mtro. Partida se mostró propositivamente crítico, paciente y orientador; preocupándonos el que no haya nadie más que ejercite o conozca esta metodología, y que haya tantos que ejerciten confundiendo las teorías básicas.

Pero continuemos. Ya abundamos sobre la metodología. Tocaremos ahora los objetivos temáticos. Estos, en una primera parte, se delimita en lo posible el modelo dramático del Teatro Social europeo. Sin abundar en fechas ni estilos ni

controversias, a grandes rasgos damos los antecedentes estilísticos del Teatro Social, definimos las corrientes realistas, la naturalista y sus derivados: el Teatro Político y el teatro crítico de Bernard Shaw, con lo cual creemos establecer los antecedentes suficientes para acceder a la reinterpretación de Kurginián.

En la segunda parte de la tesis, establecemos, también de modo general, el ambiente estilístico mexicano, paralelo al surgimiento de lo que definimos como Teatro Social, utilizando en ello a Salvador Novo, Magaña Esquivel, Armando De María y Campos, Carlos Solórzano, Marcela Del-Río, y algo del investigador John B. Nomland; siendo estos mismos autores, o la mayoría de ellos, el material de apoyo complementario al de Kurginián para los intentos de definición que se hace sobre los modelos dramáticos de cada uno de los autores elegidos: Mauricio Magdaleno, Juan Bustillo Oro y Rodolfo Usigli. Todo ello con la finalidad de encontrar el equivalente mexicano del Teatro Social de la década de los treinta del siglo XX, que fue cuando se originó esta variante dramática en Europa.

Por último, el desarrollo comparativo da como resultado la particularización de cada texto, siendo hasta las conclusiones que intentamos ser más generales en la definición del modelo dramático del teatro mexicano analizado.

Queda entonces sólo sorprenderme del interés del lector dispuesto a confrontar su propia teoría con algo tan novedoso, como en un principio lo fue el análisis actancial. Ejercicio semejante no es posible ni prudente en las aulas, sino al interior de cada hacedor teatral y en la práctica, donde seguramente sufrirá mutaciones que lo amplíen o lo supriman.

## PRIMERA PARTE

De todas las artes y ciencias, la ciencia y el arte soberano es la política, porque nada le es ajeno. La política tiene como objeto de estudio la totalidad de las relaciones de la totalidad de los hombres. Por tanto, el bien más grande, cuya obtención significaría la más grande virtud, es el bien político. ¿Y cuál es el bien político? No hay duda: ¡el bien político es la justicia!

*(Augusto Boal. Teatro del oprimido 1)*

## HACIA UN MODELO DRAMÁTICO DEL TEATRO SOCIAL

Sin lugar a dudas que al utilizar términos teóricos, el debate sobre su empleo no esperará; en sí parece un inconveniente que no contemos con un planteamiento sólido sobre este asunto de la dramaturgia, una analogía sería: cada hacedor teatral recorre alguno de los ríos de la teoría dramática para llegar a lo mismo, el mar, o la claridad orgánica de este arte. El río que comenzaremos a surcar lo haremos primeramente en la barca del *Itinerario del autor dramático*, de Rodolfo Usigli, donde todo texto teatral pasa como *drama* ya que Usigli utiliza ese término “en su estricto valor semántico que lo hace aplicable a cualquier género del teatro puesto que significa acción,”<sup>1</sup> con lo que *el drama* puede considerarse como una materia de estudio; pero como también hay quien utiliza el término de “acción dramática”, la *acción* y el *drama* vienen a convertirse en unos términos confusos. Tal desorden en la teoría sin lugar a dudas dificulta el estudio de los textos teatrales, por lo que trataremos de asimilarlos, conciliarlos y utilizarlos en beneficio de una unidad teórica fundamental, y primariamente de uso personal porque nuestra intención no se vincula con la creación de polémicas.

En esta primera parte hablaremos, en lo limitado de nuestra experiencia, del modelo dramático del Teatro Social con la finalidad de tratar de especificarlo, porque Teatro Social podría calificarse como una componenda de estilos y nada de drama si atendemos a un criterio como el de Lucio Mendieta Núñez, uno de los tantos sociólogos del arte:

Hacia mediados del siglo XIX, bajo la influencia del movimiento naturalista, el teatro vuelve al cultivo de las realidades sociales y sigue diversos rumbos: político, de tesis,

---

<sup>1</sup> Usigli, Rodolfo. *Itinerario del autor dramático*. México, FCE, 1940. 1ª edición. p 9.

moralista y en su mayor parte, francamente licencioso [refiriéndose al teatro de revista].<sup>2</sup>

Este criterio, que si bien busca condensar todo un movimiento estilístico en un par de renglones, refleja el problema fundamental que, a nuestro parecer, anda oponiéndose a una definición concreta del Teatro Social, el cual, desde otra perspectiva, no puede considerarse un estilo ni, menos, puede llegar a tener un modelo dramático cuando lo social viene considerándose inmanente en todo arte: "las variaciones que se operan en la sociedad se reflejan necesariamente en las diversas formas de la producción artística."<sup>3</sup> El Teatro Social, por tanto, al desmembrarse en Teatro Político, de *tesis* o de *revista*, parece que no considera la configuración de un modelo dramático sino simples tendencias temáticas. Demostrando que, como en el uso de los términos teórico-dramáticos, el Teatro Social no cuenta con una sólida base teórico-dramática que, siendo honestos, no la necesitaba sino hasta ahora, cuando la teoría dramática ha sufrido grandes transformaciones para terminar con la arbitrariedad de una crítica que parece conforme con adjetivar los textos teatrales y las tendencias según la globalidad de los temas, tal como sucede en libros como **Las edades de oro del teatro**:

Dumas se había unido a Augier como autor de "obras de tesis" destinadas a atacar o corregir los abusos sociales. Los males que expusieron iban más allá de lo sexual. Entre ambos, se ocuparon de la codicia del hombre que "se lo debe todo a sí mismo", el anticlericalismo, el fanatismo religioso, la prensa sin escrúpulos, la corrupción en la política.<sup>4</sup>

Así entonces, al tratar de delimitar el modelo dramático del Teatro Social, no tomaremos en cuenta determinadamente los nombres arbitrarios ni las definiciones temáticas que no cuentan con una base teórico-dramática (por parecer algo sumamente conveniente a un estudio netamente analítico de modelos dramáticos), por lo cual, desde este instante procuraremos hacer a un lado a los historiadores del teatro y retomaremos el momento en que Rodolfo Usigli habla del realismo como un estilo, del que están desprendidas una serie de

<sup>2</sup> Mendieta y Nuñez, Lucio. *Sociología del arte*. p 198.

<sup>3</sup> Mendieta y Nuñez. *op. cit.* p 127.

<sup>4</sup> Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. *Las edades de oro del teatro*. p 242.

reformas que intentan perfeccionar la imitación que hacen de la realidad, procurando cada vez ser más fiel a ella. Al respecto, dice:

En todos los estilos dramáticos, sin embargo, aparece el realismo como un fenómeno inseparable del teatro: ora como anécdota, ora como lenguaje, ya como psicología, ya como personajes. Cuando todos estos factores son idénticos entre sí y componen un conjunto, existe un estilo realista, si bien el realismo está siempre, como la realidad, en evolución.<sup>5</sup>

La primer evolución del drama realista, tomando en cuenta los elementos que Usigli mismo puntualiza, puede reconocerse en la aparición de la *pieza bien hecha*, o sea, un realismo “sentimental, superficial y teatral”<sup>6</sup>, donde nombran principalmente a Scribe como uno de sus autores. Después, a esta vena realista entraría Dumas hijo para agregar al realismo sentimental, superficial y teatral, una característica “social e ideológica”<sup>7</sup> que Augusto Boal explica de una forma por demás interesante. Interpretando el modelo dramático de la tragedia propuesta por Aristóteles, Boal llega a identificar cinco tipos de *harmatías* o *impurezas* del protagonista que deberán eliminarse para que el espectador expulse estos males de su vida social y no llegue a convertirse en un adversario del orden establecido. Así, su cuarto tipo de harmatía la presenta como la “Harmatía negativa versus ethos social negativo.” Y el ejemplo que pone lo refiere a **La dama de las camelias**, de Dumas hijo:

En una sociedad corrompida que acepta la prostitución, Margarita Gauthier es la mejor prostituta —el vicio individual es defendido y exaltado por la sociedad viciosa—. Su profesión es perfectamente aceptable, su casa frecuentada por los mejores hombres de la sociedad (considerando que es una sociedad cuyo principal valor es el dinero, su casa es frecuentada por financistas...). ¡La vida de Margarita está llena de felicidad! Pero, ¡pobre!, todas sus fallas son aceptadas, no así su única virtud. Margarita se enamora. Es decir, ama verdaderamente. Ah, eso no, eso la sociedad no lo puede permitir, es una falla trágica, eso tiene que ser castigado.<sup>8</sup>

Esta corriente, continuando con el seguimiento de Usigli, ejerció influencia sobre la generación dramática de Ibsen, que también hagarían algo más al realismo sentimental, superficial, teatral, social e ideológico, agregarían lo que

<sup>5</sup> Usigli. *op. cit.* p 40.

<sup>6</sup> *idem.*

<sup>7</sup> *idem.*

<sup>8</sup> Boal, Augusto. **Teatro del oprimido** 1. p 148-149.



Usigli llama “emotividad”<sup>9</sup>, que podría entenderse como una depuración o un mayor cuidado en la utilización de los sentimientos, de los motivos físicos, psíquicos y ambientales que sostienen al drama, dando por resultado textos como **El pato salvaje**.

En esta veloz reseña de nombres y tendencias, la injerencia de lo social en el drama parece algo propagado y acentuado con la entrada del naturalismo como corriente estilística. Cuando antes hablaban en términos de Clásico contra Romántico, incursiona el realismo contra el naturalismo, los dos intentan parecer lo más fiel posible a la realidad, sólo que aquí cabría una observación, el naturalismo pasaría como un extremo del realismo y no como un opositor. Por decir, si **Espectros**, de Ibsen, fuera analizado por un realista y por un naturalista, los dos probablemente encontrarían elementos estilísticos que justificaran en algo a sus tratados. En cambio, si un simbolista analizara **Espectros**, probablemente encontrará que estaría refiriéndose a un drama de divertimento burgués, con respecto a la época, fácilmente digerible, sin deleite alguno en la interpretación estética y aún con una exacerbada utilización de las pasiones.<sup>10</sup> Si bien el naturalismo —todavía siguiendo a Usigli—, vino a acentuar más el uso de los temas sociales en el drama, la forma de estructurar los textos teatrales continuaba siendo tradicional: utilización de un protagonista, contraste entre dos posturas clasistas,<sup>11</sup> ideológicas o morales, utilización de las pasiones todavía como elemento complementario y no por requerimiento del drama. Podría decirse que ya estaba presente, claramente, una *actitud social*,<sup>12</sup> pero un modelo dramático social, en esa época, todavía no estaba definido ya que la crítica tradicional, antes de clasificar a estos textos como sociales, los clasificaba como tragedias, piezas<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Usigli. *op. cit.* p 40.

<sup>10</sup> Usigli. *ibidem.* p 113.

<sup>11</sup> Refiriéndonos a la lucha de clases concebida bajo la doctrina marxista.

<sup>12</sup> Lo que podemos entender como las contradicciones temáticas que componen a una sociedad en transformación, contradicciones que las etapas posteriores a las dos grandes guerras exigieron aclarar y solucionar.

<sup>13</sup> El término “pieza”, para Usigli significa drama, como género.

o comedias. Faltaba descomponer y aventurarse más sobre el modelo dramático para lograr algo definido, pero no estaban los nuevos autores que lo realizarían. Un drama social, concluyendo tímidamente, como aspiración era una actitud más no un modelo específico.

En el ambiente social, explosivo y manifiestamente contradictorio de fines del siglo XIX y en lo que llevamos del siglo XX, los ismos estuvieron acelerados en las artes y fundamentalmente en el campo de la política, el modelo dramático de un Teatro Social ya era una exigencia que pudo irse construyendo por sí misma, impulsada por el reconocimiento del poder persuasivo que tiene el teatro. Al respecto, Duvignaud profundiza cuando habla del teatro como una revolución permanente ante la sociedad:

Se recuerda la célebre escena donde Hamlet descubre a los actores: *El teatro, he aquí la trampa en la que cogeré a la conciencia del rey [...]* ¿Qué quiere decir eso? Que el teatro puede modificar la relación del espectador con el mundo, que es fácil trastornar al hombre *mostrándole* lo que calla. El teatro pone en duda a la realidad; la representación de lo imaginario no es un juego con figuras ilusorias, se apropia de figuras inventadas para imponer al espectador la imagen de lo que le concierne. Ese sueño ya no es un sueño, está tejido con la misma materia de nuestra vida y del drama de nuestras relaciones o de nuestras veleidades.<sup>14</sup>

Tenemos entonces que pudo aplicarse al teatro, más que conscientemente, públicamente, la necesidad de ideologizar y politizar a las masas obreras —identificable en la consolidación de la revolución rusa—, prestándose esta postura a visualizar una escala en el tratamiento de temas sociales que, como ya citamos, parecen partir de los textos realistas de Dumas hijo, pasar por la corriente ibseniana, y llegar a desbocarse en el teatro de propaganda, del que generalmente decían que era un teatro oportunista:

[...] obligado a expresar en lenguaje sencillo, popular y concentrado, las desventuras y venturas del pueblo, sus luchas en contra de la intervención y de los viejos regimenes, con desenlaces naturalmente felices, destinados a confirmar al espectador en la belleza y la posesión de su vida actual.<sup>15</sup>

A lo que Meyerhold, uno de los consolidadores del teatro de propaganda ruso, podría contestar:

---

<sup>14</sup> Duvignaud, Jean. **Sociología del teatro**. p 517.

La aburrida estructura dramática en actos no satisface al público. Sentimos la necesidad de dividir las piezas en episodios o en cuadros, como en las obras de Shakespeare o de los autores del antiguo teatro español. Los episodios permiten remontar la rutina pseudo-clásica de la unidad del tiempo y de la acción. Entramos en una nueva fase dramática. Construimos un nuevo género de espectáculo donde aparece la lucha entre el teatro y el cine.<sup>15</sup>

El espectáculo que propone Meyerhold, un tratamiento moderno y públicamente tendencioso que pone el acento en los aspectos visuales, “teatro contra cine”,<sup>17</sup> será por el que trataremos de reconocer el aporte del teatro propagandista y las experiencias que deja ver a su rededor en cuanto a la construcción y definición del modelo dramático del Teatro Social.

## EL TEATRO DE PROPAGANDA

El proceso que los propagandistas —de las grandes producciones— realizaban, tenía como punto fundamental asimilar los textos que servían para legitimar y afirmar el ambiente político y las circunstancias históricas en que vivía el proletariado. Así, cómodamente decían que todo arte era propaganda, y citaban principalmente los textos de Esquilo y Shakespeare, en los que habita la tendencia de estarle comunicando a un público nacional los temas políticos de actualidad como un signo de identificación, de coincidencias, de posturas y de identidad, cuestiones que debían defender de claras actitudes enemigas. Y más aún, los propagandistas encontraron toda una veta de oro, si atendemos a las memorias de Piscator:

No siempre será necesario conceder la preferencia a la tendencia del autor. Al contrario, casi en toda obra burguesa —sea que en ella se exprese la ruina de la sociedad burguesa, sea que muestre con especial claridad y relieve el principio capitalista— servirá para fortalecer el espíritu de la lucha de clases y para que el análisis revolucionario ahonde en las necesidades históricas. A tales obras les

<sup>15</sup> Usigli. *op. cit.* p 162.

<sup>16</sup> Meyerhold, V. E. *Teoría teatral*. p 96.

<sup>17</sup> Fusión que no podemos olvidar, fue ejercitada por el cineasta Eisenstein, en lo que llegó a denominarse como *montaje de atracciones*. / Notas en asesoría con el Mtro. Armando Partida. 1998.

precederá, como introducción necesaria, la información adecuada para hacer imposible toda mala interpretación y efecto falso. En determinadas circunstancias podrán introducirse también modificaciones en el texto de las obras valiéndose de tachaduras, reforzando ciertos pasajes y, en su caso, añadiendo prólogos y epílogos que precisen la intención del todo. De esta manera una gran parte de la literatura mundial puede ser aprovechada para la causa proletaria revolucionaria.<sup>18</sup>

Bajo la visión propagandista, todo texto teatral guarda una intención de persuasión política, explícita o implícitamente, dependiendo de quiénes lo hacen y por qué lo hacen, dependiendo de quienes lo producen, por qué lo producen y bajo qué condiciones. Lo fundamental era fijar e introducir las nuevas filosofías, ideologías y sistemas políticos, como diría insistentemente Piscator:

Aquí no se trata de un teatro que proporcionará arte a los proletariados, sino de propaganda consciente; no de un teatro para el proletariado, sino de un teatro del proletariado. Desterramos radicalmente de nuestros programas la palabra *arte*; nuestras *obras* eran proclamas, con las cuales queríamos intervenir en los acontecimientos diarios, *hacer política*.<sup>19</sup>

Y “hacer política” parece hallarse más cerca de la actividad pública de debatir diferentes posturas, buscando tener un grado de influencia sobre las decisiones rectoras de la sociedad y, regularmente, en beneficio de grupos particulares simpatizantes.

Debatir, por otra parte, dentro de un ambiente teórico-dramático lo estaríamos refiriendo a lo que dio en llamarse “teatro de ideas”, donde el autor, al tratar diferentes posturas en un mismo texto, toma partido por ambas y al mismo tiempo, con el objetivo de lograr un desgarramiento entre una posición y otra.<sup>20</sup> Ese “desgarramiento” sería la más centrada crítica que puede hacerse por medio de argumentos estéticos, por lo que hacer política en el teatro estaría comparándose a algo así como un debate de ideas en forma de drama.

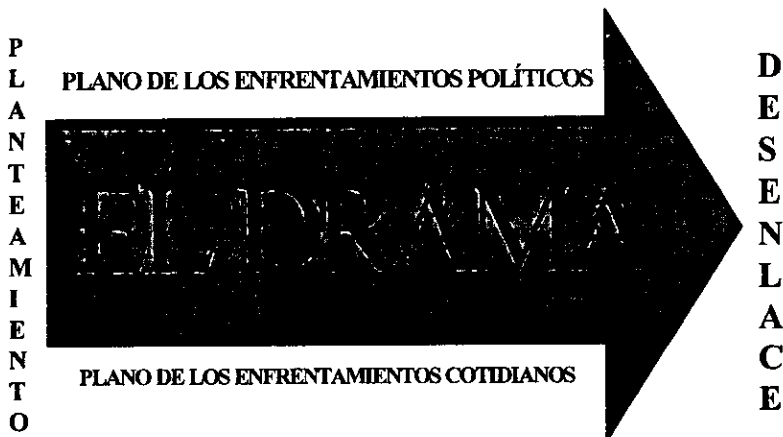
Además, parece que autores-directores, como Piscator, reforzaron la tendencia de Meyerhold al reconocer que las imágenes decían más que mil palabras, ya que en sus producciones introdujeron todo lo técnico y tecnológicamente aplicable al embellecimiento estético de la presentación y desarrollo de las ideas, las cuales

<sup>18</sup> Piscator, Erwin. *El teatro político*. pp 37-38.

<sup>19</sup> Piscator. *ibidem*. p 37.

<sup>20</sup> Bentley, Erick. *La vida del drama*. p 125.

están sostenidas con argumentos. Y si así estudiamos el modelo dramático de cualquier texto teatral —como argumentos de ideas—, encontraremos peculiarmente que estas se ubicarán regularmente más lejos o más cerca de la estructura social. O sea: las luchas políticas, por un lado y, manteniéndose en un plano paralelo, las ideas desenvueltas en lo que da en llamarse *lo cotidiano*,<sup>21</sup> como a continuación mostramos:



ESQUEMA I: Los dos planos de acción identificados en el drama de modo general.

Dos planos que estarían entretocándose en momentos como: los tiempos de campaña, las votaciones, los escándalos de corrupción, los cambios de políticas económicas, los cambios de gabinete, las marchas, los atentados, las matanzas, etc. Tanto en la vida cotidiana como en la vida política, la eterna presencia de las ideas pareciera deberse a la fuerza perturbadora que ejercen sobre nuestra conciencia ya que, si estamos de acuerdo con Bentley:

Las ideas han suministrado el combustible más violento para las conmociones más terribles de la historia. Cada vez que la historia ha alcanzado un grado extremo, ha sido siempre en pro de alguna idea, y aún en nuestros días nada hay que pueda alterar tan rápidamente la armonía mental de un individuo como una teoría.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Cotidiano-na: Diario, de cada día, corriente. *Diccionario enciclopédico ilustrado práctico*. p 405.

<sup>22</sup> Bentley. *op. cit.* p 111.

Las dos grandes guerras, llamadas *mundiales*, ideológicamente defendían sistemas políticos, sistemas de apalabrado enriquecimiento y justicia que en su momento polarizaron a las naciones en democráticas y socialistas, y después en capitalistas y soviéticas. Ahora que estos sistemas parecen agotados políticamente, la sociedad contemporánea vive supuestamente en la definición de ideas que sustenten las actuales políticas, y esto, en palabras de Leszek Kolakowski, pareciera algo más complicado de lo que es, ya que las actuales políticas no sólo proponen lograr un equilibrio o la mayor marginación entre los pequeños grupos ricos y los enormes grupos pobres:

Quedan todavía, vivas y entre nosotros, algunas personas que nacieron en un mundo sin automóviles ni radios y donde la luz eléctrica era una novedad emocionante; a lo largo de su vida ¡cuántas escuelas literarias y artísticas han nacido y muerto, cuántas modas filosóficas e ideológicas han surgido y partido, cuántos Estados fueron edificados o perecieron! Todos participamos en esos cambios y, no obstante, los lamentamos, por parecer despojar a nuestra vida de toda sustancia en que pudiéramos confiar.<sup>23</sup>

Desde fines del siglo XIX y hasta lo que llevamos del XX, han circulado —y en algunos casos continúan— existencialistas, surrealistas, expresionistas, fascistas, herejes, anarquistas, socialistas moderados, ultraderechistas, pop's, performanceros, ecologistas, ONGs<sup>24</sup>, marginados sociales, musulmanes y demás teistas. Todos estos, y los que faltan, son ambientes educativos moldeadores de artistas y públicos. Las posturas y soluciones que ejercen con base en sus particulares ideologías y leyes, fomentadas a través de sus organizaciones e instituciones,<sup>25</sup> son las que hacen posibles los debates en las guerras, en las mesas de negociaciones, entre familias, entre familiares, entre individuos, en el individuo mismo y en las artes, revelándonos un aspecto que trasciende la presencia de las ideas en las artes y en los textos teatrales.

<sup>23</sup> Kolakowski, Leszek. *La modernidad siempre a prueba*. p 22.

<sup>24</sup> Organizaciones no gubernamentales.

<sup>25</sup> Con respecto a lo que Althusser denomina Aparatos Ideológicos de Estado (AIE), entre los que están: el AIE religioso, el AIE escolar, AIE familiar, AIE jurídico, AIE político, AIE sindical, AIE de la información y el AIE cultural. / *Crítica de la ideología y el estado*. Althusser. Buenos Aires, Cuervo, s.a. p 21.

Hasta aquí, nuestro intento por extraer y delimitar el modelo dramático del Teatro Social nos ha llevado a traspasar la sola intención social de una corriente dramática, para asentarla, primeramente, en sus partes constitutivas: las ideas, y el desarrollo de estas en forma de debate, ya sea en el plano de los enfrentamientos políticos, o en el plano de los enfrentamientos cotidianos (ESQUEMA I). Falta todavía una evolución más que podremos agregar al teatro realista de motivaciones naturalistas puntualizado por Usigli. Para esto, utilizaremos el libro de M. S. Kurginián, *El drama*<sup>26</sup>, cuyo material esperamos sea un cambio de barca que nos permita completar la escala de los tipos de Teatro Social que hasta ahora tenemos:

- De un lado los *realistas* (sentimentales, superficiales, teatrales, sociales, ideológicos y los renovadamente *emotivos*), que ubicaríamos en el desarrollo dramático del plano de los enfrentamientos cotidianos. (EXQUEMA I).
- Del otro lado, en el extremo, el *teatro de abierta propaganda*. Que ubicaríamos en el desarrollo dramático del plano de los enfrentamientos políticos. (EXQUEMA I)

Amplíemos entonces la teoría de Kurginián, con el propósito de unificar criterios ya que, aunque éste teórico no se refiere a un Teatro Social propiamente sino a una “composición dramática mayor a la obra,” trataremos de identificar en él un elemento que unifique a los dos planos, y que podría estar en el tratamiento de asuntos o problemas que afectan a una colectividad; esto, fundamentalmente, a través de la dramaturgia de dos autores que él mismo propone: Shaw, que con su teatro de ideas podríamos ubicarlo más cerca de los realistas emotivos, y Brecht, más cerca de los propagandistas.

---

<sup>26</sup> Kurginián, M.S. *El drama*. s.e. Tra. Armando Partida Tayzán. p 278.

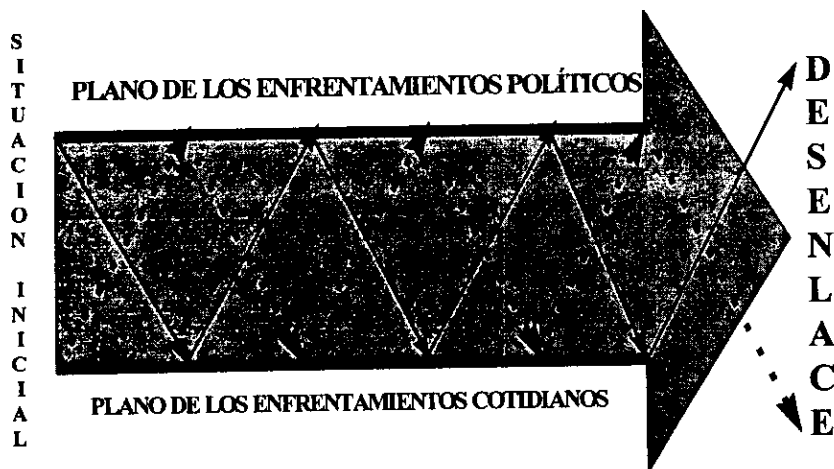
## LA NUEVA FORMA DE ACCIÓN

Kurginián, en su definición de las formas dramáticas—desde los griegos hasta el teatro de Ionesco y Anohuil—, parece interesado por un modelo en especial, el planteado por Shaw, Gorki y Brecht. En estos tres autores encuentra la más seria modificación a la estructura dramática tradicional. Para Kurginián, la nueva dramática revela “las fuerzas históricas” predominantes en la vitalidad de una sociedad con respecto a sus problemas y, en un segundo nivel, la influencia de estas “fuerzas” en las relaciones interpersonales.<sup>27</sup> Es decir: el plano político que está paralelo al plano de lo cotidiano, en el modelo dramático de Kurginián llegan a tocarse al desarrollarse la acción:

---

<sup>27</sup> *idem.*





ESQUEMA II: Los dos planos de acción en el modelo de acción de Kurginián.

Si para Aristóteles el género modelo era la poesía trágica, para Kurginián, que continúa viendo los procesos artísticos como solas formas de trascendencia sin agregar la evasión,<sup>28</sup> el género más apropiado viene refiriéndose a algo que

<sup>28</sup> En un momento Kurginián se explica por qué en Ionesco y Beckett, "la transformación de la estructura del drama en el modernismo se reduce a la verdadera adaptación existente de su forma activa y eficaz, a la encarnación de la inacción e inmovilidad". \* Y en su criterio de que este tipo de teatro en lo estructural no es experimental ni propositivo, recalca:

Cada drama de Beckett y Ionesco demuestran, por principio, la desorganización fundamental de la forma y esto se encuentra, claro está, en total correspondencia con la noción modernista sobre la caótica *inmovilidad de la vida de la sociedad*, en la que el hombre sufre impotentemente y sin sentido; el mundo interno es tan caótico y desorganizado como el externo que lo rodea. \*\*

También debemos creer que Ionesco y Beckett, con el género que escogieron, no esperaban mostrar al mundo sino liberarse de él, relajándose con esto y relajando a su público, cumpliendo así con lo que la farsa es para Bentley: "una forma artística de evasión, y de lo que intenta evadir es no solamente de los problemas sociales sino de toda forma de responsabilidad moral." \*\*\* Son autores que se quedan en los tratamientos frívolos de sus materiales. En cambio, Kurginián ve en los textos teatrales de Sartre y Anouilh el mismo material que Ionesco y Beckett desarrollan, pero en estos se muestra para él de una forma trascendida, como correspondería a lo que Bentley considera un género adulto: la tragedia, a lo que los textos teatrales de Anouilh se acercan más que los de Sartre. \*\*\*\*

\* Kurginián. *op. cit.* p 268.

\*\* *ibidem.* p 269.

\*\*\* Bentley. *op. cit.* p 237.

\*\*\*\* Para no perder la síntesis, evitaremos ahora hablar más específicamente sobre los textos teatrales de estos dos dramaturgos. Consideremos solamente que si algo los une es el tono patético, en mayor o menor grado.

define como la *composición dramática mayor a la obra*, rompiendo así con la lógica de que todo cambio teórico-dramático surge a partir del tratamiento que Aristóteles hace en su poética, que ha sido del todo discutida, de varias formas aclarada y utilizada en algunos términos de manera ilimitada en cualquiera de los medios masivos de comunicación.

Si recorriéramos la época dramática de Shaw, Gorki y Brecht, encontraremos que parece una de las épocas de mayor dinamismo, o vitalidad social, con respecto a las fuerzas históricas en contradicción.<sup>29</sup> Ese ambiente de preguerras, guerras, entreguerras y posguerras contrasta con nuestra época de irremediable *inmovilidad social* al modo de Ionesco y Beckett. Distamos mucho de contener un carácter tan dialéctico como el de finales del siglo XIX y el de principios y mediados del XX.<sup>30</sup> Para Kurginián, los textos anteriores y gran parte de las posteriores a sus tres dramaturgos sólo están vivos en uno de los planos dramáticos, el plano de las relaciones individuales (que hasta ahora manejamos como *plano de las confrontaciones cotidianas*), donde los personajes que ocasionalmente rodean al protagonista están convirtiéndose en peones de un cambio unipersonal y egocéntrico al más puro estilo dramático tradicional, el del llamado teatro aristotélico.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Tomando en cuenta que en esa época se desató la filosofía materialista de Marx, las guerras mundiales que dieron un orden económico e ideológico, la revolución Rusa que polarizó los sistemas productivos y el adelanto científico tecnológico que se deshumanizó con el estallido de las primeras bombas atómicas.

<sup>30</sup> Si para todos la dialéctica significa: la ciencia de las leyes generales del movimiento y del desarrollo de la naturaleza, de la sociedad y del pensamiento, que estudia las cosas en su movimiento y en su cambio, poniendo el acento sobre las contradicciones internas. / Ander-Egg, Ezequiel. *Diccionario del trabajo social*. pp 125-126.

<sup>31</sup> La importancia del concepto de *teatro aristotélico* en la formulación del modelo dramático del teatro social, nos obliga a desarrollarlo un poco más, por lo que vamos a tratarlo dialécticamente, basándonos en el criterio de un filósofo que no cae en el desorden de los géneros, de los estilos ni en la misma jaula teórica de *El arte poética* de Aristóteles: Louis Althusser, que dice del drama en general:

“Antes de identificarse (psicológicamente) con el héroe, la conciencia espectadora se reconoce, en efecto, en el contenido ideológico de la pieza, y en las formas propias de su contenido. Antes de ser la ocasión de una identificación (de sí bajo la especie de un otro), el espectáculo es, fundamentalmente, la ocasión de un reconocimiento cultural e ideológico.” \*

Lo que Shaw, Gorki y Brecht agregan a la vena realista, podríamos plantearlo como el tratamiento de un conflicto colectivo desarrollado a través de una alegoría en la sustitución del espacio (que puede semejar extranjería o exotismo) o del tiempo (que puede ocurrir en el futuro o en un pasado remoto). En sus textos (exceptuando los de Brecht), hablar de un protagonista puede volverse peligroso ya que el nivel de los caracteres parece muy equilibrado, lo cual estaría enturbiando el concepto generalizado que tenemos sobre el teatro aristotélico. Kurginián muestra esta nueva forma de drama empezando por *La casa de las penas*, de Shaw, y del que Bentley dice:

Tal vez el origen del encono manifiesto en contra de las ideas en el teatro haya sido la obra de Bernard Shaw. En sus piezas, como todo mundo ha podido observar, *los personajes no hacen más que hablar*. Lo cual es, en sí, una definición popular del teatro de ideas.<sup>32</sup>

---

Sobre la relación *drama en escena-espectador*, abunda Althusser de modo más específico: "es la pieza misma la conciencia del espectador, por esta razón esencial el espectador no tiene otra conciencia que el contenido que lo une por adelantado a la pieza, y la evolución de ese contenido en la pieza misma." Bajo este criterio identifica dos tipos de drama: el que es ajeno a la realidad del espectador, y el que es común a éste. El primero es un drama que tiene por objeto "poner en movimiento lo inmóvil" a través de la "esfera inamovible del mundo mítico de la conciencia ilusoria", donde:

"La pieza es sin duda la evolución, la producción de una nueva conciencia en el espectador: inacabada, como toda conciencia, pero movida por este inacabamiento mismo, esta distancia conquistada, esta obra inagotable de la crítica en acción; la pieza es, sin duda, la producción de un nuevo espectador, ese actor que comienza cuando termina el espectáculo, que no comienza sino para terminarlo, pero en la vida."

Lo cual podemos relacionar con la corriente realista que describe Rodolfo Usigli, época en que todo drama estaba dispuesto a cumplir con el esquema de progresión e intensidad dramática que se había interpretado de Aristóteles, y que Augusto Boal describe bajo la posibilidad de que *La poética* esté planteando lo que él llama un "sistema trágico coercitivo"\*\*\* tendiente a lo que ya explicamos al hablar de sus *harmatías*.

El segundo tipo de *drama-escena*, el que es común al espectador, lo podemos relacionar con el *teatro no aristotélico*, es decir, principalmente con la producción dramática de Bertolt Brecht, con el que Althusser ejemplifica a partir de un montaje de *Madre coraje*:

"Sobre el escenario la representación de la ceguera, en la butaca la representación de la lucidez, conducida a la conciencia por dos horas de inconsciencia. Esta distribución de los papeles llega a dar a la sala lo que el rigor niega al escenario. Si se le mantiene a distancia de la pieza por la pieza misma, no se debe a que se le quiera reservar o instaurar como Juez, es, por el contrario, para tomarlo y enrolarlo en esta aparente distancia, en esta *rareza*, para hacer de él esta distancia misma, que no es sino crítica, activa y viva."

\* Todas las notas de Louis Althusser son extraídas del capítulo "El Piccolo, Bertolazzi y Brecht", de su libro *La revolución teórica de Marx*. pp 107-125.

\*\* Boal. *op. cit.* p 105.

<sup>32</sup> Bentley. *op. cit.* p 127.

Sin embargo, bajo nuestro particular análisis, en *La casa de las penas* lo que hacen los personajes de Shaw al interior de una casa-barco (elemento exótico y simbólico), da la sensación fantástica de un momento cotidiano, íntimo, dónde no se hablan de banalidades y sí de las posiciones que toma cada personaje ante los problemas colectivos de su sociedad y la vida; y esto en un espacio donde nadie parece más importante que los demás porque todos sufren las consecuencias de un conflicto político. Para ejemplificar pondremos el siguiente fragmento, en donde el *teatro de ideas* de Bentley no parecerá referirse a un debate desnudo, ya que los personajes acompañan sus ideas de una emotividad muy seria, en un ambiente casi mágico:

MANGAN.- Tengo imaginación como otro cualquiera. Tengo un presentimiento...  
 MISTRESS HUSHABYE.- ¡Oh, es usted imposible, Alfredo! Yo me esfuerzo en llenarlos de atenciones, y usted no piensa más que en un presentimiento. Me aburre usted. Venga conmigo y hableme de poesía bajo el cielo estrellado. (*Le lleva al jardín, a la oscuridad*) [...]  
 HÉCTOR.- (*Impaciente.*) ¿Cuándo acabará todo eso?  
 MAZZINI.- No acabará nunca, mister Hushabye. La vida no acaba, corre sin interrupción.  
 ELLIE.- ¡Oh! No puede durar eternamente. Yo siempre estoy esperando algo; no sé lo que es; pero la vida tiene alguna vez que llegar a un punto...  
 HÉCTOR.- Pues yo siento lo mismo que ella... y me doy cuenta también de que no puede continuar la vida así...  
 MAZZINI.- Ya. Pensé muchas veces en ello...  
 HÉCTOR.- ¡Pensar! ¿De qué sirve pensar en ello? ¿Por qué no hizo usted algo?  
 MAZZINI.- Pero si hice muchas cosas...<sup>33</sup>

Cuestión que, sobre la misma nota, Kurginián, a su vez, plantea de la forma siguiente:

Este diálogo, cortado por el estruendo de un bombardeo, da una idea palpable, bastante clara sobre la correlación de los planos individual y colectivo. La pregunta de Héctor: *¿En qué terminará esto?*, es como si sirviera de trampolín que aparta la acción del desarrollo de la trama, y que lo transfiere a la esfera de los problemas comunes, a la búsqueda de lo nuevo. Es admirable aquella naturalidad con la que transcurre esta transferencia. Esta fusión de los dos planos. La organicidad misma de este proceso comprueba que la adquisición de la nueva forma de acción ha tenido lugar en lo fundamental.<sup>34</sup>

Resaltando los aspectos importantes de este discurso nos quedaríamos con una descripción aproximada de lo que sería el modelo del *Teatro Social* a partir de la

<sup>33</sup> Shaw, Bernard. *Comedias escogidas*. pp 897-898.

<sup>34</sup> Kurginián *op. cit.* pp 280-281.

*composición dramática mayor a la obra*. Esto, exclusivamente en lo que a la acción tenemos referido: una “correlación de los planos individual y colectivo” ... donde se “aparta la acción del desarrollo de la trama” ... con lo que la acción puede transferirse “a la esfera de los problemas comunes... a la búsqueda de lo nuevo.” ... Transferencia: “fusión de los dos planos.” ... Esta es, para Kurginián, “la nueva forma de acción” ... y su transformación “en lo fundamental”, con respecto a los modelos tradicionales y predominantes de acción aristotélica.

La transformación *en lo fundamental*, con respecto al carácter de los personajes, Kurginián no la explica del todo, pero parece seguro de que el protagonista, en la *composición dramática mayor a la obra*, anda repartido en todos los personajes, aunque en estos las aspiraciones, la lucha, el cambio (elementos manifiestos en el avance de la acción) no son los mismos pero son algo común y definido por las nuevas fuerzas históricas de la época; dando a entender que parece suficiente con pintar a los personajes, identificarlos con claridad con respecto a los demás y su lugar en el mundo. La finalidad tendría que estar en el desarrollo dominante del plano colectivo —los problemas comunes, sociales—, a través del endeble y visiblemente imperfecto plano de las relaciones entre individuos, donde cualquier cosa puede pasar: aceptarse, dejarse, rechazarse, ignorarse, enojarse, asesinar, sobrellevarse, traicionarse, etc. Con lo que cada personaje justifique su posición ante la vida, o sea, ante los problemas comunes, la *composición dramática mayor a la obra* estará lograda en lo fundamental. Al respecto, Kurginián explica, cuando habla de **Enemigos**, de Gorki: “En los sentimientos y relaciones... de hecho no cambió nada... Pero en cambio, en mucho se aclararon las posiciones ante la vida de cada uno de los personajes.”<sup>35</sup>

Esto que en la ortodoxia de un teatro de corte aristotélico estaría calificado como un descuido total en la trama donde faltaría anudar un conflicto entre

---

<sup>35</sup> *ibidem*. p 291.

personajes que nos conmueva y nos lleve a un clímax antes de desatarse, Kurginián lo continúa racionalizando con plena conciencia de la forma en que él concibe al drama modelo del teatro contemporáneo; o sea, un teatro de corte no aristotélico:<sup>36</sup> fuerzas históricas al servicio de las conciencias, actitudes y accidentes de todos los integrantes de una misma sociedad.

Amplíemos más estos objetivos, pero ahora bajo la óptica de Bertolt Brecht, en el que estaremos identificando semejanzas con Kurginián en dos aspectos fundamentales: Brecht ejerció una postura crítica a lo establecido y, además, apuntando que esa crítica sería eficiente si se encuentra basada en las corrientes (o fuerzas) más arrolladoras de la sociedad:

En caso de que queramos entregarnos a la poderosa pasión de producir, ¿qué aspecto han de presentar nuestras reproducciones de la convivencia humana? ¿Cuál es la actitud creadora frente a la naturaleza y frente a la sociedad, que nos cabe adoptar a nosotros, hijos de una época científica, en lo referente al teatro que nos interesa? La actitud es una actitud crítica [...] Claro está que el teatro puede adoptar una actitud tan libre sólo si se entrega a las corrientes más arrolladoras de la sociedad y se une a quienes son los más impacientes en llevar a cabo las mayores transformaciones.<sup>37</sup>

Resumiendo nuestra primera conclusión teórica sobre la definición del modelo dramático del Teatro Social, la tendencia definitiva de este tipo de dramas sería la siguiente: “La desviación de un personaje de la vida individual y de las relaciones individuales... tiene lugar... gracias al esclarecimiento... del plano colectivo, ...el principal para la acción del drama.”<sup>38</sup>

Además, lo que hasta ahora tenemos como algunos de los elementos que componen el modelo dramático de un Teatro Social resultante de la última evolución del teatro realista y del propagandista, a partir de las observaciones de Kurginián, quedaría resumido en cinco incisos:

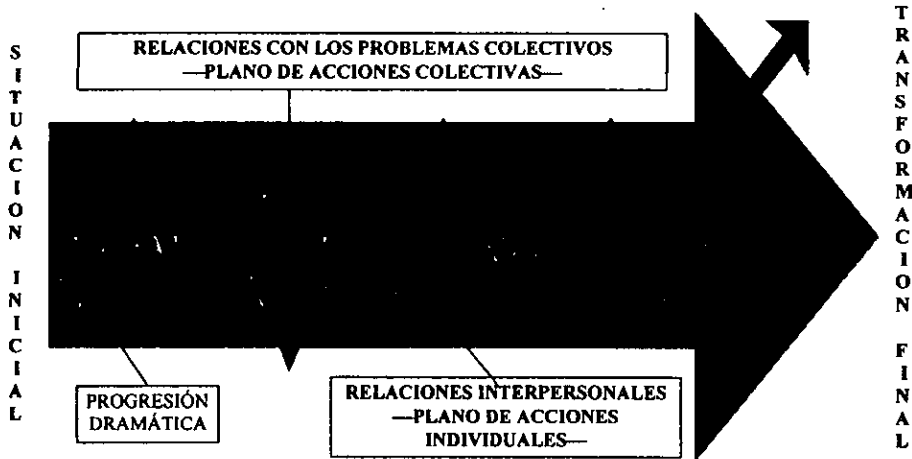
### 1. Las transferencias de los planos individuales a los colectivos.

<sup>36</sup> El teatro no aristotélico, como concepto, tiene su aclaración en la nota 31.

<sup>37</sup> Brecht, Bertolt. *La política en el teatro*. / Extraído del capítulo: Pequeño organón para el teatro. p 72.

<sup>38</sup> Kurginián. *op. cit.* p 292.

2. El desarrollo de un tema de interés colectivo que rebasa las posibilidades de las relaciones individuales. Esto es, que la progresión dramática está, predominantemente, del lado del plano colectivo:



ESQUEMA III: El modelo dramático de Kurginián se mantiene predominantemente en el plano de acciones colectivas.

3. La revelación de las nuevas fuerzas históricas en oposición, superior, a los sistemas tradicionales, aunque lo tradicional sea lo que predomine al final como ambiente caduco.
4. El carácter del protagonista es repartido entre los personajes que le rodean, ayudando a esclarecer el tema que se trata a nivel de los problemas colectivos para acentuar el ambiente caduco de las viejas ideas.
5. Por último, tenemos que este modelo se desprende de una evolución del realismo desde finales del siglo XIX, y a una integración de algunos principios de la epopeya, como es la forma en que se desarrolla la acción.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Con "algunos principios de la epopeya", tratamos un punto que, si bien no lo integramos al desarrollo de este trabajo, tampoco podemos pasarlo por alto. Kurginián, al describir el desarrollo de los modelos dramáticos del siglo XIX y XX, apunta:

Pasemos a comprobar, y en su caso rectificar, estos cinco puntos, analizando un texto considerado por Kurginián como drama modelo:<sup>40</sup> Galileo Galilei, de Bertolt Brecht, con el que además ampliaremos la diferencia entre el modelo dramático de corte aristotélico con respecto al modelo que parece prestarse a desarrollar de mejor manera los dramas sociales, el no aristotélico. En esto, procuraremos utilizar un lenguaje teórico-dramático que nos permita comprender los textos teatrales de modo general (o sea, en su transformación) y en sus partes constitutivas (o sea, en su movimiento<sup>41</sup>). Esto lo haremos a través de un elemento fundamental de la dramática: el conflicto, al que identificaremos más claramente en la lectura esquemática del desarrollo dramático tradicional (o aristotélico):

---

Las revueltas en el dominio de los géneros condujeron, a principios del siglo XX, al predominio, inclusive al reinado absoluto de la novela; en tanto que la transformación de los límites genéricos, la interacción de las estructuras de las especies condujo hacia la absorción y asimilación por la novela de muchos de los principios del drama. El florecimiento de uno de los géneros épicos más importantes se hacía entonces acompañar por la suplantación y decadencia del drama.\*

Así, en este proceso de "interacción", Kurginián identifica las nuevas tendencias de la literatura, en la que, después de las apropiaciones de los novelistas, incluye también a los dramaturgos:

La creación de la composición dramática *mayor a la obra* señala una de las líneas de la asimilación literaria de la nueva situación histórica. Ésta corresponde al final de los años 10, 20 y, en particular, a los años treinta del siglo XX; aunque no de manera suficientemente nítida, ya también se sienten los signos de aquellas mismas aspiraciones en los dramas de fines del siglo XIX, mencionados por nosotros anteriormente; en particular en las últimas obras de Chéjov.\*\*

\* Kurginián. *op. cit.* pp 276-277.

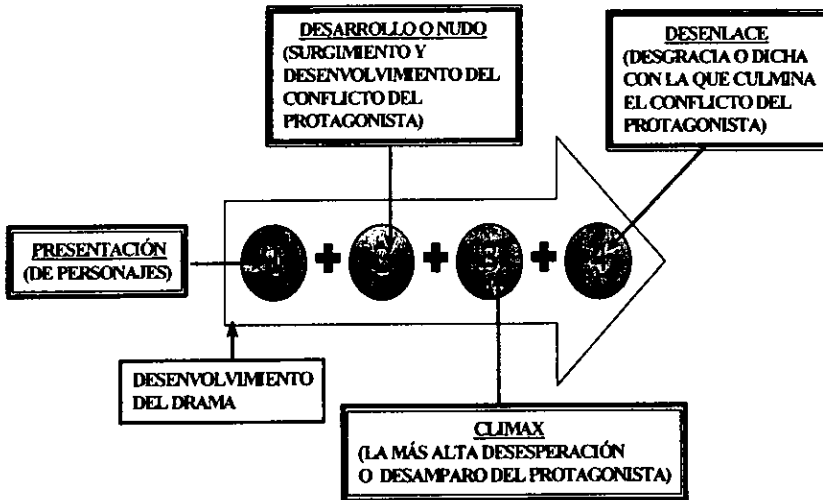
\*\* *idem.* p 277.

<sup>40</sup> *ibidem.* p 294.

<sup>41</sup> *Transformación y movimiento*, son dos conceptos que utilizaremos, de modo teórico-dramático, para definir cualquier modelo dramático de cualquier texto teatral. La *transformación*, se da a través de la primera escena (o cuadro) y la última, de un mismo drama. Permittiéndonos visualizar, en la relación entre caracteres, los temas a los que el drama les dio prioridad. El *movimiento*, se basa en un análisis minucioso de los temas que la transformación señala, dando por resultado la concentración de los elementos dramáticos primordiales, su distribución y relación en el texto.

En general, el uso de estas terminologías intenta desechar las interpretaciones y lecturas ambiguas, y la multitud de textos imprecisos (es decir, textos teatrales que no dan seguimiento a un movimiento dramático para transformarlo). / Apuntes en las asesorías del Mtro. Armando Partida. 1997. Basados en lo que Kurginián llama "reorganización de la estructura dramática" / Kurginián *op. cit.* p 268.





ESQUEMA IV: Modelo dramático tradicional o aristotélico.

La composición típica basa su intensidad en la confrontación de personajes al nivel de los problemas del plano de los enfrentamientos cotidianos [ESQUEMA III], textos realistas que pasarían como *composiciones dramáticas mayores a la obra*, si asentarán los sentimientos de sus protagonistas en hechos colectivos vigentes. Y sobre esto, Bentley pone un ejemplo al estar diferenciando al melodrama a partir de la tragedia: “Podríamos imaginarnos de qué modo Margarita Gauthier le habría complicado la vida a Dumas si, siendo lo que era, no sólo hubiera llevado a cabo su admirable acción sino que, luego, hubiera continuado viviendo con toda felicidad.”<sup>42</sup> Parecería que no soportarían la transformación, ya que de la tiranía que le imprime el autor a su protagonista, depende la ficción idílica de la que Louis Althusser nos habla en su definición de sus dos tipos de drama: el de conciencia de sí (teatro no aristotélico), y el de propiciación de una nueva conciencia de sí que sólo dura, en su efecto, lo que la función (teatro aristotélico).

<sup>42</sup> Bentley. *op. cit.* p 243-244.

En el *teatro no aristotélico*, parece que la acción ya no arranca cuando la tranquilidad del protagonista llega a romperse, sino que va dirigida a señalar y desarrollar las ventajas y desventajas cotidianas y/o fundamentales entre las ideas dominantes (caducas) y las ideas críticas (revolucionarias) a éstas. Tratemos de comprobarlo, traslademos esta premisa de aparición del conflicto al texto teatral de **Galileo Galilei**. ¿Cuándo inicia la acción? ¿Cuándo se ve rota la tranquilidad del científico?

### VIDA DE GALILEO GALILEI

*de Bertolt Brecht.*

Tratando de especificar la estrategia para definir el modelo dramático de un texto teatral, atenderemos primeramente (antes de tratar de especificar el modelo dramático), a una necesidad personal por definir a los personajes e interpretar las situaciones (los modos de convivencia) en que se desenvuelven.<sup>43</sup> Para esto, revisaremos el primer cuadro de este texto: Galileo Galilei cree en la teoría de Copérnico de que la tierra gira alrededor del sol. Y sus teorías se las hace entender a Andrea, un chiquillo de once años cuando, ¡Oh problema! Su ama de llaves, la señora Sarti, le exige que acepte a Ludovico, un aspirante a alumno, para que puedan pagarle al lechero. Galileo lo acepta solamente porque con ese dinero tendrá contenta a su ama de llaves:

SRA SARTI.- Está esperando un señorito que desea tomar lecciones [...] Hágame el favor y no lo envíe de vuelta que tengo presente siempre la cuenta del lechero. [...]

LUDOVICO.- Mi madre opina que un poco de ciencia es necesario. Todo el mundo hoy en día bebe su vino con ciencia.

---

<sup>43</sup> Por razones académicas, probablemente entañadas en mis formas de análisis adquiridas en los dos años de clases con la Mtra. Luisa Josefina Hernández, requiero de establecer una relación personal con cada texto, previo a una forma de análisis diferente. Creo que estas adecuaciones son normales cuando, lo que busco, es una forma de análisis personal, como lo establecí al principio de la primera parte de la tesis.

GALILEI.- Pero para usted sería lo mismo aprender una lengua muerta o teología. Es más fácil *(Ve en ese momento a la señora Sarti)* Bien, venga el martes a la tarde.

SRA SARTI.- El Secretario de la Universidad espera afuera.

GALILEI.- No me mire así que lo he tomado.

SRA SARTI.- Sí, porque me vio en el momento oportuno<sup>44</sup>.

Paralelamente, en la conversación que tiene con su futuro alumno, se entera de la existencia de un tubo con el que se ven las cosas cinco veces más grandes y Galilei manda a comprar unos lentes parecidos a los de ese tubo. Pero, ¿con qué dinero los compra si no tiene un peso? Pues con el dinero que le pide al secretario Priuli, que llega al final del cuadro para informarle al científico sobre el esperado rechazo a su aumento de sueldo:

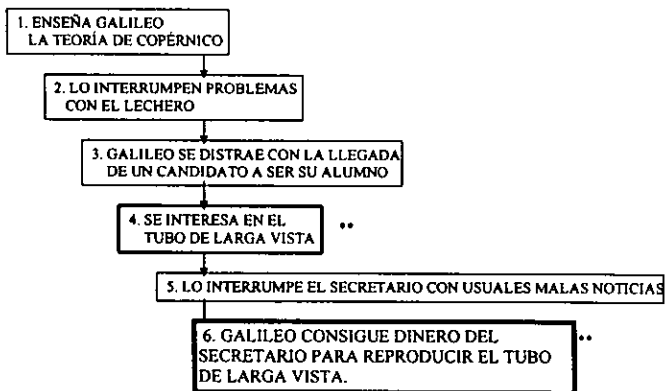
GALILEI.- Deje pasar al Secretario, es importante. Esto significará, tal vez, quinientos escudos de oro. Después, no tendré necesidad de alumnos. *(La señora Sarti hace pasar al Secretario. Galilei, que ha terminado de vestirse, anota algunas cifras en un papel.)*

GALILEI.- Buenos días, présteme un escudo. *(Da a la señora Sarti la moneda que el secretario saca de un bolsillo.)* Mande a Andrea al óptico por dos lentes. Aquí están las medidas. *(La señora Sarti se va con el papel.)*<sup>45</sup>

Todo esto sucede en el plano narrativo del primer cuadro que, esquemáticamente, se vería así:

<sup>44</sup> Brecht, Bertolt. **Teatro completo**. pp 104-105.

<sup>45</sup> *idem*. 105.



**ESQUEMA V:** microsecuencias narrativas del primer cuadro de *Vidad de Galileo Galilei*, de Brecht.

Los elementos que vienen a transformar la cotidianidad del personajes son, primero, la sorpresa que le causó a Galileo la existencia del telescopio (\*\* ESQUEMA V), y su inmediato interés por reproducirlo aprovechando que el secretario lo visita con las noticias de costumbre: que la República de Venecia le pide haga algo útil para poderlo recompensar justificadamente (\*\* ESQUEMA V). Sólo que, de manera estricta, nadie podría decir que se produce la maquinación de un conflicto dramático aristotélico, el cual, necesariamente, antes de cambiar de espacio y tiempo, ya debe hacernos saber qué es lo que quería hacer el protagonista y cuáles son los antagonistas para así aclarar y esperar algo de un futuro enfrentamiento, por lo menos. Pero no, Brecht nos da dos rasgos del carácter de Galilei: su ideología liberal, con respecto a la época, y hasta dialéctica; además de la circunstancia ideológica que, con respecto a los demás personajes, parece adversa a su interés científico, especialmente con el AIE religioso:

SECRETARIO.- No olvide usted que la República paga, tal vez, menos que otros príncipes, pero a cambio garantiza la libertad científica ... (*Continúa mientras Galilei dirige nostálgicas miradas a su mesa de trabajo.*) ¡Piense usted un poco en la situación actual! ¡En la esclavitud bajo cuyo látigo suspiran las ciencias en otros lugares! ... En esos lugares no debe saberse por qué la piedra cae, sino que sólo puede repetirse lo que Aristóteles escribe ... ¿Para qué nuevas leyes de la caída de los cuerpos si sólo lo que importa es la caída de rodillas? Compare esto ... ¡Aquí

puede usted investigar! ¡Aquí puede usted trabajar! Nadie lo vigila, nadie lo persigue.<sup>46</sup>

Brecht establece el ambiente donde se interrelacionarán los personajes en enfrentamientos sucesivos a favor o en contra de una libertad de pensamiento humanista, haciendo evidente las insatisfactorias condiciones laborales de Galileo, quien parece irse deprimiendo anímicamente, como una respuesta cotidiana a ese ambiente:

GALILEI.- *¿Sabedel telescopio.*)<sup>47</sup>, Priuli, que me ha hecho pensar? Priuli, me parece que tengo algo de la categoría que a usted le agrada. *(Toma la hoja con el croquis del telescopio mejorado.)*

EL SECRETARIO.- ¿Sí? ¡Ah, pero eso sería la solución! *(Se levanta.)* Señor Galilei nosotros bien sabemos que usted es un gran hombre. [...]

GALILEI.- Amordazan justo al buey que trilla. Tengo cuarenta y seis años y no he hecho nada que me tranquilice.

EL SECRETARIO.- Entonces, no quisiera seguir molestándolo.

GALILEI.- Gracias. *(Se va el Secretario. Galilei queda solo algunos instantes y comienza a trabajar en la reproducción)*

En este diálogo, con el conocimiento previo que se tiene del desenlace del drama, identificamos el punto anímico del que Galilei inicia su epopeya. Así, si bien tenemos entendido que en la forma en que se transforme la acción se puede identificar el modelo dramático, nosotros, con este primer cuadro, hemos establecido el principio de ese movimiento transformador, y para describirlo dramáticamente no nos sirven las terminologías corrientes, como *conflicto*, que en este texto deberemos sustituir con *enfrentamientos*: en los que la ideas más sólida, resultantes del debate encarnizado entre dos posturas, es la que domina.

Podríamos considerar este primer cuadro de **Galileo Galilei** como los antecedentes y presentación de un supuesto protagonista (porque sí, a lo largo del drama Galileo se muestra como el personaje central, viniendo a poner en duda una de las primeras características del Teatro Social que veíamos al final del capítulo anterior, referente a la inexistencia de protagonismos). Y mientras en los textos aristotélicas el conflicto muchas veces se manifiesta del interior al exterior del personaje, éste drama (no aristotélico) parece una permanente acción externa,

<sup>46</sup> *ibidem.* pp 106-108.

<sup>47</sup> *ibidem.* p 108-109.

donde tenemos personajes definidos que conocen sus posibilidades y por ello los enfrentamientos llegan a ocurrir sin previos soliloquios o *apartes*, desbordando la calidad humana de cada uno de ellos en la forma en que entienden y asumen la realidad:

GALILEI.- Tengo que decirte algo, Andrea. No hables a otros de nuestras ideas.  
 ANDRES.- ¿Por qué no?  
 GALILEI.- La Superioridad lo ha prohibido.  
 ANDREA.- ¡Pero si es la verdad!  
 GALILEI.- Pero ella lo prohíbe. Además, debo decirte otra cosa. Tengo que hacerte una confesión: las teorías de Copérnico son nada más que hipótesis. Dame las lentes.  
 ANDREA.- Tuve que dejar mi gorra como prenda.  
 GALILEI.- ¿Y qué piensas hacer en el invierno sin gorra?  
 (Pausa. Galilei acomoda las lentes conforme al croquis) [...]  
 ANDREA.- Yo también quisiera ser físico, señor Galilei.  
 GALILEI (irónico).- Sí, ya lo creo, teniendo en cuenta los innumerables problemas que existen en nuestra materia. (Ha ido hasta la ventana y ha mirado a través de las lentes. Moderadamente interesado.) Mira, mira por aquí, Andrea.<sup>46</sup>

Para describir la transformación de la acción en Galileo Galilei, daremos un salto, hasta el último cuadro. Ahí se concluye el último movimiento del drama, donde el único personaje que sobrevive al principio es Andrea, convertido ya en un científico, correspondiendo a sus aspiraciones. También pasa Galilei a través de un manuscrito importante (los "Discorsi", con el que se inaugura una nueva ciencia), correspondiendo a su necesidad de hacer *algo* que lo tranquilice. Al mismo tiempo, se confirma la vigencia de las viejas ideas, o la manera en que operan los AIE, a través de unos niños que creen en brujas, y a través de la pereza administrativa de dos soldados aduaneros.

1637: LOS "DISCORSI" DE GALILEI ATRAVIESAN LA FRONTERA ITALIANA.  
*Pequeña ciudad fronteriza italiana. De mañana temprano [...] Andrea está sentado sobre un pequeño cajón y lee el manuscrito de Galilei [...]*  
 EL PRIMER CHIQUILLO (a Andrea).- No se siente aquí. (Señala la choza enfrente de la cual está sentado Andrea.) Allí vive una bruja.  
 EL SEGUNDO CHIQUILLO.- La vieja Marina no es ninguna bruja.  
 EL PRIMER CHIQUILLO.- ¿Quieres que te retuerza el brazo?  
 EL TERCER CHIQUILLO.- Claro que lo es. De noche vuela por el aire [...]  
 EL GUARDIA.- ¿Qué libro es ese?  
 ANDREA (sin levantar la cabeza).- Uno del gran filósofo Aristóteles.  
 EL GUARDIA (desconfiado).- ¿De quién?  
 ANDREA.- Ya se ha muerto. (Los chiquillos, para burlarse de Andrea, caminan como si fueran leyendo libros.)

<sup>46</sup> *ibidem*. pp 110-11.

EL GUARDIA (*al escribiente*).- Mira ahí a ver si habla sobre religión.

EL ESCRIBIENTE (*hojea*).- No encuentro nada.

EL GUARDIA.- Todo este husmeo no tiene objeto. Si alguien quisiera escondernos algo no lo llevaría tan a la vista. (*A Andrea*.) Tiene que firmar aquí de que nosotros le hemos revisado todo.<sup>49</sup>

Lo valioso de éste último cuadro está en que, Andrea, al cruzar la frontera, parece cruzar el tiempo hasta llegar a nuestros días, concluyendo, como observador, con una idea que engloba lo anteriormente vivido con su maestro Galilei:

EL TERCER CHIQUILLO (*señala el jarro que Andrea ha dejado en el suelo*).- ¡El cajón desapareció! ¡Fue el diablo!

ANDREA (*dándose vuelta*).- No, fui yo. Aprende a abrir los ojos. La leche y el jarro están pagos. Son para la vieja. Giuseppe, todavía no he respondido tu pregunta. No se puede volar montado en un palo, por lo menos tendría que haber una máquina. Pero todavía no existe una máquina semejante. Tal vez nunca la habrá porque el hombre es muy pesado. Pero es claro, no lo podemos saber. Nosotros no sabemos lo suficiente, Giuseppe. Estamos realmente en el comienzo.<sup>50</sup>

Analizar el contraste entre el principio de la acción y su movimiento concluyente, nos da la transformación que fácilmente revela las tendencias de la acción principal y su tema primordial. Así, anotaremos que el tema principal puede estar manejándose como un ciclo de esperanza para el joven discípulo (Andrea) solamente mientras Galilei sale triunfante de los enfrentamientos en que sólo son *ideas* sus rivales. Esto es, cuando el debate de ideas es de modo verbal, porque, cuando no lo es así, nos comprueba que la aplicación del dolor físico, la tortura, es el más efectivo impedimento legal que se impone contra las ideologías revolucionarias. Movimiento que se condensa en el cuadro final (la transformación última), cuando Andrea dice que “Estamos realmente en el comienzo”, como refiriéndose a que la ideología represora anula todos los adelantos científicos existentes, aclarando de paso la problemática a la cual la sociedad viene enfrentándose, su propia ignorancia y el deseo de sus dirigentes por conservarlos así:

EL INQUISIDOR.- Galilei provoca a unos y corrompe a otros. Las ciudades marítimas del norte italiano exigen cada vez con más insistencia para sus buques

<sup>49</sup> *ibidem*. pp 201-202.

<sup>50</sup> *ibidem*. p 203.

los planisferios celestes del señor Galilei. Y tendremos que permitirselos, son intereses materiales.

EL PAPA.- Pero esos planisferios se basan en sus opiniones heréticas. Se trata precisamente de los movimientos de esas estrellas que no tendrían lugar si se rechaza su teoría. No se puede contener a la teoría y utilizar los planisferios al mismo tiempo.

INQUISIDOR.- ¿Por qué no? No podemos hacer otra cosa.<sup>51</sup>

Galilei se enfrenta con la fuerza de sus ideas hasta que las ideas retrógradas lo frenan con el uso de la fuerza física, de la amenaza. Andrea se muestra como el inicio de una generación precavida y menos confiada que la de Galileo, una generación que ha aprendido a decir “estamos realmente en el comienzo”, esperando del futuro semejantes dificultades a pesar de que el avance científico no se detendrá; con lo que, pasando a una segunda fase de análisis, en la que trataremos de determinar el modelo dramático, estaríamos en posibilidad de asentar que el conflicto particular de Galileo se evita, dando pie a un conflicto de dimensiones colectivas que él mismo discute con personajes de lo más variados: desde su ama de llaves, hasta el futuro Papa.

Esquemáticamente, este modelo dramático (o la transformación de la acción inicial a la transformación última de la acción) podría confirmar que está basado en los mayores enfrentamientos donde se debaten ideas, por lo que necesitaremos visualizar los cuadros y los personajes que los protagonizan, mostrándose en su generalidad los vacíos de enfrentamientos y los oponentes reales a las ideas de Galilei en cada uno de los 15 cuadros que componen al texto:

---

<sup>51</sup> *ibidem*. p 184. / Es de notar los efectos de lenguaje (como el del inquisidor cuando dice: ¿Por qué no? No podemos hacer otra cosa.) Lo cual viene a contradecirlo ideológicamente, haciéndolo ilegítimo e hipócrita para el mando que conducen y evidenciando, además, el inminente estado de descomposición de la ideología dominante. Es decir, el efecto que produce el texto se reviste ideológicamente. / Anotaciones en asesoría con el Mtro. Armando Partida, 1998.



CUADRO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
PERSONAJE															
GALILEI	*		*	*		*	*	*	*				*	*	
ANDREA	*												*	*	
SRA. SARTI	*								*						
SECRETARIO	*														
SAGREDO			*												
ERUDITOS DE FLORENCIA				*											
ECLESIÁSTICOS					*										
FUTURO PAPA							*								
PEQUEÑO MONJE								*							
LUDOVICO									*						
EL INQUISIDOR													*		
3 CHIQUILLOS															

CUADRO I: Enfrentamientos ideológicos, por cuadros, que realiza Galilei a lo largo del texto.

A pesar de sobresalir la participación de Galilei, parece que, como drama no aristotélico, el drama no recae en el sentimiento o padecimiento de él, Brecht no lo muestra en los momentos de sufrimiento físico, muestra al Galileo razonador, ecuánime, astuto, manteniéndose la intensidad inalterable en los caracteres, mas no en el desarrollo ideológico del tema. Ejemplos:

GALILEI.- ¡Un cambio total! Óyeme, Sagredo. Creo en los hombres, es decir, en su razón. Sin esa fe no tendría las fuerzas necesarias para levantarme cada mañana de mi cama.

SAGREDO.- Quiero decirte algo: yo no creo en esa razón. Cuarenta años de vida entre los hombres me han enseñado constantemente que no son accesibles a ella. Muéstrales la cola roja de un cometa, infúndeles miedo y verás cómo salen corriendo de sus casas y se rompen las piernas. Pero díles algo racional y demuéstreselos con siete razones y se burlarán de ti.<sup>52</sup>

[...]

BARBERINI (señalando con el índice a Galileo).- "Nace el sol y se pone, y vuelve a su lugar", dice Salomón, ¿y qué dice Galilei?

GALILEI.- Cuando era un pilleto de quince años, Vuestra Eminencia, hallándome a bordo de un barco comencé a gritar: la costa se mueve, la costa se aleja. Hoy sé que la costa estaba firme y era el barco el que se movía y alejaba.

BARBERINI.- Muy astuto, muy astuto. Lo que vemos, Belarmino, es decir, que los astros se mueven, no necesita ser verdad, ahí tienes el ejemplo del barco y la costa. Pero lo que sí es verdad, es decir, que la Tierra se mueve, eso no lo podemos ver [...]

<sup>52</sup> *ibidem*. p 120.

BELARMINO.- Marchemos al compás del tiempo. Si hay nuevos planisferios celestes basados en nuevas hipótesis que facilitan la navegación a nuestros marinos, pues bien, que los utilicen. Nosotros desaprobamos sólo las teorías que contradicen las escrituras.<sup>53</sup>

[...]

GALILEI.- No puedo calcular la trayectoria de los cuerpos estelares y al mismo tiempo justificar las cabalgatas de las brujas sobre sus escobas.

EL PEQUEÑO MONJE.- ¿Y usted no cree que la verdad, si es tal, se impone también sin nosotros?

GALILEI.- No, no y no. Se impone tanta verdad en la medida en que nosotros la imponemos. La victoria de la razón sólo puede ser la victoria de los que razonan. Ustedes pintan a sus campesinos como el musgo que crece sobre sus chozas. ¡Quién puede suponer que la suma de los ángulos del triángulo puede contradecir las necesidades de esos desgraciados!<sup>54</sup>

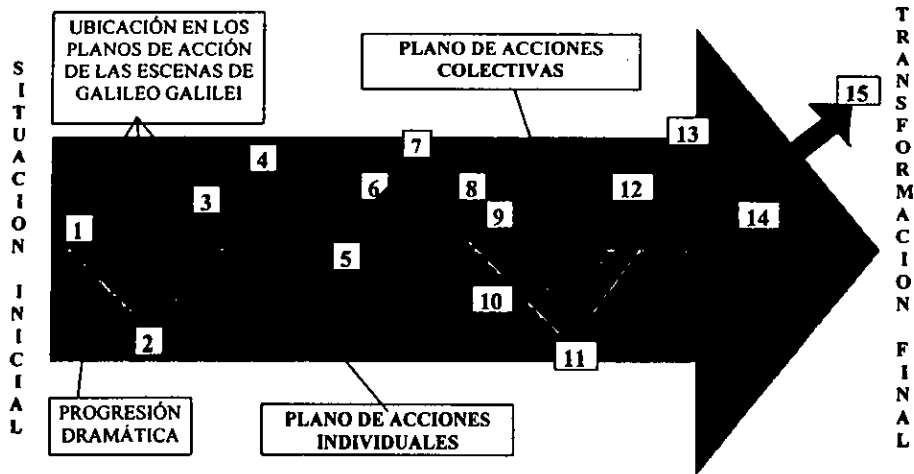
Cuando Kurginián apunta que el cambio de la nueva forma de acción tiene que ver también con la inclusión de elementos propios de la epopeya,<sup>55</sup> se refiere a la forma en que Gorki y, más claramente para nosotros, Brecht desarrollan sus dramas con base en la creación de un ambiente que sólo aceptaría el fluir de las ideas reformistas o revolucionarias, sin desarrollar un conflicto aristotélico, sino sólo las complicaciones en forma de enfrentamientos entre los revolucionarios y los opresores a nivel ideológico (donde es superior el revolucionario) y pragmático (donde es superior la opresión). En esto, el tiempo que requiere una epopeya y un drama de Brecht parecen iguales.

Mientras el drama tradicional se hubiera avocado a desarrollar el juicio de Galileo, Brecht va más allá del padecimiento momentáneo y ubica a su personaje en una dimensión que le permite enfrentar las mayores opiniones posibles en oponentes que justifican su actitud y sus pensamientos ante la ideología y política retrogradadas. Todo estratégicamente colocado por el autor, pero cuando el desarrollo de las ideas llega a superar al desarrollo de los caracteres lo que tendría que hacerse, como pequeña sugerencia resolutive, es ordenar el drama a la manera del modelo de Galileo Galilei:

<sup>53</sup> *ibidem.* pp 148-149.

<sup>54</sup> *ibidem.* p 160.

<sup>55</sup> Consultar nota 39.



ESQUEMA VI: Ubicación en los dos planos de acción de los cuadros de *Vida de Galileo Galilei*, de Brecht.

Ante este tipo de dramas, dominado casi en su totalidad por el plano colectivo, Bentley se enfrentó con que la crítica de su tiempo no sabía cómo valorarlos, identificándolos más como arranques de intelectualidad a pesar de que los textos tenían intensidad y entretenían gozosamente:

¿Es el teatro moderno, el que denominamos serio, demasiado intelectual? Desde que surgió la generación de Ibsen, tres nombres han sido mencionados con mayor frecuencia que cualquier otro como testimonio de ello: Shaw, Pirandello y Brecht. Y es que los tres empleaban las ideas de una manera nada convencional en una forma artística en que los críticos se resisten a aceptarlas aun cuando se usen convencionalmente.<sup>58</sup>

El uso *convencional* acaso es aparente, porque nos hemos referido a un desarrollo natural, que es lo que parece suceder en un drama como el de *Galileo Galilei*.

Hasta aquí, con lo limitado de nuestra experiencia, hemos tratado de demostrar la aplicación y funcionamiento de la nueva forma de acción (con base en un texto brechtiano) en comparación con las viejas fronteras del drama; suponiendo que Brecht no desarrolló una biografía o una fábula heroica sino un hecho histórico comprobado del que conocemos los enfrentamientos y consecuencias, como

<sup>58</sup> Bentley *op. cit.* p 127.

creemos que lo hizo Sófocles con el mito de **Edipo rey**: un hecho conocido del que vamos a aprender.<sup>57</sup>

Por el contrario, en **Galileo Galilei**, el hecho histórico parece convertirse en una especie de simulacro dramático. Si a los dramas de Sófocles los respaldaba una religión, entendemos por qué Brecht, al carecer de ello, tuvo que apoyarse en un problema común, colectivo: una sociedad en su mayoría ignorante, y que además sufre el problema de la libertad para expresar ideologías que harían más llevadera la vida de los hombres. Astutamente, Brecht no retrató a una sociedad, sino el aspecto de una sociedad, con lo cual, el símil podría establecerse con cualquier sistema político semejante ya que traza una serie de escenas que demuestran o recuerdan (simulando) las consecuencias bárbaras que sufrió un individuo, bastante inteligente, en su intento por escapar de un sistema retrograda. Observación que Kurginián, en su modelo dramático, eleva a un nivel estético que escapa a la praxis, ubicando a **Galileo Galilei**, en su efecto, como una poderosa expresión estética:

La escena que pinta la epidemia de la peste, por ejemplo, es como si tuviera relación respecto a la lucha cuerpo a cuerpo del sabio Galileo con Roma y la inquisición, lo que constituye el eje fundamental de la trama; pero desde el punto de vista no científico, sino más general —ético, la búsqueda filosófica de Galileo y de sus discípulos, es decir, desde el punto de vista de las relaciones de Galileo con el futuro, con la historia, con la humanidad, éste tiene un significado de primera importancia [...] Galileo, no tembló ante la muerte para salvaguardar su descubrimiento, se aclara todo al final del drama, estas son las escenas que dibujan a Galileo después de haber abjurado (recordemos especialmente su última conversación con Andrea Sarti). Galileo, reflexionando profunda y dolorosamente sobre su vida, se reprueba, no encuentra justificación a su abjuración; que él explicará como debido sólo al temor que le infundiera el sufrimiento, la muerte; el mismo Andrea, fundándose en la conducta de Galileo durante la peste, rechaza semejante explicación y justifica a su maestro: su aspiración a conservar su vida, Andrea igualmente la ve como una forma de servidumbre a la ciencia y a la humanidad.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Aunque, con **Edipo rey**, no sólo estaba afirmándose la creencia religiosa sino que, en su efecto, parecía revivirse el sufrimiento de un hombre honorable que cayó en desgracia a causa de un vicio de carácter; de acuerdo con las enseñanzas de la Mtra. Luisa Josefina Hernández.

<sup>58</sup> Kurginián. *op. cit.* pp 294-295.

Con todo lo anterior, las características que acercan a Bertolt Brecht a un modelo dramático social, particular, basado en la *composición dramática mayor a la obra*, son:

1. Las transferencias de los planos individuales a los colectivos, que en **Galileo Galilei**, se demuestra al conservarse la acción principal en el plano de los enfrentamientos colectivos pero simulando el plano individual.
2. El desarrollo de un tema de interés colectivo que rebasa las posibilidades de las relaciones individuales.
3. La revelación de las nuevas fuerzas históricas en oposición, superior, a los sistemas tradicionales. Aunque lo tradicional sea lo que predomine al final como ambiente caduco.<sup>59</sup>
4. El carácter del protagonista es repartido entre los personajes que le rodean, ayudando a esclarecer el tema que se trata a nivel de los problemas colectivos. Así tenemos en **Galileo Galilei**, el ejemplo de que Galileo es más un impulsor del esclarecimiento de las nuevas ideas a través de los enfrentamientos que tiene con variados oponentes, los cuales, tarde o temprano, y no siempre todos (sólo los más cercanos), logran acceder a su mismo nivel de conciencia colectiva.
5. La supresión de un desarrollo tradicional de Planteamiento + Nudo + Desenlace, es sustituido por uno de sucesión de enfrentamientos que desarrollan una temática crítica a uno o más de los AIE althusserianos, oponiéndoles nuevas ideologías personificadas en las fuerzas sociales más arrolladoras (al modo de Brecht). Esto es, el desarrollo de la acción se da en forma de

<sup>59</sup> El ambiente caduco es "casi una constante en las obras de Brecht". / Apuntes en asesoría con el Mtro. Armando Partida. 1998.

continuos debates que parecen naturales, de selección y no de síntesis, cuya verosimilitud se encuentra supeditada a la crítica constructiva que se da a favor de una nueva forma de pensamiento y actitud ante la vida, la sociedad y/o la política, fomentando un comportamiento que acentúa el ambiente caduco de las viejas ideas.<sup>60</sup>

6. El llamado teatro *no aristotélico*, definido por nosotros a través de las observaciones de Althusser, y ejemplificado con algunas generalidades del modelo dramático de **Galileo Galilei**, viene a constituir la continuación más acabada del modelo dramático de tipo social perteneciente al estilo realista, al advenimiento del naturalismo y a una integración de algunos principios de la epopeya, como es la amplitud temporal en que se desarrolla la transformación de la acción original.

¿Pero hemos concretado un modelo dramático? Esto es algo que sería muy discutido afirmar. Cuando se supone que ya se tenía lo que era la tragedia, hubo quienes señalaron la existencia del melodrama a través de los verdaderos alcances de la tragedia, por lo que algunos acostumbran separar las tragedias griegas de las tragedias neoclásicas francesas, y cada una de éstas de las tragedias de Shakespeare y de las tragedias de Ibsen. Y aunque todas ellas están unidas en lo genérico, las diferentes épocas nos definen los modelos dramáticos particulares.

Igualmente, no falta quien pueda afirmar que todo el teatro es social y que todo el teatro es político, entendiendo nosotros al respecto que hay un teatro intencionadamente social y hay otro intencionadamente político. Los propios esquemas del cine, que se rellenan y repiten sin cansancio de los productores,

<sup>60</sup> Esta acentuación del ambiente caduco de las viejas ideas, es el "objetivo del planteamiento dialéctico de Brecht". / Apuntes en asesoría con el Mtro. Armando Partida. 1998.

parecen una actitud política que atenta contra la sociedad, pero que intenta mantener, muy a su modo, el orden productivo, la estabilidad económica, la paz para la clase patronal y para sus principales trabajadores.<sup>61</sup>

Con esto estamos asumiendo que un drama, por sí mismo, representa un modelo. Encontrar un modelo paralelo puede volverse algo ocioso pero muy productivo, ya que de antemano muchas situaciones sociales y políticas se repiten cíclicamente. Esto es lo que intentaremos demostrar en la segunda parte de la tesis. Creemos que con la muy simplificada demostración de la presencia de una *composición dramática mayor a la obra*, que cumple en su evolución con el realismo social de finales del siglo XIX, encontramos una razón primariamente suficiente como para darle la denominación de Teatro Social.

En esta primera parte de nuestro estudio, la definición de un acercamiento, más que al modelo dramático del Teatro Social, a los rasgos fundamentales que lo hacen identificable como tal, nos hace creer que no estamos defraudando al lector. Algo de satisfacción tenemos por suponer además que el Teatro Social, en su modelo dramático parece delimitado (hipotéticamente pero delimitado, no definido), dándonos la oportunidad de pisar sobre algo teóricamente firme. Demarcación de la que no nos saldremos al estudiar el Teatro Social mexicano de los años treinta, objetivo principal de este trabajo.

+ + +

---

<sup>61</sup> Que es el objetivo de los A.I.E., definidos por Althusser. *op cit.* p 21.

## SEGUNDA PARTE

Nuestro remedio contra los Estados Unidos no está en odiarlos, ni en servirlos, ni en atraer su lluvia de oro sobre nuestras cabezas. Está en tener un teatro. Porque el teatro es la corona de la unidad racial, primero, de la unidad política de un país, después. Y nosotros estamos aún lejos de las dos.

*(Rodolfo Usigli. Prólogo a El gesticulador, 1947)*



## EXPLORANDO TIERRAS VÍRGENES

Ya que hemos especificado seis características con las que podemos reconocer posibles dramas sociales, analizaremos, con esos mismos criterios, textos teatrales mexicanos escritos en la misma década de los treinta en que sucedió el apogeo europeo de la *composición dramática mayor a la obra*. Y si encontramos semejanzas, especificaremos las propias características del posible Teatro Social mexicano, que investigadores como Marcela Del Río o Carlos Solórzano analizan pero con diferentes nombres, teatro *de la revolución*, teatro *costumbrista* o *histórico* en sus respectivos libros: **Perfil del teatro de la revolución mexicana y Teatro latinoamericano en el siglo XX**. Las observaciones de estos autores serán complementadas con notas de Rodolfo Usigli, dramaturgo que volverá a destacar, en esta segunda parte, como nuestro hilo conductor ya que, a través de historiografías como el **Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)**, de John B. Nomland, y **El teatro de género dramático en la revolución mexicana**, de Armando De María y Campos, tenemos la opción de analizar el modelo dramático de las **Tres comedias impolíticas**, de Usigli; sobre las que trataremos de puntualizar en qué medida cumplen con los elementos del Teatro Social, por ser un antecedente valioso de los continuos intentos del teatro mexicano intencionadamente político o hasta formalmente político:

Durante muchos años se habló en los círculos literarios y teatrales de las tres comedias impolíticas de Usigli. Pocos conocían esta trilogía [...] que trataba de temas demasiado actuales.<sup>62</sup>

Y esa *demasiada* actualidad, es decir, demasiada política, Usigli la justifica:

En 1936, cuando la sombra de Plutarco Elías Calles pesaba aún sobre México, antes de chocar contra el cuerpo de Lázaro Cárdenas, ningún editor se atrevió a

<sup>62</sup> María y Campos, Armando De. **El teatro de género dramático en la revolución mexicana**. p 277.

publicar, ningún empresario se atrevió a presentar mis *Tres comedias impolíticas*.<sup>63</sup>

Si ya mencionamos que el Teatro Político, aunque diferente en su estructura dramática debido a su actitud propagandista y espectacular, se encuentra hermanado con el Teatro Social que resolvimos a través de Kurginián en la utilización de temas de interés colectivos (porque es evidente que la política es también un tema colectivo), no nos faltan razones para analizar la trilogía de Usigli, además de agregar dos textos más, que están descritos en su mayoría como textos propagandistas o *teatro revolucionario*.<sup>64</sup> **Pánuco 137** y **San Miguel de las espinas**, de Mauricio Magdaleno y de Bustillo Oro, respectivamente; dramas pertenecientes a la vanguardia latinoamericana del Teatro Político de Piscator —y fatua por lo mismo— llevando por nombre *Teatro de Ahora*, con presencia en el año de 1932<sup>65</sup> y que ha sido de los menos estudiados. Además de que integraremos al final el texto más polémico de Usigli: **El gesticulador**, tratando de complementar el plano general del teatro posiblemente social y seguramente mexicano. En total, se hará el análisis de seis textos teatrales, con el objetivo de establecer el modelo de acción dramática de cada uno; y lo que esperamos resulte de esta travesía está por venir, ya que haremos una expedición en tierras bastas y vírgenes en su mayoría, porque el método conque abordaremos los textos procura ser netamente teórico-dramático, además de ser un método inusual... hasta novedoso, podríamos decir.

Ahora bien, ¿qué es el *drama revolucionario* o el *Teatro Político* para los historiografistas citados? En pocas palabras podemos definirlos así: como el teatro escrito y representado que contiene alusiones, directas o indirectas, a ambientes o temas de la Revolución mexicana, ya sea previos a ésta, o referentes

<sup>63</sup> Usigli, Rodolfo. **El gesticulador**. México, Novaro, 1973. 1ª ed. p 138.

<sup>64</sup> Nomland, John B. **Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)**. p 267.

<sup>65</sup> **Teatro mexicano del siglo XX**. Vol. II. México, FCE, 1956. Segunda reimpresión 1986. Sel. Pról. y Not. de Antonio Magaña Esquivel. (colección: letras mexicanas # 26) p XII.

al momento de la lucha armada o de sus consecuencias.<sup>66</sup> Por consiguiente, no todas ellas serán estrictamente Teatro Social, si atendemos a los señalamientos de Kurginián:

Las posiciones sociales de los héroes, sus puntos de vista y convicciones, claro que siempre constituyeron un elemento importante tanto de los caracteres como del sujeto de la obra, actuando incluso, algunas veces, como una de las premisas estimulantes de su desarrollo. Pero en la dramaturgia del siglo XX (al igual que en la literatura de esta época en general) las posiciones político-sociales de los héroes descuellan como el principio de la acción misma, que pretende la posición predominante y determinante de la estructura del drama.<sup>67</sup>

Y si bien las fuerzas históricas europeas no se dieron en México, sí sucedió algo parecido, una *Revolución*, por lo que es de esperar que los dramaturgos mexicanos no se quedaron de brazos cruzados en sus logros dramáticos<sup>68</sup> ni en los impulsos panfletarios propios de cualquier lucha entre facciones, como en el teatro de revista política. En este punto, sería oportuno ampliar un poco el espectro histórico nacional de la época a estudiar pero, como se planteo al principio, no tomaremos en cuenta determinadamente el criterio de los historiadores que no basan sus aseveraciones en elementos de la teoría dramática, y como éste es el caso de Nomland y de María y Campos, principalmente, nos serviremos de ellos sólo para extraer los comentarios más puntuales para así dar inicio a la búsqueda de los primeros frutos del teatro *neosocial* mexicano<sup>69</sup> con base en la trilogía ya citada de Rodolfo Usigli, quien en sus prólogos y epílogos<sup>70</sup> declara su interés por utilizar al teatro para desarrollar una crítica irrestricta de la realidad política y social mexicanas:

<sup>66</sup> Basado en los planteamientos de B. Nomland, María y Campos, Marcela Del-Río y Carlos Solórzano.

<sup>67</sup> Kurginián. *op. cit.* p 278.

<sup>68</sup> La creación del teatro de Ulises, el de Orientación, la Comedia mexicana, el grupo de los siete, el Teatro de Ahora o los Escolares del teatro son algunos ejemplos de este intento por modernizar la escena mexicana. Para más información ver los prólogos de Magaña Esquivel, en la colección *Teatro mexicano del siglo XX*, Vol. I y II, editados por el Fondo de Cultura Económica. 1956

<sup>69</sup> *Neosocial* es un término que bien nos serviría para describir un teatro que tiende a parecerse al original, o sea, al Teatro Social kurginiano.

<sup>70</sup> Muy al modo de Bernard Shaw, autor en el que, como vimos, Kurginián vislumbra el inicio de la nueva forma de acción del drama del siglo XX.

Un niño de una generación que vio morir seres humanos y arder cadáveres en las calles de la ciudad [...] y que, por esto, cree en la necesidad de la revolución como idea, tiene, cuando menos, derecho a opinar. Pero lo tiene, sobre todo, porque ha visto también a la revolución traicionada [...] y, más aún, porque ese niño y esa generación llevan la revolución en la sangre, y la quieren limpia.<sup>71</sup>

Usigli se presenta como un dramaturgo que no titubeó al inyectarle intensidad a sus dramatizadas recriminaciones (tanto políticas como sociales), si atendemos a la contrapartida del panorama sombrío previo a la aparición del Usigli político y a las corrientes del Teatro de Ahora y Escolares del Teatro (entre otros), que John B. Nomland describe:

Hacia tiempo que Europa y los Estados Unidos habían cambiado a nuevas formas experimentales y nuevas técnicas en el teatro, en tanto que México continuaba ocupándose hasta el hastío de problemas caducos sobre el honor en el matrimonio, y tal vez hasta en el divorcio. México había sido sacudido política y socialmente, pero aquellos que manejaban las riendas del teatro las mantuvieron tensas para evitar cualquier desviación del tono recto y moral de las obras. Era mejor no decir nada, que interesarse por los problemas relacionados con el sociólogo o el diputado. El divorcio en el matrimonio podía haberse tolerado, pero los dramaturgos en su alejamiento se las arreglaron para divorciarse ellos mismos de todo lo vital y lo real en su ambiente, excepto un poco de color local que podía decorar el escenario.<sup>72</sup>

El Teatro Social, como su rasgo más recurrente, es el que se asenta imprescindiblemente —en su acción— en el desarrollo de problemas colectivos, el cual no se encontraría en un teatro como el descrito por Nomland. Pero cuando tenemos el antecedente de que hubo un ambiente político excepcional (acababa de concluir una lucha interna entre fracciones sublevadas, repito), un teatro avejentado, tradicional en su modelo de acción, debía también transformarse o buscar su ruptura al modo exigido por un visionario como Salvador Novo:

¿Por qué ese empeño en hacer del las temporadas "de arte" cursos sintéticos de historia más o menos reciente del teatro? ¿Y por qué Ibsen? Mientras transcurría la representación [de *Casa de muñecas*], yo llegué a la premiosa conclusión de que, en fin de cuentas, toda la producción artística del siglo XIX debía borrarse de la memoria del mundo. Claro es que exageraba, pero a tal punto me parecían pueriles y superados los problemas ibsenianos, que no podía menos de condenar *in toto* a un teatro que empezó a degenerar, sin parar hasta el cine, desde que el hijo del fabuloso Dumas le torció la ruta hacia la presentación de una realidad que, por serlo, desaparecería como problema en cuanto el más ligero adelanto terapéutico y la más sencilla racionalización de la convivencia social nulificara la

<sup>71</sup> *El gesticulador*. Usigli, Rodolfo. México, Stylo, 1947. p 259.

<sup>72</sup> Nomland *op. cit.* p 245.

gravidad de la tuberculosis de *La dama de las Camelias*, y desvaneciera los terribles tabúes de las diferencias sociales.<sup>73</sup>

Si comparamos éste comentario de Salvador Novo, hecho en 1945, con lo establecido por Brecht ocho años después, entenderemos que un ambiente políticamente conmocionado no podía reflejarse en un teatro caduco en su modelo dramático. A esto, Brecht llegó a referirse de la siguiente manera:

El teatro, tal como lo encontramos, muestra la estructura de la sociedad (reproducida allí sobre la escena) como algo no influenciable por obra de la sociedad (presente en la sala) [...] ¿Qué clase de liberación puede haber allí, cuando al final de todas las piezas, final feliz sólo para el espíritu de la época (es decir, con arreglo de la Providencia, al orden del reposo), asistimos a la fantasmal ejecución que castiga esos mismos impulsos como actos de libertinaje? [Esto es claro] en piezas tales como *Espectros* y *Los tejedores*, en las que incesantemente la sociedad aparece como *medio ambiente*, [y] con carácter más problemático. [Por esto,] en virtud de que los sentimientos, las ideas y los impulsos de las personas principales los recibimos de manera compulsiva, lo que recibimos con referencia a la sociedad no es más de lo que el *medio ambiente* nos ofrece.<sup>74</sup>

Tal como lo tratamos en el primer capítulo, el Teatro Social tiene también (además de la característica de desarrollar problemas colectivos) la característica de trascender su *ambiente* diluyendo a sus *protagonistas* en una colectividad que busca concretar acuerdos sociales y políticos propicios para una mejor convivencia.<sup>75</sup> Teniendo entonces que, al estudiar el teatro mexicano impondremos una especie de guía crítica: reconoceremos intentos sociales, es decir, grupos socioeconómicos y educativos disímiles que estén tratando de resolver en conjunto un conflicto común, experimentando en su convivencia la crítica política y social con la que persiguen llegar a ese acuerdo, aunque al final no lo logren.

Las anteriores son las características que esperamos encontrar sin arreglos artificiales ni fantasías, sino basados solamente en un análisis teórico-dramático con el propósito de ubicar ese teatro indispensable para la época *revolucionaria*

<sup>73</sup> Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*. México, Empresas editoriales S. A., 1965. 1ª ed. p 506.

<sup>74</sup> Brecht. *op. cit.* pp 77-78.

<sup>75</sup> Y que es lo que experimentan los personajes de Galileo Galilei en un intento vano que suena más a propuesta; y como lo ejecutan también —igual de desastroso en su final— los habitantes de *La casa de las penas*.

o; más bien, para la época de transición sociopolítica que en la actualidad (1993-1998) se encuentra en franca descomposición.

## NOCHE DE ESTÍO

*Comedia en tres actos*<sup>76</sup>

Principiaremos planteando la situación inicial<sup>77</sup> para trasladarnos de inmediato a la transformación última de la acción, tratando con ello, como lo hicimos en **Galileo Galilei**, de ubicar las líneas temáticas y las desviaciones de los personajes del plano individual al colectivo (si es que llegan a utilizarse los dos planos de acción que planteamos en el primer capítulo). Escrita en tres años, de 1933 a 1935, **Noche de Estío**, de Usigli, tiene lugar en la estancia de una residencia, empezando en un sugerido anochecer para culminar al amanecer del siguiente día, viéndose involucrados en el drama nada menos que un ministro (o secretario de Estado), un expresidente con influencia decisiva en la cúpula del poder, la esposa del ministro y variados personajes ajenos a la condición sociopolítica de estos sobresalientes personajes: una mecanógrafa, un empleado bancario, un estudiante y seis técnicos-telefonistas con facha de obreros, además de la servidumbre propia de ese hogar.

La acción inicia en un oscuro parcial lleno de significado, una especie de parábola que refleja la realidad política nacional de ese momento,<sup>78</sup> situándonos

<sup>76</sup> Usigli, Rodolfo. **Teatro completo**. México, FCE, 1963. Vol. 1. p 170.

<sup>77</sup> Al iniciar nuestros análisis, siempre lo haremos con base en la situación inicial, la cual no hemos determinado teóricamente. Para dar una idea general sobre este concepto, citaremos a Kurginián:

Todo lo que ocurre en el transcurso de la acción, se relaciona en una u otra forma con aquella disposición de fuerzas y de relaciones que se van conformando al principio del primer acto. \*

\* Kurginián. *op. cit.* p 297.

<sup>78</sup> Según la historia, 1933 fue el año en que se definió la candidatura presidencial del Partido Nacional Revolucionario (PNR) comandado por Elías Calles; fue en ese año también que como una escisión del PNR surgió el primer partido socialista, el PSI, de un socialista

en un ambiente propicio para la ironía: el ministro rompe uno de sus jarrones, y el señor general (expresidente con influencias extrasexenales) le increpa diciéndole:

Yo conozco a México como usted conoce su casa; sin embargo, usted ha roto su jarrón de china y yo recelo que voy a romper algo [...] Ya ve, todo lo que necesita uno para desorientarse en su propia casa: que la luz se apague inesperadamente y entonces todos los objetos se desplazan, se alejan o se acercan demasiado y ya no recuerda uno dónde estaban.<sup>79</sup>

Básicamente, en el principio de la acción, el señor general hace saber que su visita es secreta, y esto lo ha hecho con el firme propósito de desahogar su sentimiento:

EL MINISTRO PANIAGUA.- (*Visiblemente molesto por el giro de la conversación, busca algo más animado.*) Tenemos dividendos magníficos este año, general. Nuestras acciones han subido mucho.

EL SEÑOR GENERAL.- Sí, ya veo que hay muchas obras públicas en el país. Eso es bueno. Pero no quiero dinero, ya usted ve que invierto mi fortuna en negocios que mis hijos se encargarán de echar a pique. Lo que quiero, Paniagua, es un sucesor.<sup>80</sup>

No deja de resaltar el tono del drama, la ironía surge a la menor provocación; desde el nombre Paniagua,<sup>81</sup> que jocosamente se lee como “pan y agua”, nombre que en un ministro de finanzas cuadra excelentemente. Y la actitud del señor general: bonachón, embelesado con sus logros y consigo mismo... bravucón, oponiéndose a la gravedad con que habla, lo convierten en un personaje ridículo por su exceso, es decir, un personaje cercano al carácter cómico. Sólo falta, para complementar el principio de acción, el perfil del candidato que desea el señor general:

EL SEÑOR GENERAL.- Lo que quiero es alguien que me reemplace a mí, detrás de la puerta. A pesar de lo adelantada que va la campaña, una mañana voy a cambiarlo todo. Lo que necesito es un civil; los generales estamos enteramente

---

veracruzano, general Adalberto Tejeda. También fue en ese año que la CROM dirigida por Vicente Lombardo Toledano se desligó del halo presidencial para tomar una actitud crítica; y agreguemos a esto una conspiración de generales que desde el ya desaparecido Hotel Regis operaba a vista de todos. / Medin, Tzvi. *El mínimo presidencial: historia del maxismo*. pp 130-135.

<sup>79</sup> Usigli, Rodolfo. *Teatro completo*. México, FCE, 1966. V 1. p 172.

<sup>80</sup> *ibidem*. p 173.

<sup>81</sup> Históricamente el nombre que más se le acerca es el de un Ministro de finanzas de apellido Pani, al que renunciaron en 1932 por desconocer la autoridad presidencial del general callista Abelardo Rodríguez. / Medin, Tzvi. *idem*. pp 127-128.

pasados de moda. Yo quiero un civil, pero no un intelectual, claro. El país quiere una bota.<sup>82</sup>

Este es el principio de la acción y fin de la primera escena. Ahora, para saber si el señor general logra su propósito, nos trasladaremos hasta el final, donde veremos la transformación de la acción inicial y por lo tanto, el plano de acción dominante (escena cuatro del tercer acto), donde la esposa del ministro y un miembro del gabinete (el ingeniero Basave), se suman a los originales de la situación inicial, además de la hija del ministro y el novio de ésta. Ya amanece y el señor general acaba de tomar una decisión sobre el perfil del próximo presidente de la nación.

EL SEÑOR GENERAL.- ¿Qué es eso?

EL EX MINISTRO PANIAGUA.- (Breve.) Mi renuncia.

EL SEÑOR GENERAL.- (Después de una mirada alternativa y severa de Paniagua y Basave.) Después hablaremos. Ingeniero, va usted a salir esta mañana para entrevistar a los diversos precandidatos. Les dirá que deben retirarse dejando el campo libre al general Ávalos.

EL INGENIERO BASAVE.- Muy bien, jefe.

EL SEÑOR GENERAL.- Usted, Paniagua, dará instrucciones a efecto de que se entreguen fondos para intensificar la campaña del general Ávalos. Lo que México necesita y necesitará siempre es un gobernante militar, que le aplaste el hocico. Éste es un país de maldita palabrería. Dentro de dos semanas presentará usted su renuncia y pediremos el *agrément* a Alemania para...<sup>83</sup>

Es decir, hay una rectificación sobre la política que al principio, el señor general (a nivel del plano de los problemas individuales), intentaba transformar radicalmente. No habrá cambios, continuará siendo un militar el que lleve la presidencia. ¿Qué sucedió entonces para qué el señor general decidiera no implantar un gobernante civil? (no gobierno civil, aclaremos) Pues bien, podríamos sospechar que tenga que ver con la renuncia presentada por el ministro Pan-i-agua, pero no, es algo más inesperado, un elemento que traslada la acción al plano de los problemas colectivos: una insurrección no de generales traidores y ambiciosos, sino de civiles impulsados por una ideología novedosa para ese entonces: el socialismo.

UNA VOZ POR RADIO.- Escucharon ustedes "Los Bosques de Viena", vals vienés del inmortal Ricardo Strauss. En seguida les ofrecemos a nuestro tenor

<sup>82</sup> Usigli, Rodolfo. *op. cit.* p 173.

<sup>83</sup> *ibidem.* p 214.



romántico, el de la voz de ruiseñor, en su última creación: la canción que también será inmortal, de Agustín Lara...

VOCES POR LA RADIO.- ¡Manos arriba! ¿Eh? ¿Qué es esto? ¿Qué pasa? ¡Manos arriba he dicho, o los quebramos. ¡Abajo la música de Lara! ¡Abajo! Si los maestros no saben tocar la Internacional, aquí se despiden del mundo. *(Se oye un gran revuelo entre los músicos y al fin, en piano y cornetín, la Internacional, en sordina.)*

UNA VOZ GRAVE Y PAUSADA.- Proletarios de México, campesinos de México, soldados de México, humanidad de México: ha llegado al fin el momento de levantar la cabeza y de acabar con el sistema de gobierno que nos hace esclavos del imperialismo yanqui. La democracia y el capitalismo son raíces podridas [...] Hemos tomado esta estación transmisora para indicaros que salgáis de vuestras casas y os reunáis con nosotros. A esta hora, centenares de camiones comunistas recorren la ciudad y abren las prisiones y vacían los cuarteles. ¡Abajo el caudillismo! ¡Abajo el gobierno pequeñoburgués! ¡Abajo el militarismo!<sup>84</sup>

Y esta situación ocasiona que los ánimos se calienten y empiecen las rebatingas que barren con el señor general, rompiéndose el respeto sagrado que le tenían; bajo este nuevo ambiente, sabiéndolo a punto de caer derrocado, lo sienten como su igual, desollándolo, ya sin el halo de poder que lo protegía con una especie de idiosincrasia servilista:

LA SEÑORITA GRETA.- *(Levantándose repentinamente.)* Todo tiene la culpa en realidad. Todo lo que ustedes han hecho. *(Esta es la señal del pánico.)*

RAMIRO RAMOS.- ¡Greta!

LA SEÑORITA GRETA.- Es la verdad [...] No somos sino juguetes de los políticos: cada año, el cese, la pobreza [...] *(Acalorándose más y más)* [...] Mientras otras gentes tienen sol y viven, yo estoy golpeando todo el día y a veces toda la noche sobre una máquina, en una pieza en la que cien mujeres golpean sobre otras cien máquinas, y eso me enferma y me impide gozar de mi juventud [...] ¡Y todavía dicen que son revolucionarios!

RAMIRO RAMOS.- *(Consternado.)* ¡Greta!

*Silencio espectacular.*

EL MINISTRO PANIAGUA.- Ummm. Señorita...

EL SEÑOR GENERAL.- ¡Qué temperamento! Es una lástima.

LA SEÑORA DE PANIAGUA.- *(Levantándose de pronto.)* ¡Tiene razón!

EL MINISTRO PANIAGUA.- ¿Eh?

LA SEÑORA DE PANIAGUA.- Tiene razón. Ustedes tienen la culpa de todo. Usted más que nadie, general.<sup>85</sup>

A tal grado llega la supuesta sublevación comunista, que inclusive temen que los arresten, incluyendo al hombre político más importante de México, quien ante la posibilidad de que sea aprehendidos por un grupo subversivo obrero, recela de

<sup>84</sup> *ibidem*. pp 196-197.

<sup>85</sup> *ibidem*. p 205.

su heroísmo ante los demás, que no tienen (a excepción del ingeniero Basave) experiencia militar:

EL INGENIERO BASAVE.- Y bien, jefe, ¿qué hacemos? (*En el peligro, da la señal y todos se acogen de nuevo al señor General puerilmente.*)

EL SEÑOR GENERAL.- ¿Qué hacemos? Lo único que podemos hacer: caer. No vamos a darles un espectáculo, y si han de matarnos, que recuerden siquiera el valor con que morimos.

EL MINISTRO PANIAGUA.- (*Haciendo cuentas.*) ¿Y si no nos mataran? ¿Si nos encarcelaran solamente, para procesarnos?

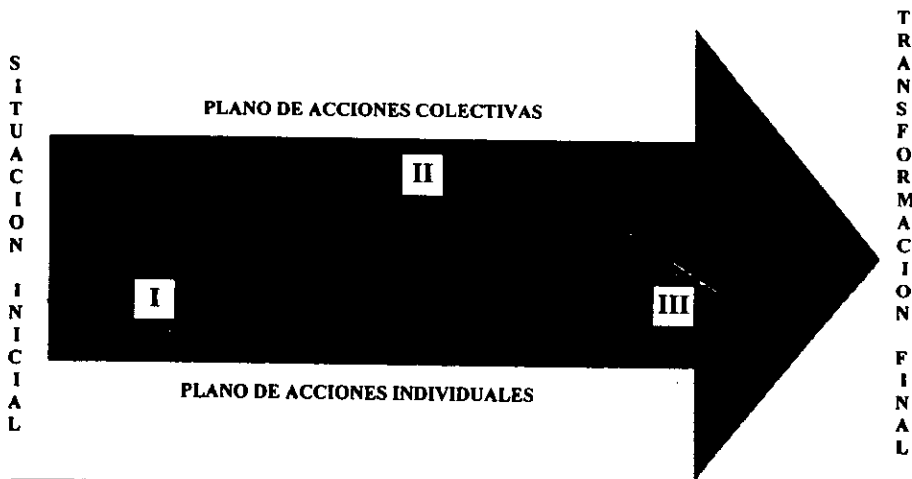
EL SEÑOR GENERAL.- Eso sí sería feo. Prefiero que me maten [...] Salgamos a su encuentro; que lo que haya de ser, sea de una vez. [...] ¿Están ustedes listos? Yo trataré de salvar todas las vidas que pueda. Y si mi muerte libera a los demás [...] bien. Soy demasiado grande para [...] <sup>86</sup>

Aquí son interrumpidos por un grupo de obreros insurrectos (insospichados técnicos telefonistas), que cargan ciertos aparatos y una maleta roja. Los dos grupos se quedan en silencio unos momentos y los obreros resuelven dirigirse a donde están los teléfonos que están descompuestos. Este es el momento de la tensión más alta del drama, un punto dramático que podemos relacionar con el clímax aristotélico.<sup>87</sup> Los obreros arreglan los teléfonos, y les dan a firmar de

<sup>86</sup> *ibidem.* pp 210-211.

<sup>87</sup> Y que es un término por más discutido. Lógicamente, para que haya movimiento en todo drama, se requiere de crear tensiones básicas y paralelas; las básicas en función del tema principal y las paralelas en función de un relajamiento (especie de alejamiento) sobre el tema principal. Esto lo podemos observar claramente en los textos de Shakespeare, por ejemplo, en la escena en que Macbeth acaba de asesinar al rey Duncan. Este es un momento por demás intenso, pero como no es posible darle mayor tensión, Shakespeare se ve necesitado de relajar la tensión para volverla a utilizar cuando ya está más avanzada la transformación de la situación inicial; así es que en esos momentos hace entrar a un criado desvelado, enfurecido por unos insistentes toquidos que lo obligan a ir de mala gana a abrir la puerta, relajándonos de la obcecación cometida por Macbeth. Pero lamentablemente este no es un momento climático para los aristotélicos porque la acción apenas va a la mitad, localizando este supuesto fenómeno antes de finalizar el drama, cuando Macbeth se entera del primer designio que le indica su pronta caída: el bosque se mueve (y que evidentemente es una tensión muy parecida a la del asesinato). Pero no nos engañemos, esta cuestión de clímax es irrelevante. En cambio, si atendemos al desarrollo del modelo de acción, comprenderemos que a partir del asesinato del rey, Macbeth se precipita sin remedio, su carácter afable va desapareciendo, convirtiéndose en un histérico poseso del poder real. El mensaje es claro, Macbeth no nació para ser rey sino para servirle a éste con una calidad insuperable, como un excelente brazo derecho, capaz de hacerle ganar batallas evidentemente perdidas. A partir del asesinato, Macbeth es el exceso del poder, el desequilibrio que exige ser restituido por hombres que nacieron para reinar. Si a algo debieran llamarle clímax, es a ese momento de debilidad y no a la fuerza arrolladora purificadora del mal que, por disposición temática, sabemos de antemano que triunfará aunque ignoremos cómo lo hará.

bien servidos por la compañía de teléfonos Ericsson,<sup>88</sup> situación que rompe el plano de los problemas colectivos, precipitando la acción en los problemas interpersonales, centrándose especialmente en la figura del señor general. Visualmente, los actos de *Noche de estío*, estarían ubicándose en los planos de acción de la siguiente manera:



ESQUEMA VII: Trayectoria de los actos de *Noche de Estío*, en los planos de acción.

Esto es, Usigli califica esa *revolución socialista* como un sueño, el plano colectivo fue real sólo como ambiente y no como un factor determinante en la vida de los personajes presentes en la escena, ya que en ellos nada cambió.

Según la disposición del material, la acción avanza por la acumulación de incidentes externos que se prestan a una doble interpretación, ¡interpretaciones equívocas!, creando malentendidos entre los personajes que llegan incluso a atentar contra el orden político y, en especial, contra la pirámide de los escalafones sociales establecidos después de la guerra interna de 1910, combinándose una mecanógrafa y un estudiante con el señor general y uno de los ministros, o sea: los gobernados con sus gobernantes, cumpliéndose con la *guía crítica* que apuntamos al iniciar el capítulo: *reconoceremos intentos sociales, es*

<sup>88</sup> Usigli, Rodolfo. *op. cit.* p 212.

*decir, grupos socioeconómicos y educativos disímiles que estén tratando de resolver en conjunto un conflicto común, experimentando en su convivencia la crítica política y social con la que persiguen llegar a ese acuerdo, aunque al final no lo logren.*

En este caso, el acuerdo al que llegan inesperadamente, inducidos por circunstancias ajenas, es tomar conciencia de sus responsabilidades en un proceso histórico cuyos resultados son negativos, desfavorables, excluyentes y desintegrativos en muchos aspectos:

EL SEÑOR GENERAL.- No se puede negar que todos ustedes son mexicanos sin remedio: cada uno quiere ser la mayor víctima [...] Gracias a la revolución, las horas de trabajo han sido disminuidas y los salarios aumentados; y el dinero mejor distribuido entre millones de seres miserables que, si ahora tienen poco, en otro régimen nada hubieran tenido. Gracias a la revolución, otros países saben que México es una tierra fuerte y próspera, digna de su respeto y de su emulación [...] Y si no todo está realizado, es por la cobardía, por la mediocridad, por la desconfianza y por la desunión de clases, por la anarquía y la pereza de los hombres, roídos todos por el deseo de comandar, por la codicia del dinero y por la ineptitud para el trabajo.<sup>89</sup>

Tomar conciencia de sí y de su momento histórico—del valor de su momento histórico—, es un logro colectivo dentro de la acción de **Noche de estío**. Pero que el drama no termine ahí, el que siga la acción en movimiento, provoca que la insurrección comunista sea descubierta como un hecho insignificante, sin resonancia política ni menos con la posibilidad de que haya logrado algún resquebrajamiento real en la situación misma, y por ende, un cambio real en el carácter de los personajes:

*El silencio es más terrible ahora que nunca. Nadie se atreve a romperlo. El señor general pasea con gran brío de un extremo a otro. El ministro se sienta a una mesa en un rincón y escribe algo. Al fin*

LA SEÑORITA GRETA.- Ustedes perdonen, pero... pero... debemos irnos.

RAMIRO RAMOS.- (Mirando a otro lado.) Sí. Buenos días.

LA SEÑORITA GRETA.- (Con una pobre sonrisa.) A... a... a sus órdenes General... si usted quiere...

EL SEÑOR GENERAL.- Un momento. (Se detienen mudos.) Ingeniero, apunte usted sus nombres y direcciones. Necesito estar seguro de que guardarán silencio. A usted, señorita, la veré pronto.<sup>90</sup>

<sup>89</sup> *ibidem*. pp 208-209.

<sup>90</sup> *ibidem*. p 213.

La división en actos, al modo del teatro realista de Ibsen, responde a la convención del paso del tiempo, desarrollándose en ellos un dramatismo de una comicidad grave muy cercana al teatro español de Siglos de Oro; porque si decimos que su humor se acerca al de Bernard Shaw, de quien Usigli se decía gran admirador sería exagerar; el humor inglés en nada se compara con la ironía que Usigli recrea, aunque, en su efecto, intenten conseguir los mismos fines, como lo indica Marcela Del Río:

El discurso del humor, que en Shaw va encaminado a desenmascarar los vicios y corruptelas de la sociedad inglesa, es empleado por Usigli con el mismo fin, pero enderezando su crítica a la sociedad burguesa-revolucionaria mexicana, específicamente contra la que se ha adueñado del poder y contra los intelectuales que se han entregado a ese poder con objetivos utilitarios.<sup>91</sup>

La comicidad de **Noche de estío** también tiene sus puntos graves (es decir, también llegan a hablar en serio), como en **El condenado por desconfiado**, de Tirso de Molina, donde los contrastes de situaciones cómicas y situaciones graves (serias), se traducen en un modelo dramático aleccionador.<sup>92</sup> Pero, ¿**Noche de estío** es aleccionadora? Y si lo fuera, ¿de qué lo sería? El drama se presenta como una oportunidad imaginaria (cuando el plano colectivo es real como ambiente) donde las clases populares y trabajadoras tienen la oportunidad de decirles sus particulares verdades a la máxima autoridad, siendo a la vez desenmascarados por esa misma autoridad: *No se puede negar que todos ustedes son mexicanos sin remedio: cada uno quiere ser la mayor víctima*, con lo que Usigli parece tratar un tema político esencial: el ser del mexicano, la idiosincrasia nacional, un problema de identidad nacional; un asunto colectivo tratado de modo irónico en su mayoría, dejando ver un móvil de acción por demás interesante, que a los ojos de María y Campos guarda la opinión más superficial: *“Comedia política es Noche de estío, porque la política la nutre; porque todo*

<sup>91</sup> Del-Río, Marcela. *Perfil del teatro de la revolución mexicana*. New York et. al., Peter Lang, 1993. (American university studies 22. Latin american Literature, Vol 17) p 213. / Es de notar que la palabra humor es muy general, habrá humor sarcástico en Shaw, pero hay ironía en Usigli.

<sup>92</sup> Notas en clase de la Mtra. Luisa Josefina Hernández. 1995-1996.

*allí gira en torno a la política; porque es la política el asunto vital, y ella condiciona y mueve a los personajes.*<sup>93</sup> Juicio que viene a fortalecer la siguiente observación: si bien el texto está diseñado al modo tradicional (división de escenas según la entrada y salida de personajes, división en actos al modo aristotélico con su duración implícita de que ocurre en un lapso no mayor de 24 horas), el desarrollo de su acción es plenamente recargado del lado del plano de los asuntos o enfrentamientos colectivos, y su supuesto protagonista, al no tener un carácter que no va más allá de parecer incitador, concluyente,<sup>94</sup> se diluye, como María y Campos lo marca: “es la política el asunto vital, y ella condiciona y mueve a los personajes.” No son relaciones realistas (causas y efectos probables) ni naturales (o lógicas, como es el caso de Galileo con sus discípulos, en el texto que analizamos de Bertolt Brecht), sino tonales (cuestiones de efecto del texto en el lector), hasta en lo que serían los diálogos más cotidianos:

*Entra corriendo, por el fondo, una mujer joven, graciosamente vestida y que, si no estuviera asustada, sería bastante bonita.*

EL MINISTRO PANIAGUA.- ¿Qué significa esto? ¿Quién es usted?

LA SEÑORITA GRETA.- (*Jadeante.*) ¡Ay! ¡Allá afuera... un hombre... se me echó encima... (*Se deja caer en un asiento.*) Creo que era un borracho...

EL SEÑOR GENERAL.- Hombre, es bonita.

EL MINISTRO PANIAGUA.- ¿Usted cree, señor?

EL SEÑOR GENERAL.- Sí, a pesar de la luz, que es muy mala. ¿Y usted, que tiene tan buen gusto?

EL MINISTRO PANIAGUA.- Pues vistiéndola y alhajándola y demudándola entonces, y con tal que sea tonta, me parece... Pero esta luz es muy débil, en efecto. ¿Quiere usted un poco de cofac para reposar, señorita?<sup>95</sup>

Ese dejarse caer en el asiento, aparta la situación de un desarrollo realista; el sentarse una desconocida (“se deja caer”, escribe Usigli) de modo tan despreocupado, da continuidad al diálogo igualmente despreocupado y bonachón de los dos hombres que acaban de permitir una invasión a su espacio, como si no dejaran de tener la situación bajo control a pesar de la oscuridad y que los

<sup>93</sup> María y Campos, Armando De. *op. cit.* p 278.

<sup>94</sup> Al señor general lo podemos considerar un mediador y resolucionador de ideas, con su presencia transforma las situaciones cotidianas en debates ideológicos alarmantes; la transformación de su carácter puede equipararse al de los demás: todos logran desahogar sus sentimientos de impotencia escupiéndole al señor general su desconcierto como mexicanos, como víctimas y no como partícipes activos de la revolución.

teléfonos no sirven, con lo que esa relación de poder, de despotismo, se da de modo exagerado (por no decir espasmódico) en parlamentos como el del Ministro Paniagua: “Pues vistiéndola y alhajándola y demudándola entonces, y con tal que sea tonta, me parece...”. Estas continuas descontextualizaciones de situaciones que pretenderían parecer realistas, dan el tono de comedia al texto, convirtiéndolo solamente en un regocijo imposible de suceder más no de imaginar por el lector o el espectador: hombres comunes en contacto con sus líderes. Y eso, mientras dura la ilusión ambiental del plano de acción colectiva.

Así como en **La casa de las penas**, de Bernard Shaw, Kurginián identifica el principio de la nueva forma de acción, así podemos decir nosotros: Usigli, con este texto demuestra que ha cambiado en lo sustancial el modo de acción de los dramas costumbristas que Carlos Solórzano generalizó como el modelo dramático de principios del siglo XX en toda Latinoamérica.

Los tipos populares, que el costumbrismo había dibujado, pasaron a ocupar el lugar que les correspondía dentro de la sociedad de esos países [entre 1935 y 1950], en el marco de este nuevo teatro que intentaba hacer un examen de conciencia nacional, individual y colectiva.<sup>95</sup>

Esta reforma que apunta Solórzano, podría considerarse como uno de los valores dramáticos del primera texto de las **Tres comedias impolíticas**, además de los otros elementos que lo constituyen y que podríamos comprobar con base en las seis características del Teatro Social resueltas en el primer capítulo, como lo hicimos con **Galileo Galilei**:

1. *Las transferencias de los planos individuales a los colectivos*: se suceden de modo demasiado artificioso (fársico, podríamos decir), ya que la acción predominantemente avanza por la serie de equívocos provocados por un incierto ambiente externo. Esto, por otra parte, no deja de revelar que efectivamente sucede un intercambio de planos, ya que la mayoría de los personajes que llegan a la casa del ministro lo hacen dejando atrás su vida individual, el plano

---

<sup>95</sup> Usigli, Rodolfo. *op. cit.* pp 175-176.

de las relaciones interpersonales que, al final de la obra, al descubrirse la verdad sobre las condiciones políticas del ambiente externo, vuelve a dominar, como se mostró con anterioridad de modo esquemático.

2. *El desarrollo de un tema de interés colectivo que rebasa las posibilidades de las relaciones individuales. Esto es, que la progresión dramática está, predominantemente, del lado del plano colectivo.* Cuestión que sobre **Noche de estío** no podremos asegurar ya que, si bien el mayor juego dramático se da por la incertidumbre del ambiente externo, la situación inicial, al igual que la transformación final de la acción, es la que define el verdadero plano de acción con capacidad resolutoria y definitiva de los caracteres. Son los problemas personales del señor general los que se tratan y los que se resuelven, aunque le haya dado problemas el doloroso paréntesis (de orden político a nivel de ambiente) que se interpuso entre la exposición del problema y su resolución (muy al modo aristotélico).
3. *La revelación de las nuevas fuerzas históricas en oposición, superior, a los sistemas tradicionales, aunque lo tradicional sea lo que predomine al final como ambiente caduco:* Este punto es el que vendría a alejar por completo a **Noche de Estío** de una posible interpretación de Teatro Social, ya que si bien se habla de una ideología renovadora, socialista, que viene a acabar con la corrupción, no se hace tangible en la acción debido a que sólo está presente como ambiente; además de que ninguno de los personajes muestra indicios de tener ideología socialista, sino que aprovechan la ocasión para decirle unas cuantas verdades (muy personales) al señor general, caído temporalmente en una ilusoria desgracia política.
4. *El carácter del protagonista es repartido entre los personajes que le rodean, ayudando a esclarecer el tema que se trata a nivel de los problemas colectivos para acentuar el ambiente caduco de las viejas ideas:* Este viene a ser un acierto de Usigli, ya que su temática se desarrolla con el mismo procedimiento.

---

<sup>96</sup> Solórzano, Carlos. *Teatro latinoamericano en el siglo XX*, p 101.



El señor general y sus volubles actitudes sólo sirven como detonadores: ya para odiarlo o para respetarlo, mostrando el carácter de un grupo tipológico de mexicanos que buscan presentarse *como las mayores víctimas*, sin atender a la necesidad que el ambiente ilusorio exigía. Esto es, no movieron nunca un dedo a favor o en contra del sistema, como si sólo se prepararan a cambiar de dueño, por decirlo de algún modo.

5. *La supresión de un desarrollo tradicional de Planteamiento + Nudo + Desenlace, es sustituido por uno de sucesión de enfrentamientos que desarrollan una temática crítica a uno o más de los AIE althusserianos, oponiéndoles nuevas ideologías personificadas en las fuerzas sociales más arrolladoras (al modo de Brecht). Esto es, el desarrollo de la acción se da en forma de continuos debates que parecen naturales, de selección y no de síntesis, cuya verosimilitud se encuentra supeditada a la crítica constructiva que se da a favor de una nueva forma de pensamiento y actitud ante la vida, la sociedad y/o la política, fomentando un comportamiento que acentúa el ambiente caduco de las viejas ideas: Con las razones expuestas en los puntos anteriores, este quinto elemento del Teatro Social, enajena por completo las posibilidades dramáticas de Noche de Estío, ubicándolo en una dimensión realista más cercana al Teatro Político, sobresaliendo sobre todo el sentimiento usigliano para con un tipo de compatriotas y de gobernantes.*
6. *Por último, tenemos que este modelo se desprende de una evolución del realismo desde finales del siglo XIX, y a una integración de algunos principios de la epopeya, como es la forma en que se desarrolla la acción. En este punto no podemos interpretar en Usigli algo que se diferencie del tono crítico de Bernard Shaw, quien sí logra, además, algunos intercambios entre planos de acción. Usigli no consolida su modelo dramático de principio a fin porque se sirve más de sus intuiciones y preocupaciones inmediatas, arrojando el mayor sarcasmo sobre un asunto vital tan ignorado por la sociedad de su tiempo.*

Pero revisemos las otras dos obras de la trilogía y no apresuremos más conclusiones.

## EL PRESIDENTE Y EL IDEAL

*Comedia sin unidades: prólogo,  
tres actos divididos en dieciséis  
cuadros y breve epílogo*<sup>97</sup>

Con este texto de 1935 empiezan los problemas, ya que nuestro intento es abarcar la trilogía completa y Usigli ha variado radicalmente la ejecución dramática a pesar de mantener la línea temática, que con este texto empieza a aclararse. Nuestro análisis, sin embargo, no sufrirá variación, iniciaremos determinando la situación inicial, su plano de acción; y con esta información estableceremos la transformación final para rectificar el plano dominante del modelo dramático, sus líneas temáticas y las actitudes y situaciones que lo hacen posible. Si bien en **Noche de estío** se genera el momento ficticio en que fue concebida la candidatura histórica del general Lázaro Cárdenas (Ávalos, en el drama), en este segundo texto se hace un sintético desarrollo de la ruptura política entre Cárdenas y el general Elías Calles.

El texto inicia con un prólogo dominado por la figura de el Jefe (Elías Calles), en un salón oscuro que ensombrece su silueta, llegando su voz a todos los rincones del país, donde una pléyade de "políticos sublimes" (las gentes más cercanas a el Jefe) aprueban la candidatura del general Ávalos por convenir a sus intereses (financieros, sobre todo), dándonos de paso el autor rasgos de carácter particular y personal, fundamentales, sobre su visión de los políticos de entonces:

<sup>97</sup> Usigli, Rodolfo. *op. cit.* p 217.

la vanagloria y la prepotencia, que les impiden perder tiempo para comunicarse entre ellos:

PRIMER POLÍTICO SUBLIME.- *(Al tercero.)* El general Ávalos.  
 TERCER POLÍTICO SUBLIME.- Ya sé; gracias.  
 SEGUNDO POLÍTICO SUBLIME.- *(Al cuarto.)* El general Ávalos.  
 CUARTO POLÍTICO SUBLIME.- Acabo de saberlo.  
 PRIMER POLÍTICO SUBLIME.- *(Al tercero.)* ¿Continúas? Yo sí.  
 TERCER POLÍTICO SUBLIME.- También.  
 SEGUNDO POLÍTICO SUBLIME.- *(Al cuarto.)* Seguimos, ¿verdad?  
 CUARTO POLÍTICO SUBLIME.- Seguimos en el paraíso. Vía libre.  
 PRIMER POLÍTICO SUBLIME.- *(Al tercero.)* No habrá dificultad, porque el general Ávalos...  
 SEGUNDO POLÍTICO SUBLIME.- *(Al cuarto.)* Podemos contarlo, porque el general Ávalos...  
 TERCER POLÍTICO SUBLIME.- *(Al primero.)* ...nos dejará hacer lo nuestro, sin trastornos.  
 SEGUNDO POLÍTICO SUBLIME.- *(Al cuarto.)* Verá en nosotros a sus mentores y a los representantes del jefe.  
 PRIMER POLÍTICO SUBLIME.- *(Al tercero.)* Sí, claro, el general Ávalos...  
 SEGUNDO POLÍTICO SUBLIME.- *(Al cuarto.)* Por supuesto, muy honrado y todo eso...  
 TERCER POLÍTICO SUBLIME.- *(Al primero.)* Tiene un aspecto de idealista, cree en la revolución... Nos cubrirá bien.  
 CUARTO POLÍTICO SUBLIME.- *(Al segundo.)* Es una figura excelente para dar el cambio.  
 PRIMER POLÍTICO SUBLIME.- Sí, sobrio, crédulo...  
 TERCER POLÍTICO SUBLIME.- Popular, impenetrable...  
 SEGUNDO POLÍTICO SUBLIME.- Obstinado y abstemio, no puede negarse...  
 CUARTO POLÍTICO SUBLIME.- A mí me suena bien, hombre: el presidente Ávalos...  
 LOS CUATRO.- Manejable. Tonto. Tonto. Manejable.<sup>88</sup>

Todo pareciera apuntar a que las cosas cambiarán superficialmente, el Jefe parece disponer de la influencia necesaria, hasta para nombrar al gabinete de su sucesor. Es así que, cumpliendo con el rito político, esta primer escena termina con la inminente entrada del general Ávalos:

*A la derecha se entreabre una puerta, se percibe una confusa silueta.*  
 LA SILUETA DEL AYUDANTE.- *(Voz lejana.)* ¿Llamó usted, jefe?  
 EL JEFE.- Sí. *(Pausa.)* Que pase el señor general Ávalos.<sup>89</sup>

Hasta aquí tenemos desarrollada la situación inicial, nuestro principio de acción, del que partirán subsecuentes y numerosos cuadros en los tres actos siguientes. Es de notar que, como sucede en la primer obra, son los intereses personales (el plano individual) los que determinan la situación inicial. Y al

<sup>88</sup> *ibidem.* pp 223-224.

momento de arribar a un epílogo, donde se revela la transformación final, continúa dominando el plano individual, a pesar de cambiar de personaje principal. Así, de modo indirecto, la situación inicial es resuelta; voceadores gritan un suceso increíble:

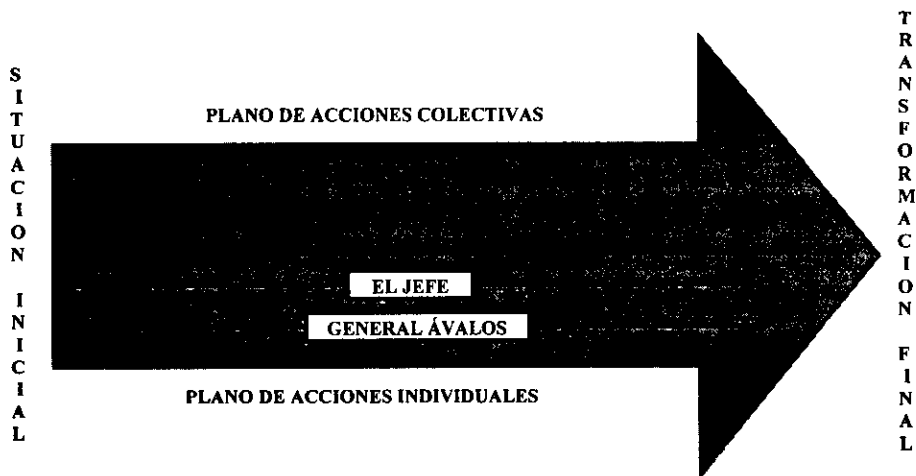
GRUPO DERECHA.- ¡Universal!  
 GRUPO IZQUIERDA.- ¡Excélsior!  
 GRUPO DERECHA.- ¡Nacional!  
 GRUPO IZQUIERDA.- ¡Prensa!  
 LOS DOS.- ¡Prensa! ¡Universal! ¡Excélsior! ¡Nacional!  
 GRUPO DERECHA.- ¡El Jefe Máximo sale del país!...  
 GRUPO IZQUIERDA.- ¡Degradado del ejército!<sup>100</sup>

Con esto, es obligado que en nuestro esquema del modelo de acción, tendremos que poner dos líneas paralelas, representando a los hombres que luchan por controlar el poder político:

---

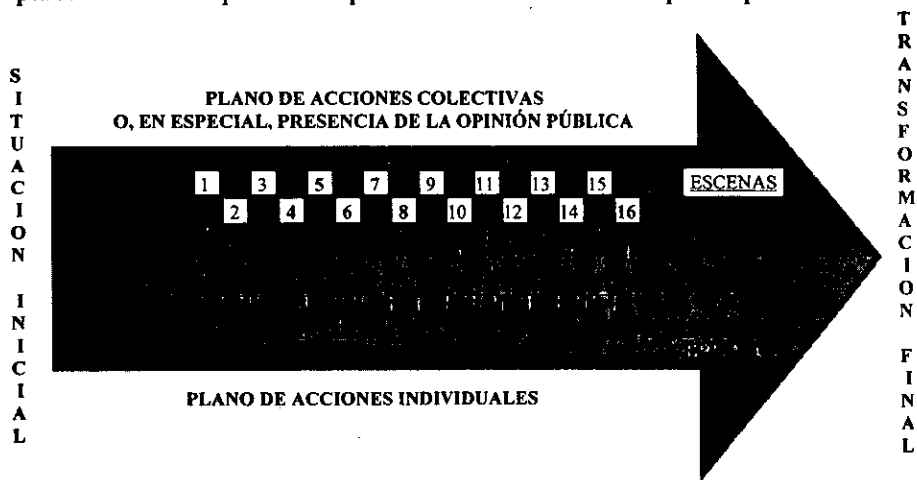
<sup>99</sup> *ibidem*. p 225.

<sup>100</sup> *ibidem*. p 349.



ESQUEMA VIII: Ubicación de los protagónicos de *El presidente y el ideal*, en los planos de acción.

Esto es, atestigüamos la lucha entre dos personalidades y sus grupos. Ya cuando empiezan los actos, es entonces que nos trasladamos al plano de acción colectiva, donde alguno de los personajes gana adeptos o pierde adeptos. El plano colectivo lo podemos representar entonces como la opinión pública:



ESQUEMA IX: Modo en que, en *El presidente y el ideal*, de Usigli, los dos planos intercambian la acción en sus tres divisiones: prólogo, cuadros y epílogo.

Es en esta guerra de opiniones donde transcurre la mayor parte de la acción, con lo que nunca perdemos de vista que estamos ante un debate indirecto entre intereses personales, ya que el cambio de vida que sufre la población es sólo transitorio, hasta que el general Ávalos es ratificado. Esto es, además del verosímil (históricamente) final, Usigli enriquece su trama con las diferentes actitudes de una representación tipológica de los mexicanos. Así, por entre los numerosos cuadros (posteriores al prólogo y previos al epílogo) circulan empleados públicos y en particular empleados públicos de confianza (quienes se dedican a estar a la caza de algún conocido cercano o lejano que esté conectado con gente del nuevo gobierno); también tienen su momento los redactores de un periódico; unos profesores de primaria de provincia; una junta de ejecutivos mineros; una junta de directores universitarios; una junta sindical de obreros; una junta entre miembros ejidales; una plática entre señoras clasemedieras; una reunión familiar de gente pudiente y hasta una charla de cantina. Siempre al nivel de situaciones que semejan consultas de opinión a favor o en contra de alguna de las grandes personalidades del momento: el Jefe o Ávalos.

EL JEFE DE REDACCIÓN.- (*Al amigo.*) Estoy harto de este periódico, y de esta política y de este país. ¡La educación socialista! Todos estos que llegan de nuevo al poder se figuran que van a transformar el mundo. Por mí que se hundan. Estas cosas aumentan la circulación del periódico.<sup>101</sup>

[...]

EL MAGNATE MINERO.- No hay más cosa que hacer, señores: acudamos al gobierno.

TODOS.- (*En el orden fijado.*) Inútil. Inútil. Inútil. ¿No lo ha escuchado usted? ¿Qué va a buscar ahí? ¿Golpes? El ministro del trabajo no se tomará la molestia de recibimos siquiera.

EL MAGNATE MINERO.- (*Dominando el tumulto creciente.*) No es al ministro del trabajo a quien iremos a ver, señores. Es al Presidente de la república.

TODOS.- (*Mismo orden.*) El presidente es un socialista de hueso colorado. Tiene ministros comunistas. Es un hombre del pueblo, que nos odia. No nos escuchará. No nos recibirá.<sup>102</sup>

[...]

EL LÍDER SEGUNDO.- Aunque ya sabemos cuál es el espíritu que anima al presidente en estos casos, y que él por ser amigo del obrero, ha buscado y busca incesantemente su bienestar y su elevación social, y que por medio de su influencia llegaremos algún día a la feliz dictadura del proletariado, compañeros, voy a leer sus declaraciones.

<sup>101</sup> *ibidem*. p 252.

<sup>102</sup> *ibidem*. p 269.

TODOS.- ¡Sí! ¡Sí! ¡Sí!

EL LÍDER SEGUNDO.- (*Evidentemente escogiendo lo que debe leer.*) El Ejecutivo de mi cargo... ha visto con profun... con pena, que los conflictos intergremiales de los trabajadores de la industria textil... han persistido... persistido... llegando a producir una alar... una alar... Falta una línea, compañeros.<sup>103</sup>

[...]

EL DECANO DE FILOSOFÍA.- Yo he visto brillar en los ojos de este gobernante la misma luz que brillaba en los del señor Madero. Pero es posible que sea una alucinación mía, puesto que lo cierto es que apoya a sus malos ministros, a los que anticipan una especie de comunismo con todos sus fenómenos de caos, de inversión de clases y de valores, de aniquilamiento en el país.

EL RECTOR.- ¿Y qué puede hacer?

EL DECANO DE FILOSOFÍA.- Puede expulsarlos, si es el que gobierna.<sup>104</sup>

[...]

EL PRIMER HOMBRE QUE CUCHICHEA.- En su carta, el general me dice que habló ya con todos los curas y que todo está dispuesto.

EL SEGUNDO HOMBRE QUE CUCHICHEA.- ¿Hay parque?

EL PRIMER HOMBRE QUE CUCHICHEA.- ¡Sí! Lo suficiente para tomar a Guadalajara.

EL TERCER HOMBRE QUE CUCHICHEA.- Pues entonces, ¿qué esperan?

EL PRIMER HOMBRE QUE CUCHICHEA.- Que pasen por allí el Presidente o el Jefe, para agarrarlos.<sup>105</sup>

Temáticamente, en esta sucesión de resultados, producto de políticas extremas, se evidencia una descomposición social que pone en peligro al gobierno del general Ávalos y, extrañamente, a través de los generales católicos subversivos, esta inestabilidad también pone en peligro el liderazgo (tras la silla) de el Jefe. Para Usigli —parece decirnos él mismo—, si cae Ávalos cae el Jefe. La revolución propuesta por el Jefe en **Noche de estío**, aquí, en **El presidente y el ideal**, se revela como una decisión equivocada, retorcida, de alguien que ya no tiene los pies en el suelo para continuar señalando con sano juicio el camino político de una nación tan incomunicada; que es lo que demuestran los dieciséis cuadros tipológicos y que se refuerzan con el siguiente parlamento:

MINISTRO PRIMERO.- Las instrucciones del Jefe han sido terminantes: Voy a colocar a Ávalos, me dijo, en tal situación que si pretende rebelarse, matar o morir, quede públicamente en ridículo.<sup>106</sup>

**El presidente y el ideal** se inicia como la repetición de un ciclo de gobierno lleno de promesas, que se transforma en un infierno social apagado de súbito por

<sup>103</sup> *ibidem*. p 282.

<sup>104</sup> *ibidem*. p 275.

<sup>105</sup> *ibidem*. p 291.

<sup>106</sup> *ibidem*. p 345.

un pacto crucial (o maniobra política) que, históricamente, permite al Poder Ejecutivo actuar con total margen de maniobra constitucional, responsabilizándose de sus propias decisiones y efectos. Este discurso se va desarrollando a lo largo de los breves cuadros ilustrativos de la confusión en que zozobra la vida social del país; desfile interminable de personajes tipo que engalanan un extraño drama histórico, muy del gusto de Usigli si atendemos a su posterior trilogía: **Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz.**

Ahora bien, lo que podemos comprobar, a diferencia del efecto estructurado en **Noche de estío**, tenemos que **El presidente y el ideal** no invita a la reflexión, no invita a la crítica, sino a la testificación total de un hecho. Lo que atestiguamos en la sucesión de cuadros son visiones parcializadas de un hecho concreto que, para nosotros como lectores, se convierten en una visión globalizada, completa. También es un texto radicalmente informativo ya que no podemos cambiar el hecho histórico, y Usigli mismo respeta ese suceso basándose tempranamente en un género periodístico, el teatro documental en forma de crónica, que es como distribuye su ilustrativo material, revelándonos una vergonzosa experiencia que muestra a los mexicanos de entonces (1935-1936) aumentados en un espejo escénico de personajes cobardes y de actitudes irresponsables en su mayoría:

EL JOVEN EMPLEADO ENTUSIASTA.- ¿Será preciso entonces que siempre nos gobierne un pícaro o un cacique?

LA SEÑORA DISTINGUIDA.- El pícaro inteligente es siempre preferible al honrado necio. Nuestros gobernantes nos han robado siempre, por lo demás; siendo eso fatal, nos queda el derecho de preferir que nos roben con talento.<sup>107</sup>

Hasta el momento, lo que se viene sugiriendo es que el teatro “de exposición y crítica de los problemas nacionales”, ajustado al desarrollo dramático costumbrista que analiza Carlos Solórzano, no es correspondiente del todo con lo analizado en este texto:

Durante estas décadas [De 1935 a 1950], apareció el verdadero Teatro Histórico de América Latina, pero ya no inscrito dentro de las normas del Teatro Histórico Romántico, tan abundante en acontecimientos como pobre en significación, sino en una forma teatral en que los hechos de nuestra historia pasada y presente

---

<sup>107</sup> *ibidem*. p 329.



eran expuestos en diálogos directos y analíticos, orientados a descubrir el significado de la historia pasada en el cauce continuado del presente.<sup>108</sup>

El texto de Usigli, puesto bajo las conclusiones de Solórzano, debe parecer un producto extraño para la época, al utilizar como forma de acción una especie de teatro documental que va más allá del sólo descubrimiento del *significado de la historia pasada en el cauce continuado del presente*. Mientras Solórzano incluye a Usigli en el principio cronológico del desarrollo de los nuevos dramas históricos, Usigli ya se está ubicando en un terreno inexplorado que está menos constreñido por los cánones aristotélicos; en sí Usigli no trata el material histórico como tal, sino como un vehículo que coloca de inmediato (bajo un análisis dramático) al *ser* del mexicano. No analiza situaciones políticas propiamente, que es lo que realiza de modo efectista en **Noche de estío**. La trilogía pareciera dirigida a consolidar un ensayo idiosincrásico, semejante a los que por entonces se estaban gestando en hombres como Samuel Ramos; y esto, con base en actitudes tipológicas ante situaciones de orden político bien definidas por diversos AIE althusserianos, como el educativo o el informativo.

Asimismo, a modo de conclusión parcial, de interés para nosotros es la sugerencia de que **El presidente y el ideal** se acerca más al Teatro Social que el primer texto de la trilogía ya que, amén de utilizar un tema colectivo (la idiosincrasia de una nación urgida de nacionalismo), y variados estratos sociales, define perfectamente el triunfo del ambiente caduco cuando al final se logra restablecer el orden con base en las mismas instituciones. Paradójico, pero la ideología socialista puesta en práctica, viene a oponerse al conservadurismo idiosincrásico (y fundamentalmente ignorante) de la sociedad mexicana. Las críticas a este orden, que se vierten en el movimiento<sup>109</sup> de la situación inicial, se destacan en la sumisión con que los personajes adoptan el supuesto cambio socialista. Todo es nuevo e inesperado en las situaciones de este texto,

<sup>108</sup> Solórzano, Carlos. *op. cit.* p 100.

<sup>109</sup> *Movimiento*.- Como término teórico dramático referente a la transformación paulatina de la acción. Consultar nota 41.

convirtiendo las costumbres en verdaderas actitudes ridículas y caóticas, política y culturalmente:

MADRE QUINTA.- ¡Mauricito! Le dije, no olvides que soy tu madre y que tienes que obedecerme. Y él contesto...

MAURICITO.- ¿A ti? ¿Y por qué he de obedecerte?

MADRE QUINTA.- ¡Mauricito, me partes el corazón! Hazme favor de callar. Te acusaré con papá, le dije entonces. Y lo que me contestó, señoras, es increíble. *(Rompe a llorar)* Me contestó...

MAURICITO.- Pues sí, ¿y qué? ¿A mí qué me importa padre y madre? ¿Qué derecho tienen sobre mí porque se enamoraron y me hicieron nacer? Yo no se los pedí. Y no les debo respeto ni obediencia porque soy propiedad del Estado. Así lo dice el profesor.

MADRE QUINTA.- *(Llorando a lágrima ardiente)* ¡Ahí tienen ustedes!

MADRE PRIMERA.- ¡Qué horror!

MADRE SEGUNDA.- ¡Jesús! ¡Qué blasfemia!

MADRE TERCERA.- Pero, ¿es posible que les enseñen eso en la escuela?<sup>110</sup>

[...]

EL LÍDER PRIMERO.- Compañeros: con esta nueva huelga habremos roto todos los récords de la industria textil: seis pliegos de notificaciones en quince días. Mañana habrá cuarenta y cinco agrupaciones en huelga en la República *(orgullosamente)*: cifra que no ha alcanzado ningún otro país. Porque es necesario que ustedes sepan que México, en materia obrera, está a punto de dejar atrás a Rusia, a Inglaterra y a los Estados Unidos. Nuestro lema es: Proteja la huelga nacional. ¡Salud, camaradas!

TODOS.- ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Bravo!<sup>111</sup>

El rasgo fundamental de este texto teatral, es la actitud dramática que Usigli descubre en esta estructura de teatro documental (tipo crónica): El Jefe, ensimismado en su labor de directriz, termina dando marcha atrás con su decisión (implícita en el texto) de autoanularse de las responsabilidades del Poder Ejecutivo:

Los primeros momentos de la presidencia de Cárdenas parecieron augurar que el maximatismo continuaría siendo la realidad dominante de la política mexicana. Cárdenas, una vez electo, realizó su obligada visita al Jefe Máximo y, según determinadas versiones, se vio obligado a esperar hasta que éste terminara un partido de póker y pudiera recibirlo. [...] De todas formas, en diciembre de 1934 Cárdenas era plenamente consciente de la labor que quería desarrollar y de los obstáculos que tendría que vencer. [...] Esta vez fue Cárdenas el que tendió sus redes, y no el Jefe Máximo, y lo hizo con una habilidad que no avergonzaría a su maestro. Lo primero fue el ejército. Se llevaron a cabo cambios de mando en las jefaturas de operaciones militares, de tal modo que los generales callistas fueron sacados de las zonas sensibles en las cuales se concentraba la oposición, siendo copados sus lugares por generales en los cuales Cárdenas podía confiar

<sup>110</sup> Usigli, Rodolfo. *op. cit.* p 324.

<sup>111</sup> *ibidem.* p 280.

personalmente. Asimismo fueron nombrados generales cardenistas para neutralizar a los gobernadores que se encontraban en oposición al presidente.<sup>112</sup>

Pero verifiquemos un tanto nuestras aseveraciones teórico-dramáticas, aplicaremos al texto la misma guía temática sobre los seis rasgos generales que tenemos del modelo de acción del Teatro Social.

1. *Las transferencias de los planos individuales a los colectivos* son, a lo largo de los actos de **El presidente y el ideal**, un total sostenimiento de la acción en el plano de los problemas colectivos, aunque la brevedad de los dieciséis cuadros no da oportunidad de profundizar en el carácter individual de ninguno de los personajes, exigiendo de estos inmediatas reacciones y opiniones colectivas. Este avance, sin embargo, es de carácter ambiental ya que, al mismo tiempo, y determinados por el prólogo y el epílogo, la obra no deja de referirse ni de enriquecer los caracteres de El Jefe y del general Ávalos; con lo cual, la apariencia del plano colectivo es dominada por la acción del plano individual.
  
2. *El desarrollo de un tema de interés colectivo que rebasa las posibilidades de las relaciones individuales. Esto es, que la progresión dramática está, predominantemente, del lado del plano colectivo;* se explica por demás con el anterior punto con respecto a **El presidente y el ideal**, y con el último esquema anteriormente desarrollado. Es evidente que si nos dejáramos seducir por las situaciones de modo superficial, el fondo temático y la obra en general pierde su verdadera dimensión y propósito documental, en primer instancia y, en seguida, la particular visión dramática del autor sobre la idiosincrasia de los mexicanos.

<sup>112</sup> Medin, Tzvi. *op. cit.* pp 148-151. / De modo somero se intenta explicar uno de los tantos movimientos políticos que Cárdenas realizó *bajo el agua* para apuntalar su presidencia; está además la alianza ideológica que realizó con Vicente Lombardo Toledano y que dio origen a la afamada CTM; y también está su pacto con el gremio campesino, cuestiones que pueden

3. *La revelación de las nuevas fuerzas históricas en oposición, superior, a los sistemas tradicionales, aunque lo tradicional sea lo que predomine al final como ambiente caduco.* Esto tiene efectos devastadores en **El presidente y el ideal**, donde las nuevas fuerzas históricas, predominantemente socialistas, son destrozadas por las condiciones sociales y culturales que le impiden a la mayoría de los mexicanos tener nociones claras sobre los pensamientos pujantes de ese entonces, obligándolos a disimular hasta en sus últimas consecuencias su total ignorancia.
4. *El carácter del protagonista es repartido entre los personajes que le rodean, ayudando a esclarecer el tema que se trata a nivel de los problemas colectivos para acentuar el ambiente caduco de las viejas ideas:* Así, tenemos que en **El presidente y el ideal** el protagonismo se da de modo indirecto. Dos son los personajes que ambiental e ideológicamente siempre están presentes: el Jefe y el general Ávalos, lo cual, no obstante, descubre la conformación tipológica de la opinión pública, de la cual se interpreta que quiere estar acorde con los tiempos, pero más por la necesidad de conservar sus empleos que por lograr un mejoramiento en el nivel cultural de México; los ministros, por su parte, son identificados como representantes del ambiente caduco.
5. *La supresión de un desarrollo tradicional de Planteamiento + Nudo + Desenlace, es sustituido por uno de sucesión de enfrentamientos que desarrollan una temática crítica a uno o más de los AIE althusserianos, oponiéndoles nuevas ideologías personificadas en las fuerzas sociales más arrolladoras (al modo de Brecht).* Esto es, el desarrollo de la acción se da en forma de continuos debates que parecen naturales, de selección y no de síntesis, cuya verosimilitud se encuentra supeditada a la crítica constructiva que se da a favor de una nueva forma de pensamiento y actitud ante la vida,

---

ampliarse en este mismo libro de Medin y que apuntan a que el único sorprendido con la actitud rebelde de Cárdenas fue el propio general Calles y sus allegados.

*la sociedad y/o la política, fomentando un comportamiento que acentúa el ambiente caduco de las viejas ideas. Ante estos elementos, es claro que El presidente o el ideal, no comulga para lograr un efecto semejante al del Teatro Social, sino que, le es suficiente con hacer patente la posición del autor (en este caso, de Usigli) ante un suceso histórico, siéndole imposible evitar el tono sarcástico (hasta grotesco) que igualmente utiliza en Noche de estío, explotando con ello los modos con que la sociedad mexicana intentó convencerse de que se había apropiado de las nuevas ideas con tal de no perder el favor del Estado, y no tanto por enriquecer su visión del mundo.*

6. *Por último, tenemos que este modelo se desprende de una evolución del realismo desde finales del siglo XIX, y a una integración de algunos principios de la epopeya, como es la forma en que se desarrolla la acción. A esto, agregaremos el experimento documental (en forma de crónica) que Usigli ejerció, explorando en un modelo dramático propio de una evolución del Teatro Político, más no del social.*

Con el acercamiento a las generalidades del modelo dramático del Teatro Social, podemos concluir que Usigli practica una dramaturgia predominantemente expositiva, contrapone al efecto de los dramas sociales un efecto agudamente grotesco; utiliza exageraciones, se va a los extremos que, faltos de cabalidad, no ofrecen la oportunidad humanamente posible de efectuar un cambio necesario para la colectividad. Usigli goza con burlarse del ambiente político, no se le puede considerar en serio sino como chanza (o como farsa). El mismo Usigli no está a favor del teatro formalmente político, al contrario:

Aplicar la propaganda al teatro es lo mismo que aplicar un vidrio de aumento a uno solo de los dedos de la mano. La desproporción salta a la vista, y la unidad, que es quizás la única tesis del arte, se pierde por completo. [...] Piscator, en sus obras políticas, como los rusos, proyecta un teatro donde el maquillaje de los actores y el montaje a la vista —como en el teatro chino— sean parte del espectáculo, sin hacer otra cosa que tratar de minar el carácter mismo del teatro.<sup>113</sup>

<sup>113</sup> Usigli, Rodolfo. *Itinerario del autor dramático*. p 153-155.

Además, podemos decir que a Usigli le gana su entusiasmo dramático, no está para detenerse en estilos y formas desconocidas para él. En este texto muestra su urgencia por ponerle colores a las máscaras de todos los posesos posrevolucionarios a través de un suceso del que tuvo la visión de considerarlo parteaguas político de la sociedad mexicana. La utilización de un género documental como estructura de acción básica, refuerzan esta sensación de urgencia por dramatizar el sentimiento cotidiano de entonces.

Podemos concluir que **El presidente y el ideal** tiene demasiado del Teatro Político, por ofrecer la visión particular de un artista sobre un hecho histórico, sobresaliendo en su estilo el tono irónico con que aborda los temas, muy acorde con la alegría simulada del autor, con respecto al gobierno cardenista:

El general Cárdenas, presidente más realista que otros por la razón misma de ser más idealista, demostró que era posible mantener los derechos de México, cuando expropió a las compañías petroleras, sin caer del poder.<sup>114</sup>

En general, es un texto al que sus contemporáneos le dieron la espalda al no escenificarlo ni publicarlo cuando más lo mereció; si bien no era un drama *excepcional* a pesar de tratarse de un hecho histórico verdaderamente excepcional, **El presidente y el ideal** me pareció que era importante incluirla en esta tesis por considerarlo el referente de un tipo de Teatro Social que con anterioridad se desarrolló con total conciencia política, con carácter de vanguardista, como lo pide Kurginián, y que fue ejercido por el dúo Mauricio Magdaleno-Bustillo Oro.

Para nosotros, que andamos a la caza de rupturas dramáticas, **Estado de secreto**, el último texto de las **Tres comedias impolíticas**, no nos es útil más que como verificador de un estilo usigliano en transformación. A estas alturas no creo necesario analizarlo ya que, si bien continúa utilizando motivos históricos para dramatizar el carácter corrupto de El Maximato (a través de los protegidos de el Jefe), su modelo dramático sufre un retroceso posiblemente experimental.

---

<sup>114</sup> Usigli. **El gesticulador**. p 154.

**Estado de secreto**, inicia en un espacio fijo que por necesidades dramáticas (cuestiones de monotonía, podríamos decir) Usigli se ve obligado a romper para darle variedad, utilizando dos espacios más que se desenvuelven bajo el mismo tono de **El presidente y el ideal**. Pero esto no parece el problema, una variación dramática no podemos cuestionarla cuando lo que está lográndose es una intensidad efectiva, que mantiene al lector o espectador en expectativa. Usigli utiliza un protagonista al modo aristotélico; y si lo digo como si hubiera cometido un pecado, pues no es por menospreciar, sino para verificar la falta (consciente) de un estilo dramático político. El texto, como diría Solórzano, es evidente que cae en la convención del historicismo. Para alguien interesado en el Teatro Histórico, es un material en el que, de analizarse, no encontrará algo más que hechos reales exagerados de modo fantástico, lejos de la realidad y de lograr el equilibrio consciente que cualquier tragedia, comedia o tragicomedia necesita para fluir algo más allá de la risa descontroladamente dolorosa que practica Usigli en su **Estado de secreto**.<sup>115</sup> El de Usigli, es un estilo que tendrá sus mejores frutos cuando escriba su **Corona de sombras** o, más exactamente, cuando logre la intensidad de **El gesticulador**, texto en el que, al parecer, consigue modular sus intereses patrióticos con su técnica dramaturgica.

## TEATRO REVOLUCIONARIO

Toca entonces seguir el otro rumbo, el del *teatro revolucionario* de Mauricio Magdaleno y de Bustillo Oro, que es un tipo de teatro clasificado por Nomland

<sup>115</sup> Con base en estos criterios, el Mtro. Armando Partida ve la posibilidad de que ésta obra tenga la estructura dramática de una *pièce bien fait*, con lo que podríamos comprender de mejor manera este tipo de historicismo usigliano: más cercano a una problemática interesante (a nivel del protagonista), chusca, entretenida, que a la problemática social (colectiva) resultante del proceso histórico.

como experimental, en oposición a la tradicional forma de representación y de temáticas, además de que, como él mismo apunta:

Las doctrinas comunistas encontraron terreno fértil en México entre los intelectuales que formaban grupos similares a aquellos cuya preocupación era tan sólo literaria, como en el Teatro de Ulises y Orientación. En aquellos grupos de tendencias sociales y políticas había escritores que vieron en el teatro el vehículo ideal para sus ideas, y es a éstos a quienes consideramos como dramaturgos revolucionarios, ya que la política socialista que abrazaron estaba en el corazón de la Revolución Mexicana.<sup>116</sup>

Estas aseveraciones, que parecen ubicarse en las márgenes de un comentario político, más que de uno científico, guardan un material valioso que se acerca al teatro de nuestro interés, como es: el teatro a modo de *vehículo ideal para las ideas*. A este teatro (cuya actitud ideológica del investigador norteamericano simplifica como proletarios y socialistas), Nomland les reconoce que "*las escasas obras que estrenaron de un modo más o menos profesional, sirvieron para cristalizar y dar ímpetu y prestigio al teatro de espíritu revolucionario.*"<sup>117</sup> Entendiendo por revolucionario, además del tema histórico, la actitud vanguardista que los acompañó, ya que se les identifican influencias definitivas que sólo pudieron venir del teatro de Erwin Piscator, del que Nomland sintetiza: "*trabajó en Alemania al finalizar la Primera Guerra Mundial para establecer un Teatro Político en Europa. Su orientación era marxista y su técnica experimental.*"<sup>118</sup>

Sencilla, para bien nuestro, esta delimitación del estilo dramático de un par de textos que, a primera vista, prometen en su estructura un cambio radical cercano al teatro de propaganda (contestatario a una tendencia estética mundial), y de los que esperamos, además, se encuentren homologados con la tendencia dramaturgia de nuestro interés, por haber sido escritas en esa misma época.

<sup>116</sup> Nomland *op. cit.* pp 267-268.

<sup>117</sup> *ibidem.* p 270.

<sup>118</sup> *idem.*



## PÁNUCO 137

*Pieza en tres tiempos.*<sup>119</sup>

Comenzaremos con el mismo método utilizado en los análisis anteriores: estableceremos la situación inicial y la transformación final para empezar a identificar el plano dominante donde se desenvuelve la acción e identificaremos los temas, además de las actitudes y situaciones que los hacen posibles.

Estrenada el 5 de marzo de 1932, en el Teatro Hidalgo de la ciudad de México, Mauricio Magdaleno nos ofrece una visión general y descarnada del efecto que una compañía transnacional causa en un pueblo iletrado y caciquil, con lo que el plano de acción, a primera vista, se ubica en los problemas colectivos:

TEÓFILO.- Nadie sabe nada. Todos dicen que esto [las tierras agrícolas] se acaba. Allá por el pueblo [Pánuco] ya andan perforando esos malditos pozos.

RÓMULO.- Sacando el petróleo... ¿No?

TEÓFILO.- Sí. Dicen que eso vale un dineral.

RÓMULO.- ¡Mire nomás, compadre! ¡Arrancarle a un pobre la migaja de tierra que apenas le da para mal comer!<sup>120</sup>

De inmediato, Magdaleno, establece la situación inicial a nivel de ambiente, pero como es de su interés las reacciones de los personajes que están dialogando, falta establecer la situación inicial a nivel del plano de los problemas individuales, o sea, de la familia que seguiremos a través de las circunstancias ambientales: Rómulo Galván, propietario; Cande, su esposa, que ronda por los cincuenta; Raquel, hija de ambos, muchacha agraciada y; Damián Vega, esposo de Raquel, hombre fornido y rudo. En todo el texto, la acción avanza por la entrada y salida de los personajes, esto es, se establecen situaciones intensas que requieren de reacciones inmediatas, como en *El presidente y el ideal*, dándose un avance en la acción por evidentes contraposiciones: los que están a favor de los intereses de la compañía extranjera y los afectados indígenas.

<sup>119</sup> Magdaleno, Mauricio. *Teatro revolucionario mexicano*. p 11.

<sup>120</sup> *ibidem*. p 16.

Espacialmente, el autor nos sitúa en un rancho pobre, platanero, que está al margen del río Pánuco, lo que temáticamente ubica las situaciones lejos de la civilización, haciendo natural el modo tan primario con que los personajes tratan de resolver las adversidades. Así, la situación inicial en el plano de acción individual se completa por intervención de los mismos Teófilo y Rómulo, y a quienes se une Cande:

CANDE.- Sólo nos quedó Raquel.

RÓMULO.- Y una mujer no es más que un compromiso, cuando vive uno entre desalmados.

TEÓFILO.- Menos mal que la dejan casada, compadre. Y con un marido que tiene corazón para defenderla.

RÓMULO.- No por que se casen nuestras hijas dejan de importarnos.

TEÓFILO.- Claro que no. ¡Cómo iba a dejar de importarnos!

CANDE.- Pues ya ve que la pobre ni por eso ha visto la suya. El Perro bien que la mira todavía con unos ojos...

TEÓFILO.- ¡Ese lambiscón de los gringos!<sup>121</sup>

Magdaleno da los antecedentes muy al modo del Teatro Político<sup>122</sup>, con lo cual la situación inicial, en sus dos niveles, queda establecida como a continuación se esquematiza:

<sup>121</sup> *ibidem*. p 19

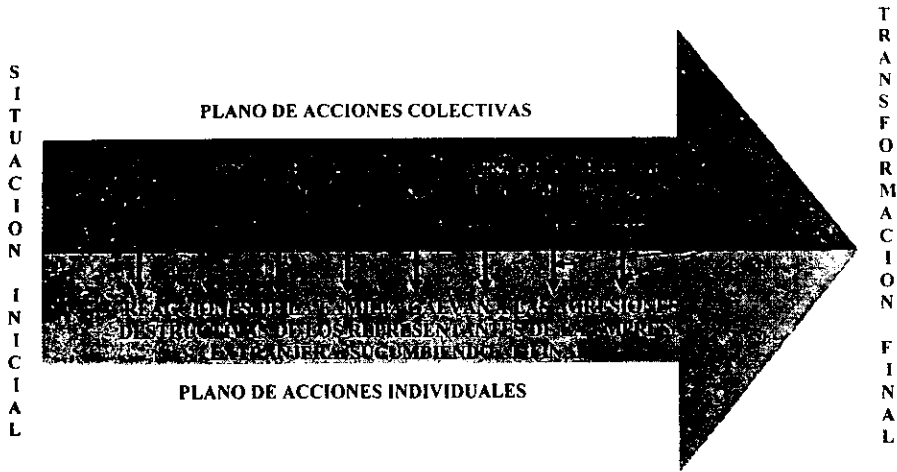
<sup>122</sup> Rasgo propio del Teatro Político, ver la cita de la nota 18.



**ESQUEMA X:** Establecimiento de la situación inicial en *Pánuco 137*, de Mauricio Magdaleno.

Veamos entonces las desviaciones que ocurren en la acción para determinar el plano de acción dominante; esto es, nos trasladaremos a la transformación final de la acción.

Al final del tercer y último acto, aparecen unos norteamericanos: Mister Allen, representante de la gerencia de New York; Whithe, ingeniero; Helen y Francis, dos jóvenes de las que sólo están dándose indicios que las refieren como damas de compañía, todos muy contentos por la inauguración del pozo 137. Junto a ellos aparecen el mencionado Perro, líder de las guardias blancas y Casimiro, una especie de terrateniente y además presidente municipal. Este grupo, que en la consolidación de la situación inicial sólo es mencionado, aquí se muestra cómo los que dominan, con lo cual se verifica que la situación ambiental, la del plano de los problemas colectivos, va ahogando a la familia nativa, o sea, al plano de los problemas individuales. Esto es, lo que antes parecía sólo ambiente, se corporeiza en las figuras extranjeras y en los represores nativos, completando la característica con que la acción avanza: continuos enfrentamientos entre la familia Galván y la represiva fuerza extranjera a la que, incluso, le sirven algunos nativos.



ESQUEMA XI: Modo en que se da el movimiento dominante del plano de acción colectiva en *Pánuco 137*.

Así, no es de sorprender que Rómulo Galván, en un enfrentamiento más contra esa fuerza imperialista, intente una última reacción: surge enchapopotado del pozo y cargado de dinamita, amenazando de muerte a los ya citados:

TODOS.- (*En un sólo grito de pavor que se dilata muy amplificado por el escenario*) ¡La dinamita!

RÓMULO.- (*Avanzando mientras los demás retroceden, con una expresión terrible*) ¡Ah! ¿Con que nada más vienen a ver el estreno del 137? ¡Este pedazo maldito de tierra que se ha tragado toda la sangre de los míos!<sup>123</sup>

Podemos afirmar que en la transformación de la acción, la familia Galván va siendo exterminada, con lo que ésta última reacción de Rómulo pareciera, más que una venganza, la última esperanza para que el plano individual domine su ambiente (el plano colectivo):

PERRO.- (*A los guardias*) ¡Fuego! ¡Mátenlo! [A Rómulo]

MISTER ALLEN.- (*Deteniéndoles, enérgico, con todos los demás* [Es lógico que podrían explotar] ) ¡No, hombre, no! ¡Aquí sólo yo mando! ¡Bajen los rifles! No tengas cuidado Róm... Róm... [Rómulo] (*Todo sofocado, tose*) ¡No tengas cuidado! Mira, vamos a arreglar esto pacíficamente. Tú tienes razón. ¡Ya lo había yo estado pensando! Hemos sido unos canallas contigo. Ahora serás considerado como propietario del terreno. ¡Como accionista de la "Pánuco River"! ¿Te parece?<sup>124</sup>

<sup>123</sup> Magdaleno, Mauricio. *op. cit.* p. 86.

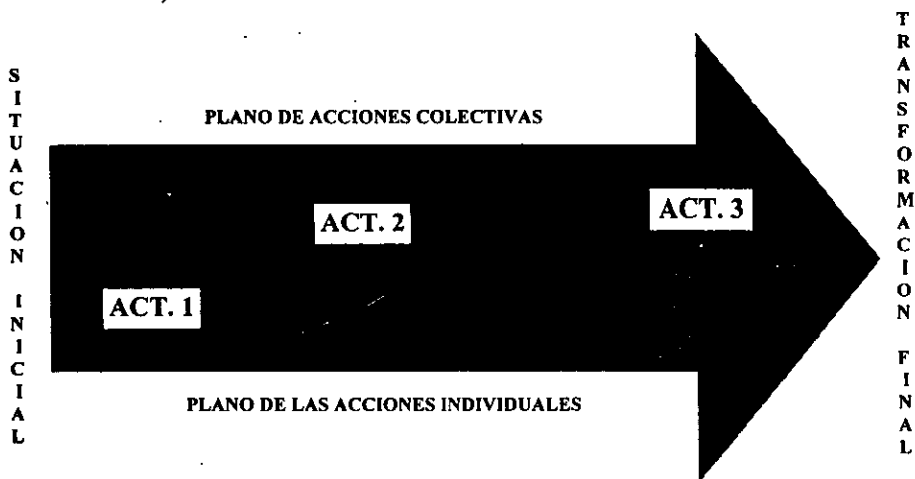
<sup>124</sup> *idem.*

A la venganza, el autor antepone el chantaje, una actitud que permite satanizar a los norteamericanos y sus métodos; siendo posible que todo el tiempo eran conscientes que estaban comportándose como *unos canallas* a nivel del plano colectivo. Però de inmediato, el autor nos advierte que el triunfo de los extranjeros sólo sufrió un retraso significativo ya que descubren que los cartuchos de dinamita están vacíos, y entonces toda la furia se posesiona de Mister Allen:

*(Reacción de alivio entre todos los presentes. Rómulo, todo deshecho, agita las manos en alto [En una actitud ridícula]. El Perro, pistola en mano, se abalanza sobre él, seguido de los guardias blancas. Lo cañonean con los rifles, lo derriban y se lo llevan a golpes por la izquierda)*

MISTER ALLEN.- ¡Entiérrenlo vivo! ¡Entiérrenlo vivo!<sup>125</sup>

Lo que se puede deducir de esta transformación final, es que, dramáticamente, como ya se dijo, el modelo de acción tiende a absorber al plano individual, convirtiendo el plano de acción colectiva (que al principio sólo es ambiental), en el dominante; como a continuación se muestra:



ESQUEMA XII: Trayectoria de la acción de Pánuco 137.

Temáticamente, lo que se desarrolla efectivamente, como citan los editores en el prólogo al **Teatro revolucionario mexicano** de Mauricio Magdaleno, es la

<sup>125</sup> *ibidem*. p 87.

propiedad de la tierra, pero no al modo de afrontar y resolver “*el doble fondo trágico del problema de la propiedad [...] de la tierra, núcleo y médula de la vida mexicana*”;<sup>126</sup> Magdaleno juega con el ideal revolucionario zapatista de “tierra y libertad”, y el de “la tierra es de quien la trabaja”, anteponiendo a estos, cuatro diálogos precisos:

RÓMULO.- ¡Mire nomás, compadre! ¡Arrancarle a un pobre la migaja de tierra que apenas le da para mal comer!<sup>127</sup>

[...]

MISTER ALLEN.- Pues mire usted, Róm... Róm... [Rómulo] ¡Oh, usted! La compañía está dispuesta a quedarse con ella [con la propiedad] al precio que usted diga. Ustedes ni siquiera saben cómo explotarla, y nosotros somos especialistas en eso.

[...]

RAQUEL.- Dice Damián que todo lo han convertido en pozos.

RÓMULO.- ¡Todo! Ahora, en medio de los ranchitos, sólo se ven esos fierros y estos tubos.

CANDE.- La tierra nos traicionó, Rómulo.

RÓMULO.- ¡La muy mala! Era nuestra madre, nos fingía carifio, y se guardaba la puñalada para lo último. ¡Que se quede con ellos!

[...]

RÓMULO.- ¡Ah! ¿Conque nada más vienen a ver el estreno del 137? ¡Este pedazo maldito de tierra que se ha tragado toda la sangre de los míos!

El drama se convierte en un enlistado de acontecimientos oprobiosos para la familia Galván; si en el primer acto no se mostraban dispuestos a vender el rancho, en el segundo se alistan para irse de ahí, ya que el jefe de las guardias blancas amenaza con violar a Raquel y con matar al esposo de ésta. Las situaciones, por su intensidad conflictiva y brevedad, acelera las reacciones, las pasiones se apoderan de los personajes y es así que no hay tiempo para que la familia pueda huir; las amenazas terminan cumpliéndose, inyectándole un odio infinito al más viejo del grupo indígena: Rómulo Galván. Asimismo, la compañía nunca deja de trabajar. Después de establecido el pozo 137, los plataneros se van borrando con la maquinaria necesaria para perforar la tierra en busca de petróleo, y en sí, el segundo acto termina con el surgimiento del hidrocarburo. Si Mauricio Magdaleno hubiera desarrollado el tema de la propiedad de la tierra, planteado por John Nomland, por Carlos Solórzano y por Marcela Del-Río, tendríamos que

<sup>126</sup> *ibidem*. p 9.

aceptar que en **Pánuco 137**, la tierra no es de quien la trabaja sino de quien la explota mejor, “desvirtuando los temas de la revolución” como bien apunta, aunque no con nuestra intención, Carlos Solórzano.

Contraponer al ideal revolucionario de “la tierra es de quien la trabaja”, una propuesta mercantilista utilizada por los norteamericanos: la tierra es de quien la explota mejor, tenemos que Magdaleno revela el principio cultural de un capitalismo salvaje, imperialismo que se siente con derecho a hacer las cosas mejor que los demás para su propio beneficio. En otras palabras, al nivel de análisis del modelo dramático, tenemos que las situaciones se vuelven demostrativas; podemos leer claramente que ante la inexistencia de un conflicto aristotélico, surge un desequilibrio ambiental que obliga (por simple instinto de conservación; aspecto temático) a que los lugareños huyan de ahí. Por desgracia, el poder político de ese momento es tan ampliamente hostil y aplastante que el intento de los nativos indígenas por alejarse del peligro es en vano. Esta absorción del plano individual (como se explica en el último esquema), convierte las informaciones y antecedentes que pasan fuera de escena, en una realidad maquina a lo largo del tercer acto, donde los ejecutivos norteamericanos y las guardias blancas son puestos en escena con todo su carácter perverso en un movimiento tan vertiginoso y crudo que, ante un público ciudadano, puede provocar repugnancia y vergüenza.

Es curioso que tanta vileza se exponga de modo tan ligero, pero es así como el modelo dramático del Teatro Político está concebido: a partir de antecedentes e informaciones se continúa con la presentación de personajes, que bien podrían estar disfrazados de ángeles y demonios (semejante a nuestras pastorelas pero sin tintes cómicos). Lúdicamente, en **Pánuco 137**, la contraposición básica entre personajes aglutinados en bandos contrarios, transfiere los problemas del plano individual (como ya lo mostramos) a un conflicto mayor, de carácter colectivo: los intereses y acciones de la compañía con sede en New York, contra los

<sup>127</sup> *ibidem*. p 16, 37, 59 y 86. El subrayado en las citas es mío.

derechos de los nativos indígenas de la cuenca del Pánuco. Pero tropezar con este conflicto colectivo de política hostil, no es alentador para nuestro propósito cuando su modelo no es correspondiente al del Teatro Social que resolvimos en la primera parte. Esto es, si bien los planos de acción se rompen de continuo, no hay comunicación entre ellos. Como es visible en el segundo esquema de este análisis, el plano colectivo (la política hostil) se dedica a golpear al plano individual, sin dar posibilidad de esperar una respuesta diferente por parte de la familia Galván, que atenta contra la vida y las instalaciones de la compañía y sus trabajadores a mitad del tercer acto. En **Pánuco 137** no hay una convivencia civilizada sino primaria, dominada por el ambiente de selva y por la presencia exótica de ambos bandos (los extranjeros rubios y los indígenas bellos). Esto en principio. Veamos ahora cómo se contraviene el texto con las seis características generales del teatro social:

1. *Las transferencias de los planos individuales a los colectivos se dan, en **Pánuco 137**, del plano colectivo al individual, convirtiéndose en una variante novedosa dentro de nuestros análisis. El plano individual se ve sometido a repetidos agravios que lo van debilitando temáticamente hasta que es innecesario y, por ende, exterminado.*
2. *El desarrollo de un tema de interés colectivo que rebasa las posibilidades de las relaciones individuales. Esto es, que la progresión dramática está, predominantemente, del lado del plano colectivo. En este punto es necesario especificar de nuevo que la forma en que el modelo del Teatro Social intercambia planos de acción es para procurar el desarrollo de temas ideológicos en contradicción y no de temas ideológicos en total ventaja; porque esto último es lo que exhibe el presente texto: una ideología imperialista en total ventaja contra la ideología conservadora de una región escasamente civilizada. Esto es, cuando un texto presenta esta característica (nula oposición a su dominio), entonces no podemos hablar*



de un modelo de Teatro Social, sino de una estructura encaminada a crear un efecto propagandístico; que en el caso de **Pánuco 137** sería que toda forma de intervención extranjera es exterminadora.

3. *La revelación de las nuevas fuerzas históricas en oposición, superior, a los sistemas tradicionales, aunque lo tradicional sea lo que predomine al final como ambiente caduco.* Este tercer punto nos ayudará a clarificar la intención política de **Pánuco 137**. La nueva fuerza histórica propuesta por Magdaleno es la imperialista; y la conservadora, la que enaltece sistemas tradicionales es casi primitiva, caciquil, donde los pobladores están acostumbrados a pésimos manejos políticos por parte de sus dirigentes, lo que los hace incapaces (por su propia naturaleza idiosincrásica) a derrotar tan devastadora invasión extranjera, negando la oportunidad de verificar una verdadera ventaja ética de la ideología imperialista.
4. *El carácter del protagonista es repartido entre los personajes que le rodean, ayudando a esclarecer el tema que se trata a nivel de los problemas colectivos para acentuar el ambiente caduco de las viejas ideas.* Contrario al punto anterior, en **Pánuco 137** se logra acentuar el ambiente caduco no sólo de los nativos, sino de la compañía extranjera, todos los personajes participan de este desarrollo temático; con lo cual, la intención de Magdaleno se refuerza: va más dirigido a crear un efecto de antipatía en el público, que a plantear una propuesta sólida (ideológica) para remediar tanta inmoralidad, por ser evidente que lo dominan los sentimientos, lo visceral en su planteamiento dramático.
5. *La supresión de un desarrollo tradicional de Planteamiento + Nudo + Desenlace, es sustituido por uno de sucesión de enfrentamientos que desarrollan una temática crítica a uno o más de los AIE althusserianos, oponiéndoles nuevas ideologías personificadas en las fuerzas sociales más arrolladoras (al modo de Brecht). Esto es, el desarrollo de la acción se da en forma de continuos debates que parecen naturales, de selección*

*y no de síntesis, cuya verosimilitud se encuentra supeditada a la crítica constructiva que se da a favor de una nueva forma de pensamiento y actitud ante la vida, la sociedad y/o la política, fomentando un comportamiento que acentúa el ambiente caduco de las viejas ideas.* Ya este quinto punto se ha convertido en nuestro verdugo teórico-dramático: cuanto texto le hemos puesto enfrente, cuanto texto que sitúa en su verdadera dimensión dramática. A pesar de ser interesante el desarrollo de la acción de **Pánuco 137** (aniquilar a sus protagónicos para continuar la acción sólo con los comparsas ambientales, habla de una técnica que está muy consciente de las opciones que la dramática ofrece para comunicar... cualquier cosa, con la misma intensidad que en una tragedia), es evidente que carece de una crítica social, de una propuesta ideológica, de medida —ante todo—; la fugacidad de sus situaciones son fotográficas, expresionistas, se quedan a nivel de imagen y no llegan a tratar de ampliar el carácter de sus personajes con la finalidad de lograr esos acuerdos o niveles de conciencia necesarios para contrarrestar y arrojar las ideologías caducas (imperialismo y caciquismo), que es la propuesta de todo drama social.

6. *Por último, tenemos que este modelo se desprende de una evolución del realismo desde finales del siglo XIX, y a una integración de algunos principios de la epopeya, como es la forma en que se desarrolla la acción.* A lo anterior, como lo hicimos con Usigli, agregaremos que esta obra de Magdaleno comulga con la estética expresionista (en cuanto a sus temas: sexo y dinero)<sup>128</sup> y con la intención del Teatro Político de Piscator: hacer política; porque hacer política no sólo es proponer sino también es atacar al enemigo, y eso es lo que **Pánuco 137** logra: mostrar el lado negativo de las políticas capitalistas.

<sup>128</sup> Apuntes en clase de la Mtra. Luisa Josefina Hernández. / 1995-1996.

Estas observaciones eran de esperarse; el vértigo con que se desata el cumplimiento del pronóstico de la familia nativa, aborta la posibilidad de un diálogo crítico que busque conciliar la necesidad de pactar condiciones legítimas para afrontar a la empresa transnacional. Magdaleno deja al lector y al espectador hacer uso de sus propios escrúpulos para estremecerse o regocijarse, para hacer algo al respecto o darse simplemente por enterado; en general es un teatro de denuncia, ignora la crítica y las actitudes propositivas, lo cual enriquece, paralelo a nuestro análisis del Teatro Social, los elementos dramáticos del Teatro Político, que se está convirtiendo en el estilo dominante de los textos que seleccionamos.

Cada quien, como ya se expuso, que juzgue (pareciera que la polémica es el elemento más fuerte del Teatro Político). De todas maneras éste no es el modelo dramático que esperamos identificar.

### SAN MIGUEL DE LAS ESPINAS

Subtitulado como una *trilogía dramática de un pedazo de tierra mexicana*, este texto teatral de Bustillo Oro escrito en 1933, muestra elementos vanguardistas propios del Teatro Político de la época, en un entrecruzamiento dramaturgico experimental que trata de conciliar el estilo clásico-griego con la realidad política y social de México: utiliza un coro, una estructura temática en forma de trilogía; en su movimiento guarda constantes pausas graves; utiliza frecuentes diálogos entre grupos numerosos, de los que destacan unos cuantos personajes, al modo del teatro clásico y del isabelino shakespereano; intenta hacer de *un pedazo de tierra mexicana* un motivo suficientemente simbólico, mítico, como para lograr algo parecido a una grande y ambiciosa puesta en escena que iguale en magnitud dramática la función política de un teatro clásico ya extinto. Sobre este híbrido cultural, Marcela Del-Río abunda:

La diferencia formal [del texto **San Miguel de las espinas**] se manifiesta por los códigos culturales que utiliza: los del teatro expresionista alemán. Y la de su visión del mundo, porque toma la tradición prehispánica mezclándola a manera de un mestizaje cultural, con la tradición cristiano-católica. [Esto es] Trata [...] la tradición popular folklórica [...] derivada de la idolatría del indígena, anterior a la Conquista española [la cual] Bustillo Oro la representa con el mestizaje cultural que hoy día se advierte en el catolicismo de las clases campesinas, en donde se hallan mezclados en tal forma los códigos "paganos" con los "cristianos" que ya es muy difícil de separar mito y religión.<sup>129</sup>

Esto, en cuanto a la generalidad estética con la que Bustillo Oro continúa su ejercicio dramático planteado en sus previos **Tres dramas mexicanos**; donde el patetismo es un elemento dominante que no da tiempo a reposo alguno, ni a meditaciones razonadas o a acuerdos por consenso. Este patetismo<sup>130</sup>, propio del Teatro Político y que ya estudiamos en un modelo como el de **Pánuco 137**, es una característica sobresaliente del Teatro de Ahora.<sup>131</sup> La rudeza, crudeza y crueldad de estos dos textos (**Pánuco...** y **San Miguel...**), convierten los problemas colectivos en meros muestrarios de convivencias impulsivas, con lo cual, las variaciones en sus respectivas estéticas, citadas por Marcela Del-Río,<sup>132</sup> llegan a unificarse en el efecto dramático que producen.

Cuando estudiamos el modelo general, básico, del Teatro Social, la crueldad, la violencia y el impulso eran complementarios de un ambiente natural, cercano a la realidad, donde, ¡además!, se identificaba un movimiento amplio que ponía en evidencia (o en franco ridículo) a las viejas ideas, a las formas caducas en comparación con la utilización crítica (en la convivencia) de ideas vanguardistas, revolucionarias, que por momentos ponen en jaque a un orden escalafonario de represión política; siendo conducido por una representatividad colectiva que, sin

<sup>129</sup> Del-Río, Marcela. *op. cit.* p 145.

<sup>130</sup> Al utilizar ésta palabra, *patetismo*, no atiendo al significado lingüístico, sino a la unidad tonal de las llamadas tres unidades modernas, en la que el *patetismo* corresponde al tono que no coincide con las circunstancias, y que es el que mejor empleamos en la vida cotidiana. / Notas en clase de la Mtra. Luisa Josefina Hernández. 1995-1996.

<sup>131</sup> Como movimiento teatral vanguardista.

<sup>132</sup> La tendencia expresionista de Bustillo Oro está ausente en el teatro de Magdaleno, si bien ambos comparten la tendencia ideológica liberal. Lo que para Bustillo Oro era un modelo artístico a seguir: Piscator y su teatro de masas; para Magdaleno, era una ideología a seguir, pero no un modelo artístico. Magdaleno tiende más hacia el rasgo realista, y menos hacia la alegoría o la expresión simbólica. / Del-Río. *op. cit.* p135.

abandonar su lado individual (psicológico), mostraba responsabilidad, preocupación por atender los asuntos de importancia social.

Lo anterior lo escribimos para no olvidar la verdadera misión (el motivo) de la presente tesis, la cual, suponemos, está resultando en una ilustración de modelos dramáticos vanguardistas, con patetismo muy bien dirigido, con objetivo estético, tendiente a conmover el lado más superficial de los fenómenos colectivos al presentar, de modo descarnado, una serie infinita de comportamientos inmorales, detestables para cualquier sociedad. Y esto, como elementos cautivos (rasgos distintivos) del Teatro Político que ejercieron Magdaleno y Bustillo.

Repuestos los objetivos primordiales de ésta tesis, iniciemos el análisis con que trataremos de definir el modelo dramático de **San Miguel de Las Espinas**; para esto utilizaremos el mismo método que en los capítulos anteriores, de los que han resultado conclusiones por demás interesantes; como es la presencia de elementos propios del Teatro Social en los textos mexicanos analizados, pero que, al cambiar estos de intención comunicativa, se convirtieron en un Teatro Político muy al modo europeo.

**San Miguel de las espinas** en su primer texto (**El constructor**), principia con la intervención de un rezo cantado por un coro, imitando al modelo clásico. En seguida, Chale Gómez y María, van dando los antecedentes, estamos en “las afueras de la ruinoso casa de San Miguel”.<sup>133</sup>

CHALE.- (*Impaciente*) ¿No está tu hombre?

MARÍA.- Salió antes de que amaneciera...

CHALE.- ¿Y a dónde fue?

MARÍA.- Dijo que a la estación, que a juntarse con los otros muchachos... ¡No sé en qué lfos se anda metiendo! No quieren trabajar...<sup>134</sup>

En este fragmento, un primer desequilibrio de orden laboral e interrumpido por los mismos personajes se presenta de inmediato:

MARÍA.- (*Asustada*) ¡Tienes sangre en el pescuezo!

CHALE.- (*Llevándose la mano al cuello*) No es nada... Un tropezón del caballo y unos rasguños de tanta condenada espina como crece por aquí...

<sup>133</sup> **San Miguel de las espinas**. Bustillo Oro, Juan. p 9.

<sup>134</sup> Bustillo Oro. *op. cit.* p 10.

MARÍA.- (*Humedece su delantal en el agua del jarro y le limpia el cuello con cuidado*) Espinas... Espinas... ¡Pronto podría cambiar esto, si no fuera que...! Dicen los señores ingenieros y el patrón, que esta tierra sería muy rica nomás con la presa que quieren construir, que se acabarían las espinas y habría muchas, muchas hojas verdes... Y espinas.<sup>135</sup>

Un elemento ambiental se contrapone al desequilibrio laboral, sobre el que Chale amplía el tono fausto del coro del principio: "CHALE.- (*Con rabia*) Antes que agua, va a correr sangre en esta tierra, Mariquita."<sup>136</sup> Presumiblemente Bustillo Oro empieza a delimitar la acción inicial a nivel de los problemas colectivos, faltando esclarecer la incógnita en el plano de los problemas individuales: "MARÍA.- Te duele que ya no puedes comprarle el grano a los hombres, baratito, como antes de que llegara el patrón."<sup>137</sup> Con esto, el autor nos permite sacar unas primeras conclusiones: El Chale Gómez es un presunto alborotador, un comerciante intermediario que intriga con una finalidad aún no esclarecida, pero que es la contraposición del patrón de San Miguel, recién llegado. Esto en el plano individual. Del ambiente, por otra parte, participa un fenómeno cíclico, meteorológico, que los pobladores han ritualizado con la finalidad de que las tierras se inunden para fertilizarse. De ahí que la construcción de una presa acarrearía beneficios inmensos para el patrón y los peones. Finalmente, Bustillo Oro, en realidad, rectifica nuestra primera suposición sobre el plano de acción donde se desenvuelve: está haciendo del ambiente y del carácter de Chale Gómez factores desequilibrados, no tanto desequilibrantes: *la gente no está trabajando*, dice el texto, pero no por causa directa de Chale Gómez, el desequilibrio podría estar viniendo de la parte patronal, que es la que falta de expresarse: Duvivier es un patrón con raíces francesas; Schmidt, en tanto, es un ingeniero alemán:

DUVIVIER.- ¿Cree usted que los supuestos derechos de estos indios idiotas valen un sólo tropezón en la obra? ¡No son más que material, como el ladrillo y el cemento! [...] ¡Por favor, ingeniero! ¡Energía, un par de guardias y adefante! Lo que necesitan estas tierras es voluntad y la civilización del blanco...<sup>138</sup>

<sup>135</sup> *ibidem*:p 11.

<sup>136</sup> *idem*.

<sup>137</sup> *idem*.

<sup>138</sup> *ibidem*. pp 16-17.

Parece una gran preocupación de la época las manifestaciones de intervencionismo extranjero, de civilización y modernidad opuestas a la realidad religiosa y mística de los indígenas mexicanos. Y lo decimos porque es clara la postura inflexible y poco visionaria de la parte patronal, a la que Bustillo Oro le da coherencia a través del alemán Schmidt:

SCHMIDT.- (*Decidiéndose*) Bien, tengo que hablarle con absoluta claridad. Es mi deber. Toda la región, el país entero está agitado y no es tiempo de imprudencias. O aplaza usted los trabajos, le da gusto a su esposa reuniéndose con ella y con su hijo en la capital para esperar a que el fermento produzca el estallido y que la fuerza pública lo aplaste totalmente [...] O bien les cede usted el grano y se gana su total confianza [de los indígenas]<sup>139</sup>

La alusión a la lucha armada, sitúa al texto en el preámbulo de la Revolución de 1910, con lo que los datos continúan alimentando la ambientación (sin darnos posibilidad de limitar la situación inicial): el descontento popular, la antipatía por los patrones. La lectura es muy temática, el historicismo surge con cada situación. Pero, ¿qué es lo que este sector popular clama? La devolución del maíz incautado, producto del sacrificio y ofrenda de vidas humanas porque, como Duvivier lo dice: "Bastante tienen con los vales que les hemos dado para el maíz y la manta... ¡Ni siquiera tienen necesidades!"<sup>140</sup>

Bustillo Oro, con la finalidad de utilizar el referente cultural *mítico-prehispánico-católico mexicanos*, subordina la estructura del Teatro Político piscatoriano, trastocando la finalidad propagandística para dotar a sus situaciones no de un significado ritual, como propone Del-Río,<sup>141</sup> sino todavía como factor ambiental, estético:

CLODOMIRO.- [A Duvivier] Porque en el grano van siempre vidas de los mismos peones, ya le digo, jefe... El río que se sale de madre, no avisa; muchas veces nos coge a media noche... Ya nada más oímos cómo truenan el agua y no hay

<sup>139</sup> *ibidem*. p 17.

<sup>140</sup> *ibidem*. p 16.

<sup>141</sup> Hay que advertir que los tres [textos de la trilogía] comparten un mismo fondo temático: el sacrificio, como simbiosis entre mito, religión católica y utopía política. Este se da al establecer el nexo alegórico entre el "sacrificio" como ofrenda a los dioses paganos y el "sacrificio" de Jesucristo como redención, para deducir que la utopía revolucionaria ha sido "sacrificada" de la misma manera. / Del-Río *op. cit.* p 150.

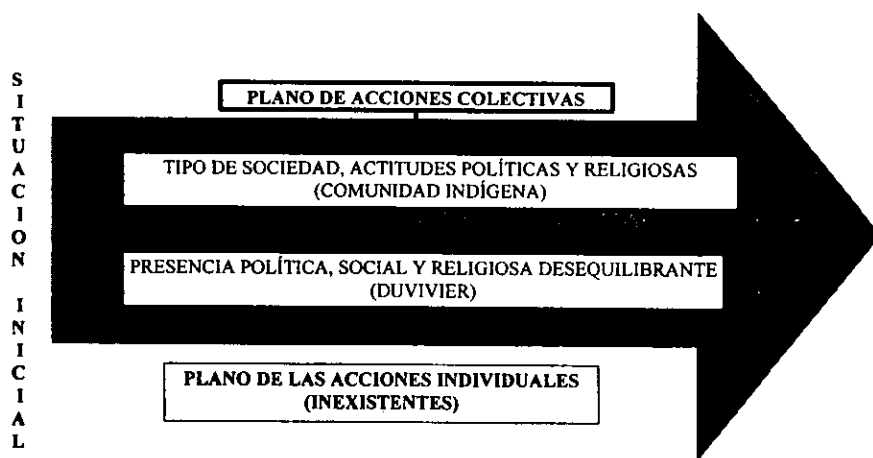
tiempo de salvarnos todos... Este año nada más, se me quedaron dos escuincles y luego, muchos días después, los encontramos pudriéndose entre el lodo [...] CLEOFAS.- Le hablamos en nombre de toditos los peones, patrón... Y ya no es tanto por los centavos, es que todos los hombres creen que están en su derecho y...<sup>142</sup>

Tenemos el problema de estarnos enfrentando a un texto dominado por un tono grave y de estética rebuscada, no hemos establecido aún la situación inicial por la urgencia que muestra Bustillo por ampliar su tema. Apenas y hemos logrado delimitar las fuerzas dramáticas, es decir, a los participantes. Suponemos que la situación inicial estará completa cuando finalice el primer enfrentamiento directo entre el grupo de peones y el patrón, ya que sin un choque semejante la acción caería en la monotonía, en la contemplación estética. Esquemáticamente lo que tenemos es:

---

<sup>142</sup> Bustillo Oro. *op. cit.* pp 20-22.





ESQUEMA XIII: Dominio del plano colectivo en la situación inicial de *San Miguel de las Espinas*, de Bustillo Oro.

Así, podemos ver que la acción avanzará después de limitar el ambiente (social, político y religioso), en que la presencia de un extraño (Duvivier, o “El constructor”), se convierte en la presencia principal, de mayor desequilibrio, carácter por el cual la acción intentará avanzar.

No debemos pasar por alto que, previo al choque violento, en el momento de la expectativa, Bustillo Oro retrasa el momento con un enriquecimiento más, pero ahora sobre el carácter de Chale Gómez, quien además de conseguirles armas a los peones, muestra una faceta diferente a la del comerciante herido en su orgullo:

CHALE.- ¡Ahora sí, muchachos! ¡A ver cómo nos portamos! ¡Hay que estar listos, porque después de lo del puentel...

CLÓDOMIRO.- ¡Luego luego! ¡Ni creas que nos vamos para atrás!

CHALE.- No vienen más que cinco rurales de aumento, no se apuren, muchachos... Con los que hay aquí, sólo serán nueve... No servirán ni para el arranque... ¡Hay que aprovechar el momento! El gobernador no está esperando más que haya grupitos para levantarse...<sup>143</sup>

Con esto, la figura de Chale Gómez se completa con un doble propósito: sabemos que actúa como el cerebro político de los indígenas, quienes confían en él por ser, además, alguien en contacto con las corrientes sublevadas en el sur del

país; dejando también interpretar que lo impulsa una misión política, la de ayudarle al gobernador a levantarse, emulando a los rebeldes del sur. Esto es, además de su carácter, establece en la escena el elemento histórico, con el que Chale Gómez se convierte en un personaje típico de la política mexicana de ese momento (1933), sobre el que los espectadores o lectores podían jugar con varios nombres reales.

El personaje de María, por su parte, también se define en su carácter con un doble propósito: ella siempre se muestra respetuosa de los valores conservadores de obediencia y lealtad al patrón, desaprobando todo lo que, desde su perspectiva, es desorden o causas de desorden, convirtiéndose en una contraposición al interior del bando indígena:

MARÍA.- ¿Dónde vas Clodomiro? ¿Qué horribles bolas están inventando?

CLODOMIRO.- (*Rechazándola*) ¡Déjame y cállate la boca!

MARÍA.- (*Al Chale*) ¡Tú eres el culpable, Chale, tú! ¡Por ti nos van a acabar a todos!<sup>144</sup>

Con lo cual, su sumisión, su vocación pacifista, al no corresponder al historicismo, se convierte en su natural contraposición: en la tierra misma, necesitada de paz y en las consecuencias sociales de una guerra.

Las situaciones son muy breves y previsibles, es muy clara la alusión histórica, por lo que este tipo de modelo dramático, con sus tantos antecedentes e informaciones que definen a los caracteres tipo (Chale Gómez) y a los simbólicos (María), lo que intenta es esclarecer la posición del autor al respecto pero sin críticas de por medio, sin ironías; con total naturalidad Bustillo Oro desenvuelve un pasado histórico que habla por sí mismo. El autor utiliza las contraposiciones históricas con enfrentamientos alusivos que se van dando de modo natural:

OTALORA.- Bien se lo decía su padre a don Emilio [Emilio Duvivier]... "¡Mal tiempo has escogido para hacer obras en San Miguel" ...El viejo francés sabía su asunto, pero el muchacho estaba emperrado en venir...

SCHMIDT.- Es tan absurdamente terco, que ya no me preocuparía yo de convencerlo si no fuera porque puede volar con todos nosotros... ¡Pero no hay modo! ¡Se cree el constructor de México!<sup>145</sup>

<sup>143</sup> *ibidem*. p 25.

<sup>144</sup> *idem*.

<sup>145</sup> *ibidem*. p 27.

Por su parte, el esperado enfrentamiento físico (esto a nivel de anécdota), se presenta conforme surgen las mutuas agresiones, y que son cada vez más disparatadas en su tono:

SARGENTO.- (*A Duvivier*) Cuando llegamos en nuestros caballos a la altura del puente Buenaventura, vimos cómo el tren que acababa de salir de aquí se descarrilaba porque la vía estaba destruida... Los vagones se fueron al río y unos campesinos trataron de prenderles fuego<sup>146</sup>

[...]

DUVIVIER.- (*Se para en seco, se vuelve al sargento*) ¿Puedo ordenar cualquier cosa? ¿Hasta una ejecución? [...] Fusilen a esos dos luego-luego, aquí afuerita nomás... ¡Sólo a fuetazos entienden!<sup>147</sup>

Y este tipo de convivencia tan violenta, se conserva así hasta que surge la primera vacilación por parte de una de las fracciones, y que, con respaldo histórico, la señala Bustillo Oro:

DUVIVIER.- (*Se ha turbado mucho, de improviso se vuelve a Gaona*) Gaona, oiga... ¡Vaya corriendo y diga que suspendan eso [El fusilamiento]!

[...] *Gaona llega apresuradamente hasta el arco pero lo detiene en seco una detonación de varios fusiles a la vez.* [...]

DUVIVIER.- (*Se deja caer abatido en una silla, con la mirada estúpida; se pasa la mano por la frente*) Todo esto es deplorable...<sup>148</sup>

La actitud de Duvivier es esencial en el desarrollo temático de la acción, cuando fue el mismo Duvivier quien se comportó como el elemento desequilibrante. *Todo esto es deplorable*, es una frase que, de pronto, dota al material de un poco de conciencia, muy personal, por supuesto, pero necesaria para que **San Miguel de Las Espinas** no fuera una apología de la intolerancia; momento en que, para resaltar la única crítica visible del autor, los campesinos llevan a rastras a Duvivier y a sus gentes para ahorcarlos fuera de escena, comandados por Chale Gómez:

CHALE.- (*Se adelanta y toma por un brazo a Schmidt que está casi desvanecido todavía contra la pared*) ¡A este güero me lo reservan! ¡Yo se hacer muy bien el nudo! (*A los hombres que lanzan un alarido a coro*) ¡Y aprisa! Después a los caballitos finos que trajo Duvivier... ¡Porque no tardan los rurales!<sup>149</sup>

<sup>146</sup> *ibidem.* p 28.

<sup>147</sup> *idem.*

<sup>148</sup> *ibidem.* pp 29-30.

<sup>149</sup> *ibidem.* p 31.

Es aún más palpable lo deplorable que fue ese comportamiento bárbaro (histórico) con la pausa silenciosa que incluye de inmediato Bustillo Oro, esperando posiblemente que el espectador medite al respecto para completar, por fin, la situación inicial y fin de la primer obra de su trilogía:

*María se atreve a salir de la casa, llena de congoja, mientras Secundino [su joven hijo] se le escapa corriendo por el arco, hacia el campo.*

MARÍA.- *(Desde el arco)* ¡Secundino! ¡Secundino! ¡Clodomiro [su esposo muerto]! *(Se deja caer en el suelo llorando).*

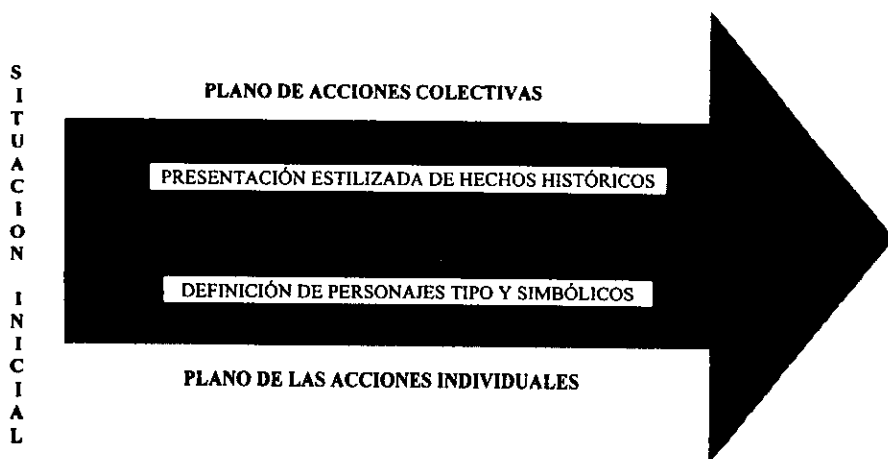
CORO DE MUJERES.- *(Por dentro)* Te ofrecemos el sacrificio anual... Y sangre... Sangre para tu sed, tierra seca... Para que la devuelvas en espinas... Espinas para los pechos de tus mujeres, san Miguel.<sup>150</sup>

Bustillo Oro, además, reserva el final para que María complete el icono en que se desenvolverá el modelo de acción para ilustrar la historia de la Revolución de 1910; todo ello, a partir de una sencilla estructura temporal: María... antes (En el texto de **El constructor**), durante (En el segundo texto, **Rifles**) y después (En el texto que completa la trilogía, **La Presa Bravo**) de la lucha armada.

¿Qué pasa entonces con los planos de acción, si temáticamente se trata un asunto histórico estéticamente rebuscado? Para definir el plano de acción dominante, tenemos que considerar ante todo que ese plano sólo existe como constructor de tipos y símbolos reconocibles para la época, por tanto, son personajes que sólo viven para la historia, o sea, para el plano de acción colectiva, como a continuación se muestra.

---

<sup>150</sup> *ibidem.* p 32.



ESQUEMA XIV: Carácter de cada uno de los planos de *San Miguel de las Espinas*.

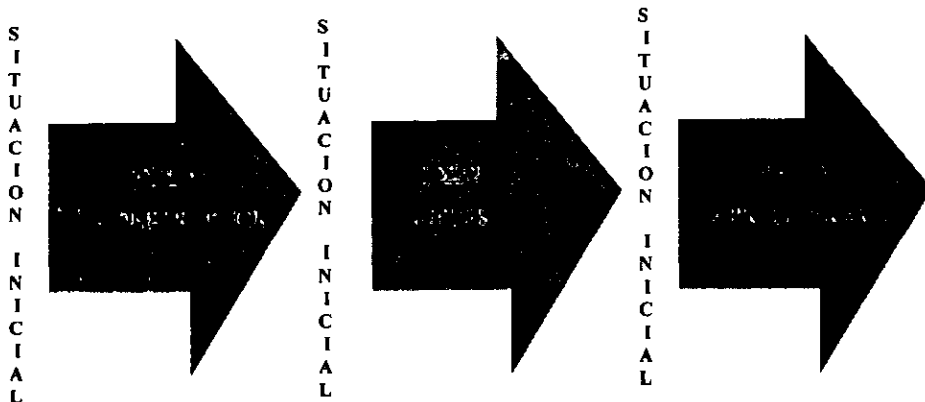
La inexistencia de un plano individual da la característica principal de esta trilogía, sobre la cual no podemos considerar se trate de tres textos, con conflicto y desenlace particular, como lo considera Del-Río,<sup>151</sup> desde su particular criterio aristotélico, el cual es insuficiente para definir el modelo de acción de esta obra aparentemente "compleja."<sup>152</sup> Ya mostramos que, el primer texto, define la situación inicial, esto es: presenta a María como símbolo de las consecuencias de la guerra, como símbolo de la misma tierra desperdiciada, además de hacer patente que (por los títulos de este tríptico) se refiere ambientalmente a la fracción que desde el punto de vista del autor, históricamente fue en decadencia; una decadencia medida a partir de su utilidad transitoria, en la que cada vez la revolución fue excluyente hasta convertirse en lo que se conoce como "las camarillas o grupos."<sup>153</sup> Esto es, el modelo dramático de *San Miguel...* se basa en

<sup>151</sup> Del-Río. *op. cit.* p. 146.

<sup>152</sup> *idem.*

<sup>153</sup> El orden político mexicano está conformado por la continuación de camarillas que influyen directamente en la habilidad del presidente para seleccionar a las personas que ocuparán los cargos de alto nivel. El propio presidente es elegido mediante un compromiso entre grupos

tres situaciones iniciales, las cuales no se desarrollan, quedando al nivel de presentación de informaciones (hechos históricos), como a continuación se muestra:



**ESQUEMA XV:** Establecimiento, por actos, del modo en que se establece la acción de *San Miguel de las Espinas*, observándose la intransformación de cada uno.

La única variación, de orden informativo, podemos esquematizarlo como sigue:

que compiten entre sí. Logra llegar a ese cargo porque ha sido capaz de unir, o cuando menos de no ofender, a los grupos más importantes (cualitativa y cuantitativamente) en apoyo de su propio poder político. Su elección no sólo está cada vez más limitada por el medio ambiente político, sino también por las recompensas que debe conceder a las camarillas que lo apoyan. Se conjetura que en algunas ocasiones el presidente puede optar por no recompensar a una camarilla con la que está comprometido, si el ambiente político se ha tornado tan inestable que se requieren los conocimientos y habilidades de otra persona. En otras ocasiones lo cierto es lo contrario. Si bien en cada caso el resultado final podría parecer incongruente, esto sólo se debe a que la forma oculta en que opera el sistema hace difícil determinar cuál de estas dos presiones (compromisos o ambiente político) es más importante para hacer que el sistema siga siendo viable y satisfactorio. / Camp, Roderic A. *Líderes políticos mexicanos: su educación y reclutamiento*. México, FCE, 1983. pp 45-46.

VARIACIONES TEMPORALES DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA DEL TEXTO SAN MIGUEL DE LAS ESPINAS				
TEXTO	VOZ DE LA TIERRA MEXICANA	FRACCIÓN EN DECADENCIA	FRACCIÓN EN AVANZADA	LA PRESA
EL CONSTRUCTOR	MARÍA.- Muere su esposo y pierde a su hijo, que se va a la revuelta.	Emilio Duvivier y sus adeptos, representan los intereses extranjeros y su desconocimiento sobre la cultura mexicana.	Chale Gómez; político delineado, líder ideológico de una revuelta por motivos míticos.	Con el ingeniero Schmidt, queda en proyecto.
RIFLES	MARÍA.- Muere su hijo, quedando desamparada.	El Chivo González y Secundino (hijo de María), representan dos grupos campesinos con iguales problemáticas de tenencia de la tierra, de financiamiento y representatividad	El diputado Ángeles y otros políticos y militares surgidos en la revuelta revolucionaria.	Con el ingeniero Sánchez, no hay dinero para el proyecto.
LA PRESA BRAVO	MARÍA.- es una indigente que ha perdido la razón, aunque su locura, a veces, tiene momentos de sabiduría.	El general Pascual Bravo, representa a un grupo de gobernadores conspiradores contra el gobierno del centro.	El general Prieto, enviado oficial del gobierno del centro.	Con el ingeniero Rico, queda en obra negra.

**CUADRO II:** Variantes históricas y simbólicas que se da por actos en *San Miguel de las Espinas*.

Para esta obra, es innecesario asistir a la transformación final donde dramáticamente nada ha cambiado fuera de los hechos histórico. Si en un principio el ambiente mítico dominaba en el movimiento de la acción, al final se reduce a una inmovilidad e imparcialidad dramáticas. Para mayor claridad, comparemos el final del coro del primer texto, con el final del coro del último:

CORO DE MUJERES.- (*Por dentro*) Te ofrecemos el sacrificio anual... Y sangre... Sangre para tu sed, tierra seca... Para que la devuelvas en espinas... Espinas para los pechos de tus mujeres, San Miguel.<sup>154</sup>

[...]

CORO TOTAL.- El constructor de San Miguel...<sup>155</sup> [Refiriéndose a la muerte en escena del Ingeniero Rico]

<sup>154</sup> Bustillo Oro. *op. cit.* p 32.

<sup>155</sup> *ibidem.* p 83.

Un ambiente colectivo en transformaciones radicales (históricamente comprobables) es el de **San Miguel de Las Espinas**, los momentos de reflexión en comunidad nunca son determinantes en el curso del drama ni de los caracteres, despojándolo de medida y ubicándolo al borde de un tratamiento panfletario. Esta rudeza y crudeza con que se va transformando la acción hacen del texto un excelente vehículo de las ideas que consideran a “la Revolución traicionada”.<sup>156</sup>

En sí los textos teatrales mexicanos analizados hasta el momento se mueven por esta premisa, son dramas que: hacen política (en mayor o menor grado); no pueden guardar medida cuando la realidad histórica formada por el contexto en que fueron escritas les evidenciaba a los dramaturgos el ejercicio de un nepotismo vil, asesinatos, traiciones, violación a derechos elementales, etc.<sup>157</sup>

Con lo establecido sabemos que **San Miguel de las espinas** está muy lejos de ser Teatro Social, pero especifiquemos con nuestros seis puntos generales el *por qué*:

1. *Las transferencias de los planos individuales a los colectivos* nunca suceden en el texto sujeto de análisis, por la razón de que, al tratarse de material histórico (personajes, situaciones y símbolos) lo ubica de principio a fin en el plano de acción colectiva, por tratar de hechos que pertenecen a nuestro pasado; dejando sin oportunidad, por lo intenso de las situaciones, a que los personajes gocen de vida propia, critiquen su ideología o sus actitudes, como en **Galileo Galilei**, donde el personaje principal se da tiempo de ir a comprar leche y de platicar con el hijo de su ama de llaves, de ir a fiestas y asistir a premiaciones.
2. *El desarrollo de un tema de interés colectivo que rebasa las posibilidades de las relaciones individuales. Esto es, que la progresión dramática está, predominantemente, del lado del plano colectivo.* En **San Miguel de las**

<sup>156</sup> Consultar la cita de la nota 71, que da el crédito a Rodolfo Usigli.



**espinas**, es el colectivo el único plano visible, por ello, no podemos clasificarlo como Teatro Social sino como Teatro Histórico (en principio), material que habla por sí mismo al subrayarse los errores y excesos en que cayó la sociedad. Desde este punto, son más interesantes los textos de Bustillo como **Justicia S.A.** o **Masas**, los cuales, dramáticamente, son superiores a ésta; en ellas es visible la utilización de los dos planos (aunque el colectivo esté presente sólo como ambiente), un mayor cuidado en el desarrollo de las situaciones y en la construcción de los caracteres; no estando personalmente de acuerdo con Usigli en que **San Miguel de las espinas** sea la mejor obra de Bustillo Oro, como lo cita en su prólogo a **El gesticulador**.

3. *La revelación de las nuevas fuerzas históricas en oposición, superior, a los sistemas tradicionales, aunque lo tradicional sea lo que predomine al final como ambiente caduco.* Las fuerzas históricas de **San Miguel de las espinas**, por carecer de ideología, sólo hacen patente tres momentos históricos donde las ambiciones de poder político es lo único en movimiento.
4. *El carácter del protagonista es repartido entre los personajes que le rodean, ayudando a esclarecer el tema que se trata a nivel de los problemas colectivos para acentuar el ambiente caduco de las viejas ideas.* Esto es lo único que conserva **San Miguel de las espinas**, ya que no podemos hablar sino de personajes tipo y simbólicos en función a una ilustración dramática de hechos históricos rebuscadamente presentados.
5. *La supresión de un desarrollo tradicional de Planteamiento + Nudo + Desenlace, es sustituido por uno de sucesión de enfrentamientos que desarrollan una temática crítica a uno o más de los AIE althusserianos, oponiéndoles nuevas ideologías personificadas en las fuerzas sociales*

---

<sup>157</sup> Basta con consultar los "antecedentes contextuales" de los tres capítulos del libro de Marcela del Río: **Perfil del Teatro de la Revolución Mexicana.** / Consultar nota 91.

*más arrolladoras (al modo de Brecht). Esto es, el desarrollo de la acción se da en forma de continuos debates que parecen naturales, de selección y no de síntesis, cuya verosimilitud se encuentra supeditada a la crítica constructiva que se da a favor de una nueva forma de pensamiento y actitud ante la vida, la sociedad y/o la política, fomentando un comportamiento que acentúa el ambiente caduco de las viejas ideas. En este caso no están definidos los aparatos ideológicos de Estado... Bueno, ni siquiera está definido un sistema de Estado ya que, en **San Miguel de las espinas**, con la lucha armada a la que hace alusión, le da a todo un carácter de transitorio.*

6. *Por último, tenemos que este modelo se desprende de una evolución del realismo desde finales del siglo XIX, y a una integración de algunos principios de la epopeya, como es la forma en que se desarrolla la acción. A esto, agregaremos que Bustillo Oro se presenta como un experimentador de la estética del Teatro Político de Piscator, no tanto de la dramaturgia: el híbrido cultural y de estilos que conformó en **San Miguel**... no deja de convertir al material histórico en propaganda excelente debido al balance negativo que la revolución presentaba en la década de los treinta. Con esto podemos establecer un pequeño precepto: cuando el resultado de cualquier revolución o reformas no cumplan con lo esperado, se convertirán en excelente material propagandístico para los opositores o desencantados.*

Además, el Teatro Social, desde nuestra experiencia, no corresponde a las épocas históricas turbulentas, sino a las épocas de descomposición, de aparente reposo pero de oculta ebullición de ideologías en oposición a la ideología imperante. Lo que podemos concluir en estas comparaciones del tratamiento dramático, tanto político como social, es que el Teatro Político supone su tiempo

como una época de cambio y lanza por ello su aportación, colocando al Teatro Social como algo más marginal, casi oculto y hasta prohibido.

Los textos teatrales de Gorki y de Brecht, considerados por Kurginián como *composiciones dramáticas mayores a la obra*, se escribieron a partir de ambientes políticos represivos, tanto por parte de la Rusia Zarista, como por parte de la Alemania Nazi,<sup>158</sup> donde sólo quedaba ejercer la crítica meditada, reforzada por una ideología progresista o hasta revolucionaria que estuviera en constante prueba y siempre por encima de las formas tradicionales, aunque estas últimas nunca perdieran su lugar. Es en este campo que el Teatro Social puede realizarse en un contexto de preocupación colectiva, previo a una explosión masiva. No son textos que hablen sobre la felicidad de la vida, incluso Kurginián ve en ellos elementos propios de la tragedia:

Los principios dramáticos (en el sentido del drama como género) y cómicos de las composiciones dramáticas (mayores que la obra) son extraordinariamente claros. Es más difícil descubrir en estos la estructura trágica. No obstante, justo ésta es particularmente importante y principal en aquella síntesis de los principios genéricos, que le son características a estas obras [Yegor Bulichov y los otros, de Gorki y *Vida de Galileo Galilei*, de Brecht]. El asunto consiste en que la destrucción de la situación inicial igualmente tiene lugar en éstas, aunque no en aquel sentido [Refiriéndose a sus conclusiones sobre la *Medea* de Anohuil<sup>159</sup>], como ocurría en la vieja tragedia.<sup>160</sup>

Los elementos trágicos determinados por Kurginián, no los habíamos agregado a nuestras seis generalidades del Teatro Social, considerando que *la destrucción de la situación inicial* a la que se refiere, tiene diferencias tan marcadas que, incluso, se vuelven ajenas a esta forma de acción (con respecto a la tragedia como género). El mismo autor anticipa que *los principios dramáticos y cómicos* eran más fáciles de identificar porque se mantenían con todos sus rasgos de

<sup>158</sup> "Una nueva correlación de fuerzas sociales, que comenzó a formarse ya en el periodo preliminar a la revolución socialista y que es característica para toda nuestra época, se reflejó paulatinamente en todos los componentes del contenido y de la forma de la literatura." / Kurginián. *op. cit.* p 277.

<sup>159</sup> "Las pasiones fuertes, la integridad, los ideales en el drama de Anohuil se presentan bajo el aspecto de una cierta arma mortal: medio de destrucción de todo aquel que se encuentre en el radio de acción de Medea y, sobre todo, por supuesto, de aquellos, que no habiendo sabido *defenderse* se tornan en portadores directos de estos medios no compatibles con la vida. Y dichoso aquél, que salvándose a tiempo, se retiró a una zona segura." / *ibidem.* p 271.

composición. Quizá esta particularidad de *destrucción de la situación inicial* (muy evidente en **Galileo Galilei**), sea el elemento que acerque a nuestro estudio un texto como el de **El gesticulador**, que es nuestro último texto seleccionado.

## EL GESTICULADOR

*Pieza para demagogos  
en tres actos.*<sup>161</sup>

A este texto, especialistas como Marcela Del-Río le llaman tragedia: "El carácter trágico de **El gesticulador** lo lleva a tomar modelos de los textos trágicos, sea de la época griega, como de la isabelina",<sup>162</sup> aclarando ella misma que, este concepto de tragedia, Usigli lo relaciona con la tragedia moderna ibseniana, "a la que él denomina como *pieza*";<sup>163</sup> y *pieza*, es parte del subtítulo de **El Gesticulador**. Quizá en este texto teatral, por su esencia trágica, encontremos un modelo de acción más cercano al Teatro Social de nuestro interés.

Cómo apunta Marcela Del-Río, es evidente en **El gesticulador**, el apego de Usigli al modelo de acción de la tragedia moderna ibseniana, en ella cumple con los cánones del realismo, el tema es muy claro y controversial. Con todos los agregados que apoyarían estas ideas se convierte en un texto teatral al que, analíticamente, es difícil añadirle algo. Carlos Solórzano, aunque le reconoce calidad, no deja de incluirlo en su teoría estilística del desarrollo de la dramaturgia latinoamericana, específicamente en el "teatro de exposición y crítica de los problemas nacionales", por un lado:

<sup>160</sup> *ibidem*. pp 298-299.

<sup>161</sup> Usigli, Rodolfo. **El gesticulador, y otras obras de teatro**. México, FCE, 1983. (colección: lecturas mexicanas) p 7.

<sup>162</sup> Del Río, Marcela, *op. cit.* p 215.

<sup>163</sup> *idem*.

Los hechos elocuentes [habla de **El gesticulador**] eran una crítica directa a la suplantación que, según el autor, algunos revolucionarios mexicanos consumaban en el gobierno y era además una denuncia iracunda contra los hechos aparentemente revolucionarios y que no lo eran en el fondo.<sup>164</sup>

Por otro lado, también lo identificó contradictoriamente con el teatro que dio en llamar nacionalista, cuyas característica específica:

Las formas expresivas del costumbrismo alcanzaron una mayor significación. El lenguaje pintoresco dejó sitio a una forma de expresión medida y funcional. El tránsito de lo cómico a lo dramático singularizó esta transformación del teatro costumbrista en teatro nacionalista. Los personajes populares fueron mostrados con creciente audacia y con severidad analítica. El teatro se nutría de los estudios políticos y sociológicos y la expresión dramática alcanzó un tono de profundo análisis racional, capaz de visualizar todos los acontecimientos en su fondo histórico más trascendente.<sup>165</sup>

Por su parte, Maya Ramos Smith, en su pequeña recopilación de textos teatrales de Usigli, cita una crítica de Henry René Lenormand, muy acorde con la idea de que el autor de **El gesticulador** basó el modelo dramático en la tragedia moderna:

"Es **el gesticulador** una gran obra, de la calidad de **El enemigo del pueblo**, hecha con la maestría, el sentido de la proporción, el arte y la inteligencia de un excepcional hombre de teatro."<sup>166</sup>

Incluso, tampoco sobra agregar una chanza crítica, como la de Jonh B. Nomland:

*El gesticulador*, (1944) se cita a menudo como la obra maestra de Usigli, [...] Escribe con fuerza e indignación, pero la trama no llega a convencer. Por desgracia, la situación se basa, como en ocasiones anteriores, en increíbles coincidencias sin las cuales el tema no podría desarrollarse. [...] Usigli espera demasiado del público al querer hacerlo creer en toda esa cadena de coincidencias en las que se funda el libreto.<sup>167</sup>

Pero no obstante lo expuesto creo que a final de cuentas, la autocrítica de Usigli no deja de ser la más imparcial.<sup>168</sup> Citaré la defensa que hace de su

<sup>164</sup> Solórzano, Carlos. *op. cit.* p 135.

<sup>165</sup> Solórzano, Carlos. **El teatro hispanoamericano contemporáneo**. pp 10-11.

<sup>166</sup> Usigli, Rodolfo. **El gesticulador, Las madres, El gran circo**. México, Promexa, 1979. Pról. de Maya ramos Smith. p XVIII.

<sup>167</sup> Nomland. *op. cit.* pp 266-267.

<sup>168</sup> Para abundar en opiniones sobre **El gesticulador**, puede consultarse la siguiente bibliografía:

\* Meyrán, Daniel. **El discurso teatral de Rodolfo Usigli, del signo al discurso**. México, CITRU, ¿?¿?

**Gesticulador** cuando un productor del *Theatre Guild*, de Broadway, le pidió que alterara el texto si quería que estuviera en temporada:

—Querido señor Whitehead, escribí esta pieza en 1937, esperé diez años para que se representara, tal como es, en México y no tengo la menor intención de cambiarla [...] Por lo demás, me parece que es ya hora de que ustedes los norteamericanos se dignen asomarse a la ventana y observar un poco cómo son, cómo viven y cómo sienten sus vecinos del Sur.

Todo esto, naturalmente, con las más corteses entonaciones y las más finas sonrisas. Lo que el señor Whitehead me había pedido era, sencillamente, modificar y ajustar la pieza de modo que pudiera considerársela, de modo general, latinoamericana. También consideraba poco natural el encuentro Bolton-Rubio y me pedía que eliminara el elemento de azar. [...] Además de explicarle, con toda afabilidad, la importancia del azar en la vida mexicana, repetí varias veces que, a pesar de los denominadores comunes, o casi comunes, de lengua, de religión y democracia, grandes diferencias de orden psicológico y de actitud y conducta separan a los latinoamericanos. Lo que yo había escrito y quería presentar era una obra estrictamente mexicana.<sup>169</sup>

Por supuesto que en nuestro análisis no defenderemos ninguna postura, que nos obligaría a estarlas comparando constante e innecesariamente, ya que la mayoría de lo que dicen sobre **El gesticulador**, no es revelador más que de una visión aristotélica, moderna (o ibseniana) de la realidad. Mejor nos haremos de un criterio basado en todo el material que llevamos hasta ahora acumulado, que no es poco y que intenta ser suficiente, tratando de comprobar nuestra hipótesis: asentamos que creemos que **El gesticulador**, de considerarse un texto aristotélico perteneciente a la tragedia (como género), traspasa el modelo del Teatro Político y se acerca aún más al modelo de acción del Teatro Social, ya que su fundamento dramático es trágico (aunque sea aristotélico), y su temática trata sobre una problemática de carácter colectivo (de orden idiosincrásico para ser exactos).

---

\* Vevia Romero, Fernando Carlos. *La sociedad mexicana en el teatro de Rodolfo Usigli*. Guadalajara, UAG, ¿???

\* Layera, Ramón. *Usigli en el teatro*. México, UNAM/INBA, ¿???

## ANÁLISIS DE UN TEXTO TEATRAL ARISTOTÉLICO

El **gesticulador**, comienza a desarrollar su situación con la presentación de una familia venida de la capital: César Rubio, del que nos dicen es profesor de historia especializado en la Revolución mexicana de 1910; Elena, su esposa y ama de casa; Julia, hija de ambos, joven y con baja autoestima; y Miguel, también hijo de ambos, joven, y con ideología anarquista. Es una escena que sucede al interior de una casa situada en alguna zona árida del norte de México, aislándolos por completo del exterior, y que ayuda a intensificar el *shock* que les significa el cambio:

CÉSAR.- ¿Estás cansado, Miguel?

MIGUEL.- El calor es insoportable.

CÉSAR.- Es el calor del norte que, en realidad, me hacía falta en México. Verás qué bien se vive aquí.

JULIA.- (*Bajando*) Lo dudo.

CÉSAR.- Sí, a ti no te ha gustado venir al pueblo.

JULIA.- A nadie le gusta ir a un desierto cuando tiene veinte años.

CÉSAR.- Hace veinticinco años era peor, y yo nací aquí y viví aquí. Ahora tenemos la carretera a un paso.

JULIA.- Sí... podré ver pasar los automóviles como las vacas miran pasar los trenes de ferrocarril. Será una diversión.

CÉSAR.- (*Mirándola fijamente*) No me gusta que resientas tanto este viaje, que era necesario.

(*Elena se acerca.*)

JULIA.- Pero, ¿por qué era necesario? Te lo puedo decir, papá. Porque tú no conseguiste hacer dinero en México.<sup>170</sup>

Riñen entre ellos, los hijos se avergüenzan de su padre y la madre se nota, por el momento, sin actitud para cambiar o apaciguar las cosas.

ELENA.- De cualquier modo no vamos estar aquí toda la vida.

JULIA.- Claro que no, mamá. Vamos a estar toda la muerte.

(*César la mira pensativamente*)

ELENA.- De nada te servía quedarte en México. Alejándote, en cambio, puedes conseguir que ese muchacho piense en ti.

JULIA.- Sí... con alivio, como en un dolor de muelas ya pasado. Ya no le doleré... y la extracción no le dolió tampoco.

MIGUEL.- (*Levantándose de la caja*) Si decidimos quejarnos, creo que yo tengo mayores motivos que tú.

CÉSAR.- ¿También tú has perdido algo por seguir a tu padre?

<sup>169</sup> Usigli, Rodolfo. *El gesticulador y otras obras de teatro*. p 109.

<sup>170</sup> *ibidem*. pp 8-9.

MIGUEL.- (*Volviéndose a otro lado y encogiéndose de hombros*) Nada... una carrera.

CÉSAR.- ¿No cuentas los años que perdiste en la universidad?

MIGUEL.- Son menos que los que tú has perdido en ella.<sup>171</sup>

El padre pelea al mismo nivel que sus hijos, lo que lo muestra como un hombre derrotado por la vida.

CÉSAR.- Mira las caras de tus hijos: ellos están enteramente de acuerdo con mi fracaso. Me consideran como a un muerto. Y, sin embargo, no hay un sólo hombre en México que sepa todo lo que yo sé de la revolución. [...]

MIGUEL.- ¿Y de qué te ha servido saberlo? Hubiera sido mejor que supieras menos de la revolución, como los generales, y fueras general. Así no hubiéramos tenido que venir aquí.

JULIA.- Así tendríamos dinero.<sup>172</sup>

Con los elementos de este *planteamiento*, un análisis aristotélico ya se hubiera mostrado feliz, pues tiene en César Rubio una apropiada presentación del personaje protagónico; elemento que nosotros no trataremos, pues es más urgente tratar de descubrir cuáles son los motivos que llevan a la familia a que, en las primeras cuartillas, terminen en una riña de insultos feroces e hirientes; es como si la situación inicial ya se hubiera establecido, porque, por las informaciones del discurso, no tenemos indicios de que la familia Rubio acostumbre discutir de este modo.

MIGUEL.- Eso es lo peor. Si hubiéramos tenido que ir a un lugar fértil, a un campo, pero todavía venimos aquí por una ilusión tuya, por una cosa inconfesable...

CÉSAR.- ¿Inconfesable? No conoces el precio de las palabras. Va a haber elecciones en el Estado y yo podría encontrar un acomodo. Conozco a todos los políticos que juegan [...]

ELENA.- Ninguno de ellos te conoce, César.

CÉSAR.- Alguno hay que fue discípulo mío.

ELENA.- ¿Quién ha hecho nada por ti entre ellos?

CÉSAR.- [...] Sé tantas cosas sobre todos ellos que tendrán que ayudarme.

MIGUEL.- (*De espaldas al público*) Eso es lo inconfesable.

CÉSAR.- (*Dándole una bofetada*) ¿Qué puedes reprocharme tú a mí?<sup>173</sup>

De antemano, en nuestro intento por establecer la situación inicial, tenemos que el cambio de ambiente (emigrar de una ciudad a un pueblo provinciano) ya revela de por sí la alteración de una situación inicial: una familia citadina se

<sup>171</sup> *ibidem*. p 9.

<sup>172</sup> *ibidem*. p 10.

<sup>173</sup> *ibidem*. p 11.



muda al pueblo natal de su padre, esperando que con el cambio de gobierno estatal le den un buen empleo. Esto es, la familia se muda por necesidades económicas, con lo cual **El gesticulador** ha sintetizado la situación inicial a través de diálogos que a modo de antecedentes los va desarrollando paralelamente al nivel del plano de los problemas individuales. Este ahorro de la situación inicial conduce a preguntarnos: ¿Cómo es que termina esta decisión de mudarse? ¿Consiguen la prosperidad económica?

Si vamos hasta la transformación final, veremos que la situación inicial terminó en todo un caos a pesar de haberse cumplido con la expectativas de mejora económica: César Rubio murió asesinado, Miguel se fue de la casa y las dos mujeres están en una situación por demás incómoda: aceptarán una indemnización económica, por parte del Estado, en reconocimiento a la memoria de César Rubio, pero se refieren a él como un caudillo revolucionario, no ya al profesor de historia.

ESTRELLA.- (*Solemne, con esa especie de alegría de serlo que acompaña a los demagogos*) Señora, el señor Presidente de la República ha sido informado de este triste suceso. El cuerpo del señor general Rubio será velado en el palacio de gobierno, pero considerando que se trata de un divisionario y de un gran héroe, recibirá honores presidenciales y reposará en la Rotonda de los Hombres Ilustres. Usted, señora, tendrá la pensión que le corresponde. El gobierno revolucionario no olvidará a la familia de su héroe más alto.

ELENA.- Gracias. No quiero nada de eso. Quiero el cuerpo de mi marido. Iré por él. (*Camina hacia la puerta, Julia la sigue*) Tú quédate.

SALINAS.- No entiendo, señora...

ESTRELLA.- César Rubio pertenece al pueblo, señora. [...]

JULIA.- Iremos todos, mamá, y se le harán los honores. ¿No comprendes? Eso (*muy bajo*) será mi belleza.<sup>174</sup>

Además, a la transformación final se agregan los personajes del general Navarro (ya como gobernador electo de ese estado), el presidente municipal Epigmenio Guzmán y varios representantes del partido gobernante y del gobierno central, y del pueblo herido por la muerte de su último caudillo. Esto es, la acción termina en el plano de los problemas colectivos, la familia del principio fue totalmente absorbida y desmembrada, al modo de **Pánuco 137**, de Mauricio

---

<sup>174</sup> *ibidem*. pp 80-81.

Magdaleno. ¿Qué hechos impactantes transformaron tan radicalmente la situación inicial?

Ya que establecimos la posibilidad de que el plano de acción dominante es el colectivo, regresemos al acto primero para rectificar esta decisión y empezar a definir los temas que desarrolla el discurso procurando, como hicimos en **Pánuco 137**, identificar los bandos, verificando si llega a haber un intercambio en los planos de acción o, como en **Pánuco...**, sólo el plano colectivo se dedica a suprimir el plano individual.

Después que la familia termina la riña *shock* necesaria para estabilizarse y seguir adelante, son interrumpidos por un historiador extranjero llamado Oliver Bolton, cuya única opción era tocar en esa casa, donde pide hablar por teléfono.

BOLTON.- (*Entrando*) Siento mucho molestar, pero hago mi primer viaje a su hermoso país en automóvil, y mi coche... descompuesto en la carretera. ¿Puedo telefonar?

CÉSAR.- No tenemos teléfono aquí. Lo siento.

BOLTON.- Oh, yo puedo reparar el coche (*sonríe*), pero está todo oscuro ahora. Tendría que esperar hasta mañana. ¿Hay un hotel cerca?

CÉSAR.- No. No encontrará usted nada en varios kilómetros.<sup>175</sup>

De inmediato, la afabilidad de Bolton y el *qué dirán* de César Rubio los lleva a trascender ese momento de auxilio, acogéndolo la familia durante la noche, dando oportunidad a que los dos historiadores sostengan una charla de cálida erudición, revelando en el personaje extranjero una debilidad por preferir hechos históricos trastocados de romanticismo.

CÉSAR.- ¿Cuál es el otro caso?

BOLTON.- El de un hombre extraordinario [...] a los veintitrés años era general. Y también desapareció una noche... destruido como Ambrose Bierce.

CÉSAR.- (*Pausadamente*) ¿Se refiere usted a César Rubio?

BOLTON.- ¡Oh, pero usted sabe! Si yo pudiera encontrar documentos sobre él, los pagaría muy caros; mi universidad me respalda. Porque todos creen hasta hoy, que César Rubio es una... *sega*, un mito.<sup>176</sup>

Un romanticismo que gusta en la universidad que Bolton representa:

BOLTON.- Personalmente tengo más que interés... entusiasmo por México, una pasión; pero ningún hombre en México me ha interesado como este César Rubio.

<sup>175</sup> *ibidem*. p 12.

<sup>176</sup> *ibidem*. pp 19-20

(Ríe) He acabado por contagiar a toda mi universidad de entusiasmo por este héroe.<sup>177</sup>

Con esto, el desarrollo de la acción deja el plano de los problemas individuales para fincarse por unos momentos en el plano colectivo: la historia como vehículo de ideas.

BOLTON.- El enigma es grande. Y la teoría parece absurda. No corresponde al carácter de un hombre como Rubio, con una voluntad tan magnífica de vivir, de hacer una revolución sana; no corresponde a su destino. No lo creo. (*Se sienta con mal humor y desilusión en uno de los sillones*)

CÉSAR.- (*Después de una pausa*) Tiene usted razón; no corresponde a su carácter ni a su destino. (*Pausa. Pasea un poco*) Y bien, voy a decirle la verdad.<sup>178</sup>

Al comprobar el romanticismo de Bolton, César Rubio termina jugando al nivel de su interlocutor; desechan la realidad y ejercitan la fantasía a un grado inconmensurable, pasional, dejando la razón a un lado y alimentando la necesidad de una humanidad con sed de héroes.

CÉSAR.- Puede usted decir que vive, pero que no sabe dónde está. (*Elena sale a la cocina*)

BOLTON.- (*Moviendo la cabeza*) La historia no es una novela. Mis estudiantes quieren los hechos y la filosofía de los hechos, pagan por ello, no por un sueño, un... mito.

CÉSAR.- Sin embargo, la historia no es más que un sueño. Los que la hicieron soñaron cosas que no se realizaron; los que la estudian sueñan con esas cosas; los que la enseñan (*con una sonrisa*) sueñan que poseen la verdad y que la entregan.<sup>179</sup>

César Rubio, consciente de la mentira, de que el juego intelectual lo está dirigiendo él mismo, muestra su oportunismo al intentar sacar alguna tajada económica, correspondiendo con la situación inicial. No olvidemos que es la carencia económica lo que lo lleva a mudarse y a adoptar la posibilidad de tomar prestada una personalidad ajena.

CÉSAR.- Suponga usted que escogió una profesión humilde, oscura.

BOLTON.- ¿Él? Oh, sí. ¿Quizás arar el campo? Él creía en la tierra.

CÉSAR.- Quizás, pero no era el momento...

BOLTON.- Es verdad.

CÉSAR.- Había otras cosas qué hacer... había que continuar la revolución, limpiarla de las lacras personales de sus hombres...

BOLTON.- Sí. César Rubio lo haría. Pero, ¿como?

---

<sup>177</sup> *ibidem*. p 21

<sup>178</sup> *ibidem*. p 25.

<sup>179</sup> *ibidem*. p 26.

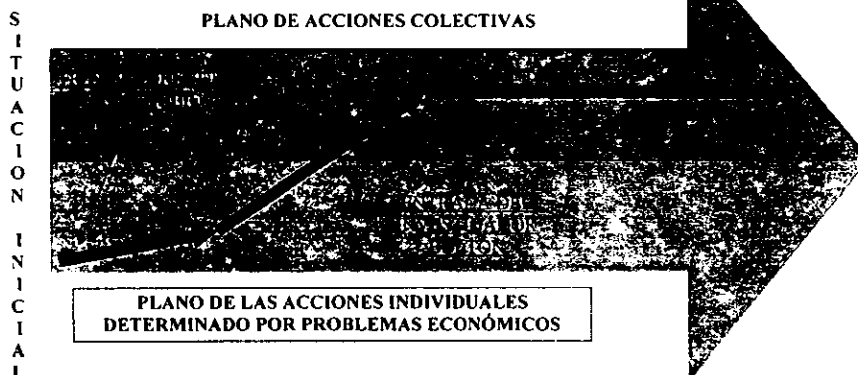
CÉSAR.- (*Con voz empañada siempre*) Hay varias formas. Por ejemplo, llevar la revolución a un terreno mental... pedagógico [...] Ser, en apariencia, un hombre cualquiera... un hombre como usted... o como yo... un profesor de historia de la revolución, por ejemplo.

BOLTON.- (*Cayendo de espaldas*) ¿Usted?<sup>180</sup>

Ya que la fantasía se afina en bellas mentiras, César Rubio, queriendo estar a la altura de su interlocutor (o sea, insertándose activamente en el plano de acción colectiva), miente por el simple hecho de darle gusto, al grado de que el romanticismo de Bolton interpreta esto como una revelación extraordinaria, como si la fe en su investigación lo hubiera llevado mágicamente a la casa del último y más puro caudillo de la Revolución mexicana de 1910 (cosa que sólo podría suceder en un país como el nuestro); con lo cual, la posibilidad de rectificar el plano de acción dominante empieza a cobrar sentido:

---

<sup>180</sup> *ibidem*. p 27.



ESQUEMA XVI: Desviación de la acción de *El gesticulador*, hacia el plano de acciones colectivas.

Continuando con el desarrollo de la acción, la universidad que representa Bolton termina pagando la información que César Rubio vendió, resolviéndose momentáneamente el problema económico de la situación inicial, ya que este mejoramiento está atado a un nuevo imprevisto: Bolton hace público (como personaje perteneciente al plano colectivo) su descubrimiento del caudillo aislado ante la vergüenza de ver a “la revolución traicionada”;<sup>181</sup>

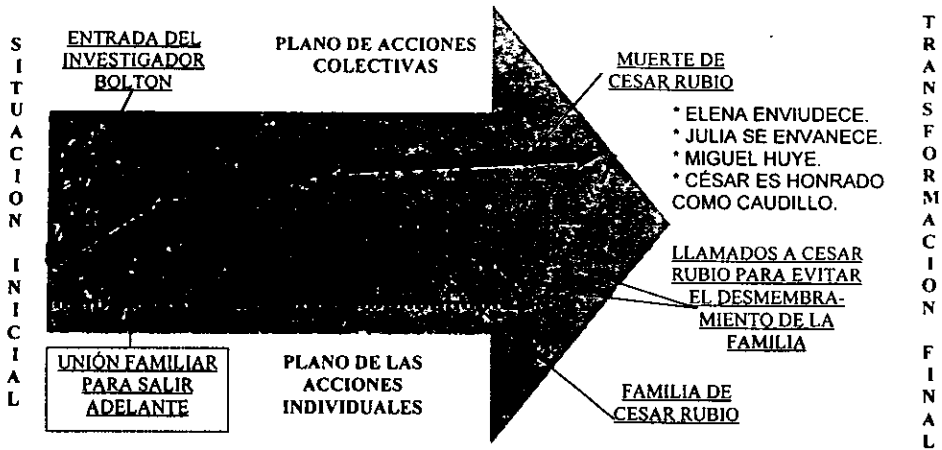
MIGUEL.- Hay algo más. (Lee) “El profesor Bolton declaró a los corresponsales extranjeros que encontró a César Rubio en una humilde casa de madera aislada cerca del pueblo de Allende, próximo a la carretera central.”

ELENA.- ¡Oh, César! [...]

MIGUEL.- “La Secretaría de Guerra y el Partido Revolucionario investigan ya con gran reserva este caso por orden del Primer Magistrado de la Nación. A ser cierto, este acontecimiento revolucionará la política mexicana.” Ahora sí es todo.<sup>182</sup>

Es evidente que esta complicación arroja de un golpe a César Rubio al plano de los problemas colectivos, que se muestra como el principal condicionador de las actitudes y situaciones de la familia Rubio, la que sólo tiene la posibilidad de hacer llamados al personaje de César Rubio para evitar el desmembramiento familiar que sucede al final, como se muestra a continuación:

<sup>181</sup> Es importante mencionara que Rodolfo Usigli obtuvo la beca Rockefeller en 1936, para graduarse en la Universidad de Yale; lo que nos hace suponer que tenía conocimiento sobre las actitudes, métodos y ambiciones de los investigadores norteamericanos y que seguramente no eran tan ajenos al personaje de Bolton.



ESQUEMA XVII: Transformación y comunicación entablada entre los dos planos de acción, y el momento final en que toda la familia Rubio confluyen hacia un mismo plano con la muerte de César.

En adelante, la familia es asaltada por un grupo de políticos que representan al partido gobernante, haciéndose tangible el plano colectivo más inmediato a la familia. Este grupo viene con la intención de hacer gobernador al personaje de César Rubio si es que se comprueba que es el caudillo que perdió la revolución.

SALINAS.- ¿Cómo se llama este hombre, viejo?

CÉSAR.- Anda, Emeterio, dílo.

ROCHA.- (*Esforzándose por recordar*) Pues, hombre, es curioso. Pero eres el mismo... pues sí... el mismo César Rubio. [...] Te conozco desde que jugabas canicas en la calle Real. [...] (*Simplemente, tendiéndole la mano*) ¿Pues no decían que te habían matado, César?

(*César le estrecha la mano sonriendo*)

TREVIÑO.- Allí viene una multitud.

(*Empiezan a oírse voces cuya proximidad se acentúa gradualmente.*)

GUZMAN.- Es claro. Todo el pueblo se ha enterado ya.<sup>183</sup>

A partir de la inserción de un miembro de la familia en el plano colectivo, las reacciones de los demás dejan de ser naturales, son bastante meditadas, están conscientes de las probables consecuencias de sus actos y están dispuestos a sostener esta doble vida hasta lo último. Ni se diga de Julia, que de inmediato se

<sup>182</sup> Usigli, Rodolfo. *op. cit.* p 37.

<sup>183</sup> *ibidem.* p 51.

aferra a la idea de que su padre es un verdadero general, contraponiéndose con la posición más reservada de todas, la de Miguel:

MIGUEL.- Pero yo quiero saber. ¿Es cierto esto? Y si es cierto, ¿por qué lo has llamado tanto tiempo, padre?

JULIA.- (*Apartando los ojos del periódico*) Tú, papá... ¡Parece tan extraño!

MIGUEL.- Dímelo. [...]

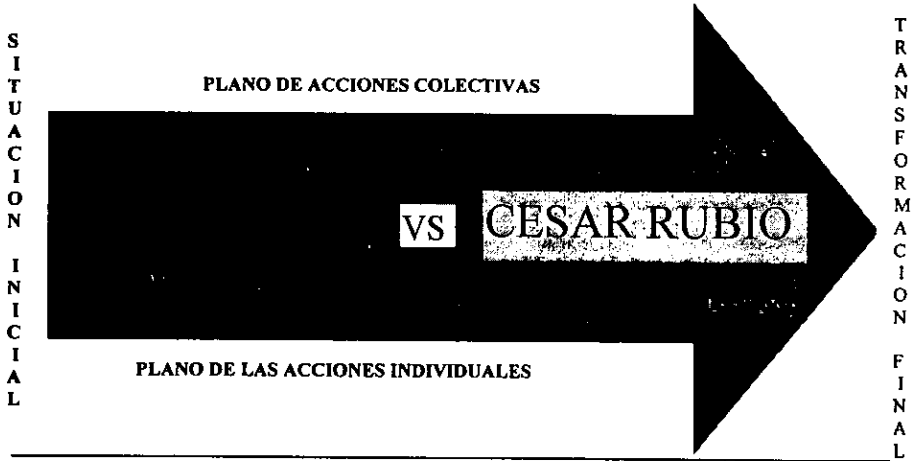
JULIA.- (*Tirando el periódico y corriendo a abrazar a César*) ¿Y te has sacrificado todo este tiempo, papá? Yo no sabía... ¡Oh, me haces tan feliz! Me siento tan mala por no haber...

(*César la abraza de modo que le impide ver su rostro demudado*)

MIGUEL.- ¿Vas a decírmelo?

JULIA.- (*Desprendiéndose, vehemente*) ¿A caso no crees que sea cierto? Deberíamos sentir vergüenza de cómo nos hemos portado con él (*sonriendo*), con el señor general César Rubio.<sup>184</sup>

César Rubio, en la consolidación de su trayectoria en el plano colectivo, se dedica a convencer de su actitud y proyecto de vida a quienes se oponen recalcitrantemente: en el plano individual su hijo Miguel,<sup>185</sup> y en el plano colectivo, el candidato a gobernador (su oponente natural), el general Navarro:



ESQUEMA XVIII: Trayectorias temáticas de los antagonistas de César Rubio.

Parcialmente establecido el modelo de acción de **El gesticulador**, pasemos entonces a definir los temas presentes en la obra ya que, con base en la

<sup>184</sup> *ibidem*. p 37.

<sup>185</sup> Ver transcripción 184.

trayectoria del personaje César Rubio, es como empiezan a plantearse y desarrollarse.

NAVARRO.- Te voy a denunciar en los plebiscitos. Cuando vean que no eres más que un farsante, que estás copiando los gestos de un muerto...

CÉSAR.- ¡Imbécil! No puedes luchar contra una creencia general. Para todo el Norte soy César Rubio. Mira ese retrato, por ejemplo: se parece a mí y se parece al otro, fijate bien. ¿No recuerdas?

NAVARRO.- Te denunciaré de todas maneras.

CÉSAR.- ¿Por qué no te atreves a mirar el retrato? Anda y denúnciame. Anda y cuéntale al indio que la virgen de Guadalupe es una invención de la política española. Verás qué te dice. Soy el único César Rubio porque la gente lo quiere, lo cree así.<sup>186</sup>

Si bien César Rubio sucumbe ante las fuerzas políticas tradicionales, nunca propone ideas novedosas que acaben con ese orden; más bien hace lo posible por alinearse, por seguir los usos y costumbres partidistas, por parecerse a los demás políticos en sus rasgos fundamentales, poniendo el acento temático en un aspecto más importante: la necesidad que tiene una sociedad por los caudillos, por los héroes que vengan a aliviar en algo la existencia. Reiteradamente se insiste en esto, en las formas mágicas con las cuales, la mayoría de los personajes, alivian su existencia:

Bolton:

BOLTON.- (*Cayendo casi de espaldas*) ¿Usted?

CÉSAR.- (*Después de una pausa*) ¿Lo he afirmado así?

BOLTON.- No... pero... (*Reaccionando bruscamente, se levanta*)  
Comprendo. ¡Por eso es por lo que no ha querido usted publicar la verdad!  
(*César lo mira sin contestar*) Eso lo explica todo, ¿verdad? [...] ¡Es... maravilloso! [...] Es demasiado fuerte, demasiado... heroico; pero corresponde a su carácter.<sup>187</sup>

Julia:

JULIA.- Tranquízate, mamá, por favor. Dentro de poco estará aquí y seremos otros... Hasta Miguel. [...] No hay mentira, mamá. Todo el pasado fue un sueño, y esto es real. No me importan los trajes ni las joyas, como cree Miguel, sino el aire en que viviremos. El aire del poder de mi padre. Será como vivir en el piso más alto, de aquí, primero, de todo México después [...] Es como la luz para mí. Todos pueden verlo, nadie puede

<sup>186</sup> Usigli, Rodolfo. *op. cit.* pp 61-62.

<sup>187</sup> *ibidem.* p 27.



tocarlo. Y será lindo, mamá, poder hacer todas las cosas, pensarlas con alas.<sup>188</sup>

César Rubio:

CÉSAR.- Todo el mundo aquí vive de apariencias, de gestos. Yo he dicho que soy el otro César Rubio... ¿a quién perjudica eso? Mira a los que llevan águila de general sin haber peleado en una batalla; a los que se dicen amigos del pueblo y lo roban; a los demagogos que agitan a los obreros y los llaman camaradas sin haber trabajado en su vida con sus manos; a los profesores que no saben enseñar, a los estudiantes que no estudian. Mira a Navarro, el precandidato... yo sé que no és más que un bandido, y de eso sí tengo pruebas, y lo tienen por un héroe, un gran hombre nacional. Y ellos sí hacen daño y viven de su mentira. Yo soy mejor que muchos de ellos ¿Por qué no...?<sup>189</sup>

Y a estos personajes, los acompañan otros que apoyan y protegen estas actitudes:

Elena:

ELENA.- Sin quererlo, yo completé tu mentira.

CÉSAR.- ¿Por qué?

ELENA.- Tendrías que ser mujer para comprenderlo.<sup>190</sup>

[...]

ELENA.- Parece, porque lo generalizas. Pero no es cierto, César. Puede ser que no hayas cometido un crimen al tomar la personalidad de un muerto para...

CÉSAR.- ¡Basta!

ELENA.- Puede ser que no hayas cometido siquiera una falta. ¿Por qué sientes y obras como si hubieras cometido una falta y un crimen?<sup>191</sup>

General Navarro:

LA VOZ DE NAVARRO.- César Rubio ha caído a manos de la reacción en defensa de los ideales revolucionarios. Yo lo admiraba. Iba a ese plebiscito dispuesto a renunciar en su favor, porque él era el gobernante que necesitábamos. (*Murmullos de aprobación*) Pero si soy electo, haré de la memoria de César Rubio, mártir de la revolución, víctima de las conspiraciones de los fanáticos y los reaccionarios, la más venerada de todas. Siempre lo admiré como un gran jefe. La capital del Estado llevará su nombre, le levantaremos una universidad, un monumento que recuerde a las futuras generaciones... (*Lo interrumpe un clamor de aprobación*)<sup>192</sup>

Si César Rubio es protagonista, al modo aristotélico, por el hecho de ir más allá del límite romántico (a través de una solución fantástica), tenemos entonces

<sup>188</sup> *ibidem.* p 73.

<sup>189</sup> *ibidem.* pp 34-35.

<sup>190</sup> *ibidem.* p 32.

<sup>191</sup> *ibidem.* p 34.

<sup>192</sup> *ibidem.* p 76.

una posible interpretación equívoca, planteada en el preámbulo del presente análisis, sobre la postura del autor: Usigli no sólo tendría una visión particular del ser del mexicano, no sólo muestra un México de matices soñadores; Usigli da las pistas suficientes para considerar al texto en su conjunto, yendo más allá de la trayectoria y carácter del protagonista, ya que muerto César Rubio, la acción continúa, el carácter de su familia se define, y por encima de esto, sucede un esperado enfrentamiento entre Miguel y el general Navarro.

NAVARRO.- ¿Qué es lo que sabe usted?

MIGUEL.- *(Con una violencia incontenible)* Sé que usted mató a mi padre y a su asesino material como mató al verdadero César Rubio. [...]

NAVARRO.- Si está usted loco, lo encerramos. Todo aquel que derrama su sangre por su país es un héroe, y México necesita de sus héroes para vivir. Su padre fue un héroe y un mártir de la revolución.

MIGUEL.- Es usted repugnante y hace de México, de la revolución, un vampiro. Pero caerá usted. Yo diré, yo gritaré la verdad ahora mismo. *(Va a la puerta)*

NAVARRO.- *(Con una frialdad de muerte)* Se reirán de usted.<sup>193</sup>

Alguien que persigue la verdad en una sociedad necesitada de fantasías (por no decir hipocresías) hacen del hijo de César Rubio, Miguel, un símbolo temático, necesario para darnos a conocer que, a lo largo de la transformación de la situación inicial, los demás personajes se han conducido con engaños, lo que no ayuda en nada a la construcción política y social de una nación joven, como lo sigue siendo México.

Usigli, al contrapuntar la necesidad de *ser verdaderos* en un ambiente que procura *ser engañando*, no propone soluciones con base en ideologías progresivas (de avanzada), sino que permite ver con claridad lo que acontece en escena como un reflejo de lo que acontece en la vida política nacional; muy al modo en que Bustillo Oro expone una situación social (colectiva) de conductas negativas e irresponsables tal y como él las reconoce, subrayándolas con la intervención de un personaje contrario a todo ese ambiente y sociedad: María.

El problema ahora es si podemos considerar esta contraposición temática (Miguel) como una crítica al modo del Teatro Social, o al modo del Teatro

---

<sup>193</sup> *ibidem.* p 81.

Político. La respuesta no es muy complicada, tenemos que como crítica social no serviría, ya que la ideología de Miguel carece de un modelo más completo, capaz de oponerse y resistir a las actitudes desvergonzadas de los políticos. Pero como **El gesticulador** sólo trata de actitudes y no de ideologías, la propuesta temática apunta a hacer del discurso una voz imparcialmente política que hace que los hechos hablen por sí solos (como en **Pánuco 137**, o como en **San Miguel de las espinas**). Además, por los textos que hemos analizado de Usigli, parece ser que de la ironía y el humor negro pasó a tomar en serio la opción de reproducir la realidad nacional representativa (colectiva) de la manera más fiel posible. Y es evidente que en **El gesticulador** logró acercarse a las personalidades políticas al grado que en su estreno, diez años después de su escritura, causó un impacto político único y devastador; la gente se entregó a esa especial visión escénica diez años después de escrita, además de que le reconocieron socialmente al autor su personal entrega. Sobre esto, el mismo Usigli abunda:

Al bajar el telón se desencadenó una sinfonía de aplausos. Ahora era el público el que actuaba. Ni Alfredo, en su ya larga y brillante carrera, ni yo en la modesta mía, habíamos escuchado o visto algo parecido. Él no volvió a verlo [...] y quizás yo no volveré a verlo tampoco [...] Como si mimara el final del segundo acto, en que la multitud local grita rítmicamente el nombre de César Rubio, los espectadores de luneta, plateas, palcos primeros, segundos, terceros y galería, se pusieron a grita U-si-gli-U-si-gli-U-si-gli al compás de sus aplausos durante los casi veinte minutos que permaneció levantado el telón. Se había realizado un milagro y, según la profecía de Gómez de la Vega, había nacido el teatro mexicano de nuestro tiempo. Poco me importa que se haya tratado de una obra mía, lo juro por las cenizas de mi madre.<sup>194</sup>

Esta reacción, nos hace suponer que **El gesticulador** fue un texto a la altura de su tiempo político, que sirvió muy bien como catalizador de ansiedades políticas. Sólo nos falta establecer la relación de **El gesticulador** con el Teatro Social, basados como siempre en nuestros seis puntos generales:

1. *Las transferencias de los planos individuales a los colectivos se suceden a partir de la intervención del personaje norteamericano y la inserción del*

---

<sup>194</sup> *ibidem*. p 94.

personaje de César Rubio en su deseo por mimetizarse a semejanza de los demás políticos, dejando al plano individual sin la actitud suficiente como para sobrevivir por sí mismo. Y en sí, desde este punto de vista, es evidente que la vida familiar de los Rubio, previa a la intervención de Bolton, era un caos económico que les impedía crecer como personas. Presumiblemente el cambio fue demasiado violento, mostrando la verdadera miseria ideológica y de carácter de la familia Rubio. Es importante apuntar que la permanente presencia de César en la acción, hace olvidar estos aspectos tan sutiles pero tan decisivos para la interpretación (destrucción) del final del texto.

2. *El desarrollo de un tema de interés colectivo que rebasa las posibilidades de las relaciones individuales. Esto es, que la progresión dramática está, predominantemente, del lado del plano colectivo.* Aunque el tema de interés colectivo no es muy claro debido a su falta de crítica (de tipo ideológico), la temática idiosincrásica trata sobre las actitudes y costumbres de personalidades políticas en general, a los que no se contraponen nada.
3. *La revelación de las nuevas fuerzas históricas en oposición, superior, a los sistemas tradicionales, aunque lo tradicional sea lo que predomine al final como ambiente caduco.* No hay revelación de fuerza histórica alguna, sino sólo de posturas éticas, las cuales se contraponen a los comportamientos mezquinos imperantes en la vida política, pero sin demostrar una superioridad convincente; como sucede con *la verdad* anarquista del personaje de Miguel.
4. *El carácter del protagonista es repartido entre los personajes que le rodean, ayudando a esclarecer el tema que se trata a nivel de los problemas colectivos para acentuar el ambiente caduco de las viejas ideas.* Esto se cumple no sólo en los textos del Teatro Social, sino en los modelos dramáticos que, ante todo, sean expositivos de costumbres y actitudes, o de ideologías sobre determinados grupos sociales. En el caso

de **El gesticulador**, si bien la presencia de César Rubio es por sí misma reveladora de actitudes y costumbres propias de los políticos de los años treinta, los personajes que le rodean también cumplen con esta función; todos, a excepción de Miguel, se alinean, se construyen una máscara de actitudes falsas o ajenas, aún traicionando sus propios valores.

5. *La supresión de un desarrollo tradicional de Planteamiento + Nudo + Desenlace, es sustituido por uno de sucesión de enfrentamientos que desarrollan una temática crítica a uno o más de los AIE althusserianos, oponiéndoles nuevas ideologías personificadas en las fuerzas sociales más arrolladoras (al modo de Brecht). Esto es, el desarrollo de la acción se da en forma de continuos debates que parecen naturales, de selección y no de síntesis, cuya verosimilitud se encuentra supeditada a la crítica constructiva que se da a favor de una nueva forma de pensamiento y actitud ante la vida, la sociedad y/o la política, fomentando un comportamiento que acentúa el ambiente caduco de las viejas ideas.* En este caso, al único AIE al que se hace referencia es al político, ni siquiera se procura definir algo sobre el AIE familiar, el cual sólo se simula para revelarnos actitudes de políticos. Además, no se promueve una opción tangible, aparte del anarquismo de Miguel, del cual, por ser opuesto y por no mostrar nunca una posición intermedia, podemos deducir que *su verdad* sólo se hace para evidenciar *la hipocresía* de los demás personajes. Esto es, como el propósito de Usigli no está en procurar una forma de vida renovadora, sino en evidenciar el nivel de corrupción moral al que podemos llegar con tal de conseguir poder político, ubica a **El gesticulador**, al nivel de un texto teatral político, como los que analizamos de Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno.
6. *Por último, tenemos que este modelo se desprende de una evolución del realismo desde finales del siglo XIX, y a una integración de algunos principios de la epopeya, como es la forma en que se desarrolla la*

*acción*. A esto, agregaremos que Usigli logra trascender el nivel fársico y el tono irónico de sus primeras recriminaciones políticas, logrando despersonalizar su discurso político, con lo cual permite una lectura totalmente imparcial debido a la aparente naturalidad con que suceden las situaciones, en las que no por ello dejamos de percibir actitudes hipócritas propias de los políticos de entonces.

Recuerdo que en la vida académica del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, continuamente se hablaba de esta obra como el texto más sobresaliente de la dramaturgia nacional. Sin embargo, el presente análisis, que empezó muy entusiasta por esas mismas referencias y primeras lecturas, hicieron de **El gesticulador** un ejemplo de técnica depurada muy acorde con su tiempo y con las necesidades del propio artista, el cual es posible equiparar con textos de autores olvidados como Mauricio Magdaleno y Bustillo Oro (contemporáneos de Usigli). Juntos conforman un estilo mexicano de presentación de discursos dramáticos netamente políticos, acordes con la propuesta estética dominante del teatro europeo del momento.

## CONCLUSIONES

Pareciera que la segunda parte de esta tesis se dedicó a completar y enriquecer el modelo dramático del Teatro Político mexicano ya que, tanto Mauricio Magdaleno, como Bustillo Oro y Rodolfo Usigli imprimieron un estilo personal a ese objetivo común de *hacer política*, demostrando que nuestro propósito de tesis (estudiar analizar e identificar modelos dramáticos del Teatro Social), realmente fue imposible debido a que, por lo menos en la década de los treinta, este tipo de dramas no tienen presencia ya que, particularmente, nuestros dramaturgos (refiriéndonos a los analizados) lo que necesitaban era externar su sentimiento posrevolucionario propio de la clase social que representaban (la, en ese entonces, ascendente clase media o pequeño burguesa), recriminando sutilmente al AIE Político el incumplimiento de los ideales revolucionarios. Y decimos *sutilmente* porque en sus modelos dramáticos las críticas a la estructura política no se dan de modo evidente, sino con disimulo; nuestros dramaturgos comprueban que es suficiente crítica mostrar tal cual las fuerzas sociales y políticas en algún momento de crisis o confrontación, con lo cual, la idea de "La Revolución traicionada", no necesita de reiteraciones tecnológicas (como proyecciones, cantos, mantas, pancartas) o epílogos como los apuntados por Piscator en sus memorias, conformándose un teatro político... mexicano que podemos definir con base en seis características generales de su modelo dramático:<sup>195</sup>

1. Son textos que, en la transformación de su situación inicial, no requieren de un intercambio entre los planos de acción, sino sólo la

---

<sup>195</sup> Para mayor detalle, en cada texto dramático analizado procuramos apuntar las características que los hacen originales en cuanto a su modelo de acción.

expresión y definición de cada uno de ellos, dominando en todos el plano de acciones colectivas.

2. Esta influencia total del plano de acción colectiva, que apenas permite expresar al plano de acción individual en la definición básica de los caracteres, se debe a una total ausencia ideológica, dominada por actitudes y criterios morales (de conducta) propios del híbrido cultural mexicano: *religiosidad católica-mitología indígena* que necesitan de tlatoanis o reyes que los subyuguen y les exijan respeto a pesar de sus particulares abusos de autoridad.
3. En otras palabras, si describimos esta ausencia de comportamientos e ideologías —sólidos—, que puedan encabezar o proponer un cambio en la relación de las fuerzas sociales y políticas, tenemos que: en toda ocasión son inevitables las resoluciones violentas y previsibles las consecuencias. O sea, de antemano sabemos que siempre dominarán los vicios y las determinaciones del AIE político.
4. Es peculiar que en los textos analizados no existan o se diluyan —como César Rubio— los personajes protagónicos, cumpliendo estos una función semejante a la de los demás personajes: la exposición de los vicios y actitudes retrógradas de los políticos y de la población en general, esclareciéndose el tema de "La Revolución traicionada".
5. Con lo anterior, podemos deducir que Mauricio Magdaleno, Bustillo Oro y Rodolfo Usigli sólo se proponen la exposición de actitudes y comportamientos de personajes y personalidades políticas, convirtiéndose en el posible germen de un futuro teatro documental



latinoamericano ya que los materiales que utilizaron son en su mayoría extraídos de la realidad, de la vida política nacional posrevolucionaria y, lo principal, tratando exclusivamente problemas colectivos.

6. En cuanto a la clasificación del modelo de acción de este Teatro Político mexicano, podemos asegurar que varían o, incluso, ignoran, la estructura aristotélica de Planteamiento + Nudo + Desenlace, llegando a lograr experimentos como el de **San Miguel de las espinas**, con una finalidad bien delimitada: componer textos dramáticos adecuados (esto es, con la actitud de pequeño burgueses) a la realidad política mexicana. En ellos es evidente las influencias estéticas del Teatro Político de Piscator, así como el teatro crítico de Bernard Shaw, por lo que pueden considerarse textos modernos, a la altura de su época —tercera década del siglo XX— continuando, por ende, con la herencia dramática perteneciente al estilo realista, al naturalista y a la integración de algunos principios de la epopeya; elementos precursores del modelo dramático con que nos guiamos en cada análisis de esta tesis: el modelo dramático, general, del Teatro Social.

No sabemos si, de continuar este análisis sobre los textos dramáticos mexicanos posteriores a la década de los 30, dejarán de sorprendernos los planteamientos dramatúrgicos o nos enriquecerán. Lo que sí sabemos es que, de continuar con este tipo de análisis, la visión aristotélica que se tiene sobre la mayoría de las obras, variará en lo fundamental ya que ningún texto persigue corresponder a uno de los siete géneros al momento de ser escritos, y difícilmente lo logran en su corrección o ampliación; por lo cual, correspondiendo a nuestras conclusiones, primeramente expresarán a la sociedad, a un individuo o, en el mejor de los casos, serán críticamente propositivos.

No podemos decir que fuimos demasiado ilusos al tratar de descubrir modelos dramáticos del Teatro Social en México, y en especial en la tercera década del siglo XX. Cuando planteamos esta suposición consideramos que la situación del país tenía semejanzas con la situación de la Europa de entre-guerras. Creímos que las pequeñas afinidades políticas, por su condición de transición ideológica, desarrollarían algún teatro semejante. Pues bien, efectivamente lo desarrollaron pero no en los términos del modelo dramático del Teatro Social sino del Teatro Político, dominando en los dramaturgos mexicanos la necesidad de evidenciar errores y vicios en lugar de combatirlos con propuestas concretas de sólida base ideológica como: el existencialismo, el fascismo o el socialismo, que no influyen en ellos decisivamente, demostrando que propugnan no por un cambio radical, revolucionario, sino por un cumplimiento de los ideales revolucionarios: justicia social y respeto a las leyes, básicamente; lo que probablemente le hubiera otorgado a las instituciones el respeto, confianza y respaldo de la sociedad.

Es evidente que el gobierno ignoró estas señales, politizó las instituciones revolucionarias sometiendo a la sociedad en general a sus designios, al grado que, treinta años después, en 1968, sólo le quedó la opción de aniquilar a una generación harta inconforme que denigraba su imagen a nivel internacional como el país más desarrollado y pacífico de América Latina.

Si no funcionó el Teatro Político mexicano es porque su representación dependió de los dineros del Estado, quedando en manos de las autoridades la duración de las temporadas, que siempre fueron breves.

¿Fue este tipo de teatro lo más acertado ante el ambiente predominantemente retrógrada? No podemos negar que con el Teatro Político se haya ignorado las opiniones de una creciente clase media, lo cual debe interpretarse como heroico, romántico, más no coherente. Era un teatro que por *hacer política* provocaba respuestas políticas con lógicas consecuencias. No por tratarse de textos dramáticos puede ignorarse de ellos su capacidad comunicativa. Son textos

reaccionarios que necesitan de una respuesta inmediata y similar por parte de los aludidos.

En este caso, de haberse utilizado el Teatro Social (que no es menos explosivo), su contenido ideológico hubiera respondido de antemano a las posibles respuestas o reacciones de los aludidos ya que desarrolla en la acción su propio futuro: la represión. Ante esto, ¿qué puede hacer un gobierno represor si por sí solo el texto decretó su imposibilidad práctica? Lo único que le queda al aparato represor es la realización de reformas que le permitan respirar pacíficamente por mayor tiempo, mientras se prepara para su no muy lejana debacle, porque el Teatro Social sólo es posible cuando la ideología (o la falta de ideología) agota los canales de comunicación, la tolerancia, entre las fuerzas sociales. Es éste el momento de crisis que es capaz de reflejar el teatro que nosotros nos propusimos encontrar en el México de los treinta, tomando en cuenta su cualidad de desarrollarse al mismo tiempo en los dos planos de acción, cambiando la vida de los personajes en su totalidad, de modo violento (aún más violento que las muertes o mutilaciones físicas), en una estructura esencialmente trágica, de destrucción total de la situación inicial, evidenciando no errores de conducta sino de vida (ideológicos).

La impresión de que un análisis semejante sólo es útil a nivel literario, está por confirmarse. En la introducción se hace mención de la utilidad de esta metodología para leer y criticar puestas en escena. Y si bien el teatro contemporáneo tiende a aniquilar el texto dramático (no así al guión teatral), los modelos de acción no desaparecerán, por lo que siempre será importante definirlos ya que de ello depende la utilización de un tono, espacios y desplazamientos adecuados, coherentes con lo que se desarrolle temáticamente. Analizando el modelo dramático accedemos al texto, vamos al origen de las imágenes, conocemos sus potencialidades comunicativas... podemos crear nuestras propias imágenes y movimiento.

Los ensayos que logramos muestran un enfoque esencial de lo que a todo director de escena le interesa: lograr lo que se llama *la concepción de la puesta en escena*, que es el material de donde parte todo el trabajo y la metodología para la puesta en escena de un guión teatral.<sup>196</sup> En este punto es en el que creo reside el valor de la obtención de los modelos dramáticos: con un esfuerzo personal, podemos permitirnos reescribir los textos, interpretar nuestro tiempo, sobrevivir o suicidarnos de modo consciente; urgencia que, Gabriel Zaid, justifica a nuestro modo:

Si la ciudad, el trabajo, las instituciones, no nos expresan, nos volvemos seres desdichados que se sienten reducidos a cosas entre las cosas [...] Transformar el mundo es la manera de encontrarnos con nosotros, con los otros y con la naturaleza. Tarea inacabable, porque la naturaleza crece "por su cuenta", como si al mármol del David de Miguel Ángel le salieran barbas y envejeciera y hubiera que estarlo esculpiendo constantemente para que no pierda sentido. Lo que no se transforma (ciudades, instituciones, lenguaje, culturas), no se conserva. Para transmitir hay que trasmutar, extender el sentido, hay que reescribir el mundo constantemente: releerlo, rehacerlo.<sup>197</sup>

+ + +

<sup>196</sup> Partida Tayzan, Armando. *Teatro adentro al descubierto*. México, CNCA, 1997. 1ª ed. (colección: periodismo cultural) p 180.

<sup>197</sup> Zaid, Gabriel. *La máquina de cantar*. México, Siglo XXI, 1974. (Colección: *Mínima*) pp 52-53.

## APARATO CRÍTICO

### BIBLIOGRAFÍA BÁSICA:

Althusser, Louis:

- \* **Crítica de la ideología y el estado.** Buenos Aires, Cuervo, s.a.
- \* **La revolución teórica de Marx.** México, S. XXI, 1983. Tra. e Int., Marta Harnecker. 20ª edición. (Biblioteca del pensamiento socialista).

Bentley, Erick. **La vida del drama.** México, Paidós, 1990. 4ª reimpresión. Tra. Alberto Vanasco.

Boal, Augusto. **Teatro del oprimido 1,** México, Nueva Imagen, 1989. 4ª edición. Tra. Graciela Schmilchuk.

Brecht, Bertolt:

- \* **La política en el teatro.** Argentina, Alfa, 1972.
- \* **Teatro completo.** Buenos Aires, Nueva visión, 1981. Tomo I. (Colección: Teatro universal)

Bustillo Oro, Juan. **San Miguel de las espinas.** México, SOGAM, s.a. (colección: teatro mexicano contemporáneo) No. 7.

Camp, Roderic A. **Líderes políticos mexicanos: su educación y reclutamiento.** México, FCE, 1983.

Del-Río, Marcela. **Perfil del teatro de la revolución mexicana.** New York et. al., Peter Lang, 1993. (American university studies 22. Latin american Literature, Vol 17)

Duvignaud, Jean. **Sociología del teatro.** México, FCE, 1980. 2ª edición en español, Tra. Luis Arana y Ernestina Zenzes.

Kolakowski, Leszek. **La modernidad siempre a prueba.** México, Vuelta, 1990. Tra. Juan Almela.

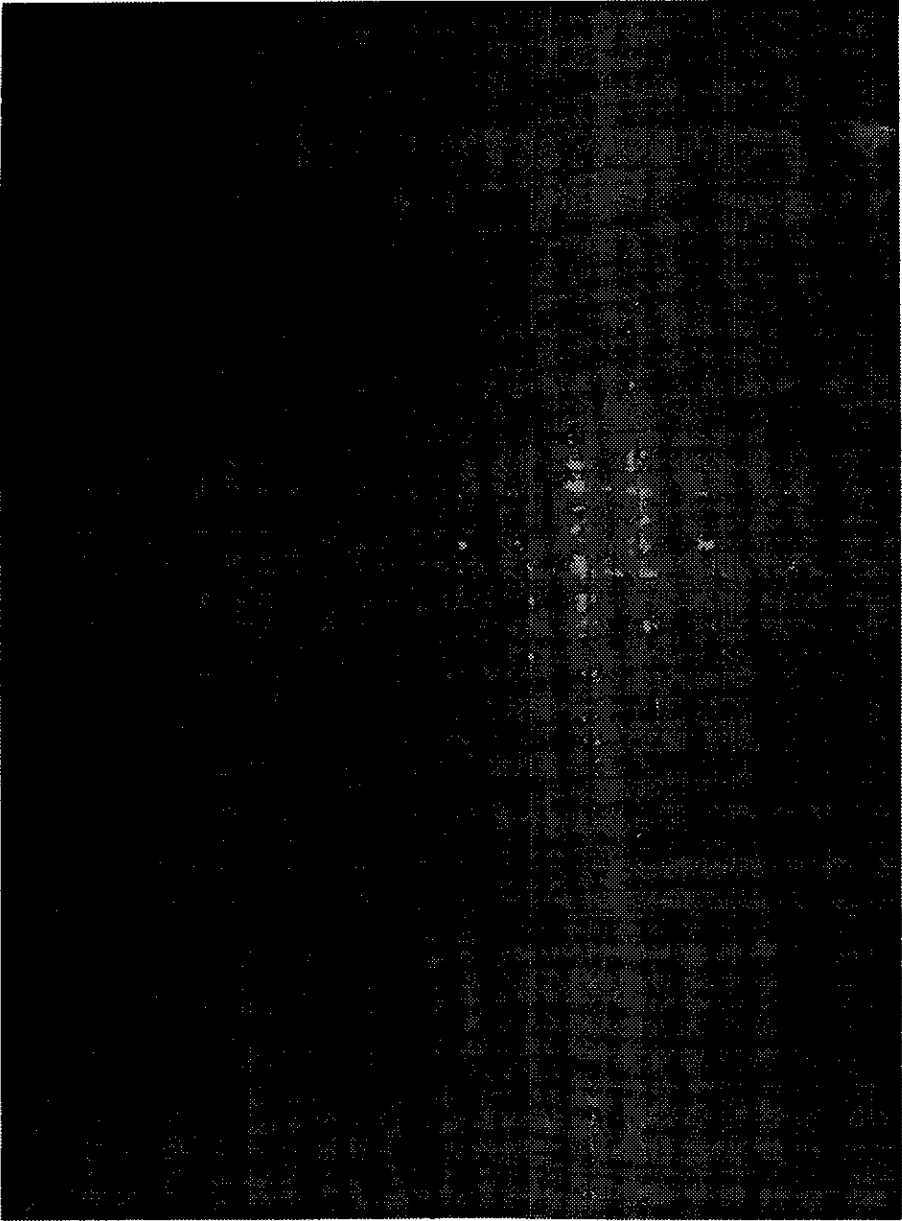
Kurginián, M.S. **El drama.** s.e. Tra. Armando Partida Tayzán.

- Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. **Las edades de oro del teatro**. México, FCE, 1987. 5ª reimpresión de la 1ª E.d. en español. Tra. Carlos Villegas. (colección: Popular)
- Magdaleno, Mauricio. **Teatro revolucionario mexicano**. Madrid, CENIT, 1933. 1ª e.d. (Colección *El teatro político*).
- María y Campos, Armando De. **El teatro de género dramático en la revolución mexicana**. México. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. 1957.
- Medin, Tzvi. **El minimato presidencial: historia del maximato**. México, Era, 1982. (Col: problemas de México)
- Mendieta y Nuñez, Lucio. **Sociología del arte**. México, UNAM, 1979. 2ª edición.
- Meyerhold, V. E. **Teoría teatral**. Madrid, Fundamentos, 1986. 5ª edición. Sel. y Not. de Cristina Vizcaino. Tra. Agustín Barreno.
- Nomland, John B. **Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)**. México, EBA, 1967. Tra. Paloma Gorostiza y Luis Reyes de la Maza.
- Novo, Salvador. **La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho**. México, Empresas editoriales S. A., 1965. 1ª ed.
- Partida Tayzan, Armando. **Teatro adentro al descubierto**. México, CNCA, 1997. 1ª ed. (colección: periodismo cultural).
- Piscator, Erwin. **El teatro político**. Madrid, Cenit, 1930.
- Shaw, Bernard. **Comedias escogidas**. Madrid, Aguilar, 1979. 7ª ed., 2ª reimpresión. Tra. Julio Brouta.
- Solórzano, Carlos:
- \* **Teatro latinoamericano en el siglo XX**. México, FCE, 1964.
  - \* **El teatro hispanoamericano contemporáneo**. México, FCE, 1964. Séptima reimpresión, 1995.
- Usigli, Rodolfo:
- \* **Itinerario del autor dramático**. México, FCE, 1940. 1ª edición.

- \* **El gesticulador.** México, Novaro, 1973. 1ª ed.
  - \* **El gesticulador.** México, Stylo, 1947.
  - \* **Teatro completo.** México, FCE, 1963. Vol. 1.
  - \* **Teatro completo.** México, FCE, 1966. Vol 1.
    - \* **El gesticulador, y otras obras de teatro.** México, FCE, 1983.  
(colección: lecturas mexicanas).
  - \* **El gesticulador, Las madres, El gran circo.** México, Promexa, 1979. Pról. de Maya Ramos Smith.
- Zaid, Gabriel. **La máquina de cantar.** México, Siglo XXI, 1974. (Colección: Mínima).

#### BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:

- \* **Diccionario enciclopédico ilustrado práctico.** Realización editorial: Thema, equipo editorial. Barcelona, Norma, 1991.
- \* **Diccionario del trabajo social.** Caracas. El Cid editor, 1978. 3ª Ed.
- \* **Teatro mexicano del siglo XX.** Vol. II. México, FCE, 1956. Segunda reimpresión 1986. Sel. Pról. y Not. de Antonio Magaña Esquivel.  
(colección: letras mexicanas # 26)





## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no hubiera sido posible sin la asesoría y apoyo en materiales que el Mtro. Armando Partida me ofreció confiadamente, sin condiciones, en una actitud de colegas que me complació de sobremanera; muchas gracias, maestro. También agradezco a Antonio González Brambila, por la confianza y familiaridad con que me permitió consultar muchos materiales de su envidiable biblioteca, sin la que no hubiera completado la visión del mundo presente en mi tesis. Agradezco al trabajo tan profesional con que el Mtro. Leonardo Herrera se abocó a la corrección de estilo de esta tesis.

Por otra parte, como se trata de un producto valorativo del nivel académicamente adquirido en cuatro años de estudio, no puedo dejar de agradecer a la infinita paciencia y dedicación de la Mtra. Luisa Josefina Hernández, forjadora de generaciones empapadas con las unidades modernas del teatro, sin las que sería imposible consolidar una equilibrada actitud crítica, profesional, en cualquier gente de teatro. Igualmente, agradezco el apoyo absoluto de profesores que impulsaron mi carrera desinteresadamente, como el Mtro. Héctor Berthier, la Mtra. Norma Román Calvo y el Mtro. Felipe Díaz y Almanza.

No olvido, por supuesto, a mis compañeros de generación y amigos del Colegio en general. Agradezco además a mis padres y hermanos su respaldo y respeto en mis decisiones de estudio. Y en especial, enamoradamente agradezco a Liliana Ramírez, decisiva compañera en mi carrera.